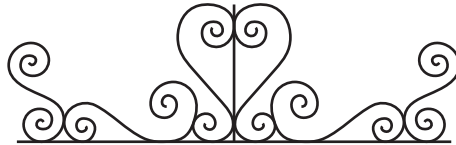
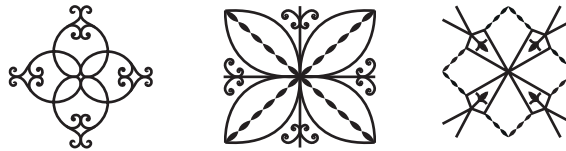


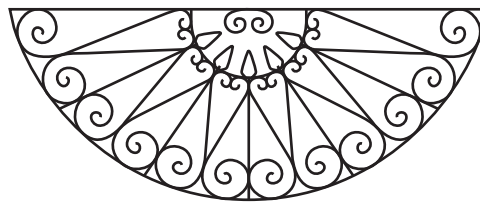
Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo



URBANO ORNAMENTO:
UM INVENTÁRIO
DE GRADES ORNAMENTAIS
EM BELO HORIZONTE
(E OUTRAS BELEZAS)



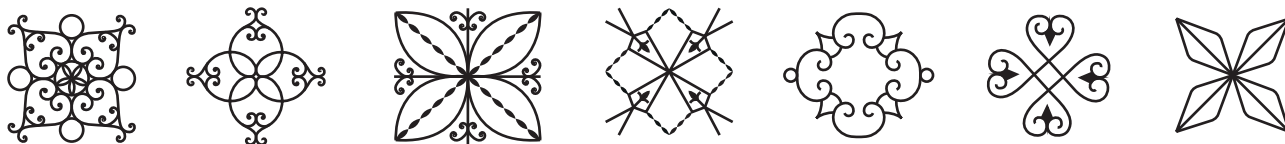
autor: Fernanda Guimarães Goulart
orientador: Stéphane Huchet



URBANO ORNAMENTO:

um inventário
de grades ornamentais
em Belo Horizonte
(e outras belezas)

autor: Fernanda Guimarães Goulart



Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração:

Teoria, produção e experiência do espaço

Linha de pesquisa:

História e teoria da arquitetura, da arte e da cidade e seus desdobramentos contemporâneos

Examinada por:

Stéphane Huchet (orientador)

Christus Nóbrega

Luis Alberto Brandão

Maria Rosa Cervera Sardá

Vera Chacham

*Ele entrou no meu sonho, sem licença.
Chegou pequenininho como se fosse filho
da insignificância. Seu andar perdido,
pisando dúvidas, parecia transportar o
passado em suas costas. Não se desfaz da
carga do passado. Ele sabia que o futuro é
só matéria de fantasia. No sonho, trancado
em meu quarto, floresceu uma floresta com
sombra, perfume e tesouro.*

(Bartolomeu Campos de Queirós, ELEFANTE)





RESUMO. Tendo como amplo norte a presença do ornamento no espaço urbano, esta pesquisa pretende lançar um olhar interdisciplinar para as grades ornamentais em Belo Horizonte, aproximando os campos de saber da Arquitetura e das Artes, não apenas pela evidente força gráfica que caracteriza esses bens integrados, mas também por outras interfaces – etnográfica, histórico-crítica, poético-ficcionais – que lhes possibilitem comunicar. Adota, como ponto de partida, a documentação fotográfica de fachadas de casas situadas em bairros mais antigos da cidade e, cumprida essa etapa, a digitalização dos modelos encontrados, disponibilizando desenhos vetoriais gráficos, em arquivos abertos, editáveis. Tal inventário deve ser detentor de uma memória patrimonial – através da reconstituição de uma espécie de paisagem formal, capaz de guardar e lançar essas formas ao domínio público da criação, ou seja, devolvê-las à cidade – e outra mais livre, a partir das reflexões que os saberes, que aqui tangenciam, possam suscitar.

RESUMEN. A partir de la presencia del ornamento en el espacio urbano, esta investigación pretende lanzar una mirada interdisciplinaria a las rejas ornamentales en Belo Horizonte, acercándose a las áreas de conocimiento del Arquitectura y el Arte, no sólo por la evidente fuerza gráfica que caracteriza el objeto, sino también por otras interfaces – etnográfica, histórico-crítica, poético-ficticia – que les permiten comunicarse. Adopta, como punto de partida, la documentación fotográfica de las fachadas de las casas ubicadas en los barrios más antiguos de la ciudad y, completada esta etapa, la digitalización de los modelos encontrados, ofreciendo dibujos gráficos y vectoriales en archivos abiertos, modificables. Este inventario deberá contener una memoria patrimonial – por reconstitución de una especie de paisaje formal, capaz de almacenar y lanzar estas formas al dominio público de la creación, es decir, devolverlas a la ciudad – y una memoria más libre, a partir de reflexiones que las áreas de conocimiento aquí presentes pueden suscitar.

ABSTRACT. Having a wide presence of ornamentation in the urban space, this research intends to launch an interdisciplinary look at the ornamental grills in Belo Horizonte. The knowledge of Architecture and Arts, not only for the obvious graphical integrated force that characterizes these objects, but also by other interfaces - ethnographic, critical-history, poetical and fictional - that enable them to communicate. Adopts, as a starting point, the photographic documentation of facades of houses located in the oldest neighborhoods of the city and this stage is completed by the scanning of the found models, providing graphic vectors in open and editable files. This inventory must hold a free and an heritage memory, by reconstituting a kind of formal landscape, able of storing and offering these forms to the public domain of creation. Meaning, returning them to the city.

 MUITOS ANOS DE PESQUISA, AGRADECIMENTO SEM MEDIDA: 

Para LÓ (LORENA GALERY), pelo seu amor pelas grades, e por seguir lutando comigo para que ele vá para muito além do papel. Seguramente sem você não seria possível ir tão longe.

STÉPHANE HUCHET, por me aceitar um tempo depois, e confiar em minhas obsessões.

MAURÍCIO GOULART, meu irmão gêmeo e arquiteto, pela revisão ortográfica criteriosa, pela boa vontade em responder minhas “dúvidas arquitetônicas” fora de hora, por sua generosidade contagiante.

Meus pais, ELIANE MACHADO e FLÁVIO GOULART, por me doarem o sangue acadêmico, nos melhores de seus sentidos, o gosto por ensinar e, sobretudo, a vontade de aprender.

LUIS ALBERTO BRANDÃO, por sua escuta atenta, pelas parcerias, por tudo o que sua obra me ensina.

MARIA ROSA CERVERA SARDÁ, por saber y poder salir de tu realidad y tu escuela, para leer las mías.

FERNANDA MORAES, pelo apoio nas horas mais necessárias, com humor e leveza.

PILAR CHÍAS NAVARRO, por recibirme en Madrid, lo que me ha posibilitado un aprendizaje desmedido para la investigación, y una experiencia inolvidable para toda la vida.

CELINA BORGES, por me abrir as primeiras portas na Escola de Arquitetura.

CLA-CLA (CLARICE LACERDA), pelas lindas fichas (ornamento e método), pela importância do começo e por poder ver ele aqui, impresso nestas páginas.

VANESSA MAGALHÃES, ESTHER AZEVEDO E BEATRIZ MARINHO, pelo trabalho sério e a aprendizagem mútua e compartilhada.

CHRISTUS NÓBREGA, LUDMILA BRANDÃO, RENATA MARQUEZ e VERA CHACHAM, pela troca, imprescindível.

DANILO MATOSO, PAULO BAPTISTA, GIOVANA MIRANDA, LEANDRO CAMPOS, GABRIELA ABDALA, RODRIGO BASTOS, pelas conversas sobre a tese, arquitetura e algo mais.

LISIA MARIA VARGAS, por me ajudar a apagar o fogo do penúltimo dia, coisa de amigo de verdade.

Colegas da habilitação de Artes Gráficas, por terem se sacrificado para cobrir minha ausência: ELISA CAMPOS e BRIGIDA CAMPBELL (pela amizade, para além da Escola), Amir

Cadôr (por me apresentar as vinhetas de Fernando Lemos), Vlad Poenaru e Marcelo Drummond.

Cada um dos ENTREVISTADOS, pelas conversas na varanda.

AUGUSTIN DE TUGNY, AURA CUNHA, AVELAR JUNIOR, BERENICE ACOSTA, BIANCA AMARO, CACÁ BRANDÃO, CÉLIA REGINA ALVES, CLÁUDIA GOULART, DANIELA GOULART, DANIELA RIBEIRO, DILBERTO DE ASSIS, DIRCEU NASCIMENTO, FELIPE GALERY, EDWIN GARCIA, EUGÊNIO GOULART, EUNICE GALERY, EVERTON MADEIRA, FERNANDA REGALDO, FERNANDO PACHECO, FLÁVIA BOTELHO, FLAVIO CARSALADE, GUTO LACAZ, ISMAEL KRISHNA, JOSÉ MIGUEL RODRIGUES, JOÃO MAURICIO GOULART, LEANDRO MAGALHÃES, LILIZA MENDES, LUCAS MORAES, LUIS TATIT, LUIZA PAIVA, MÁRCIO PROTZNER, MARIANA PAIVA, MARIANA RAMOS, MARISOL JOTTA, MYRIAM GOULART, PATRICIA FARIA, ROBERTO ANDRÉS, ROBERTO REZENDE, VIVIANE PONTES, WALTER SEBASTIÃO, YANA TAMAYO, pela presença – afetiva, intelectual ou logística – em algum ponto desse extenso trajeto.

Às equipes das instituições nas quais realizamos a pesquisa documental, pela boa vontade, sem exceções.

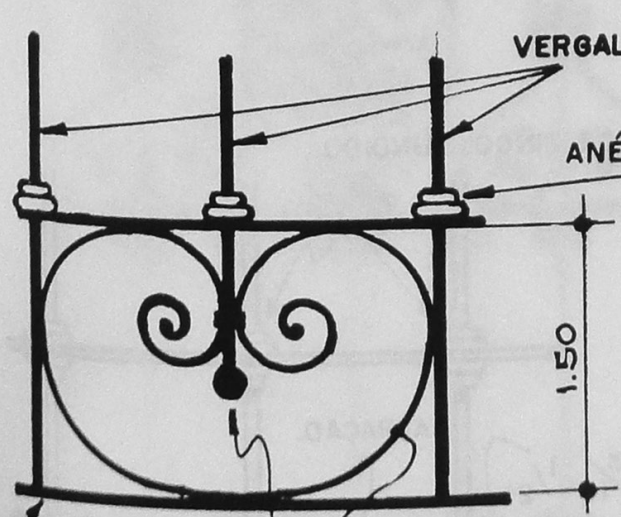
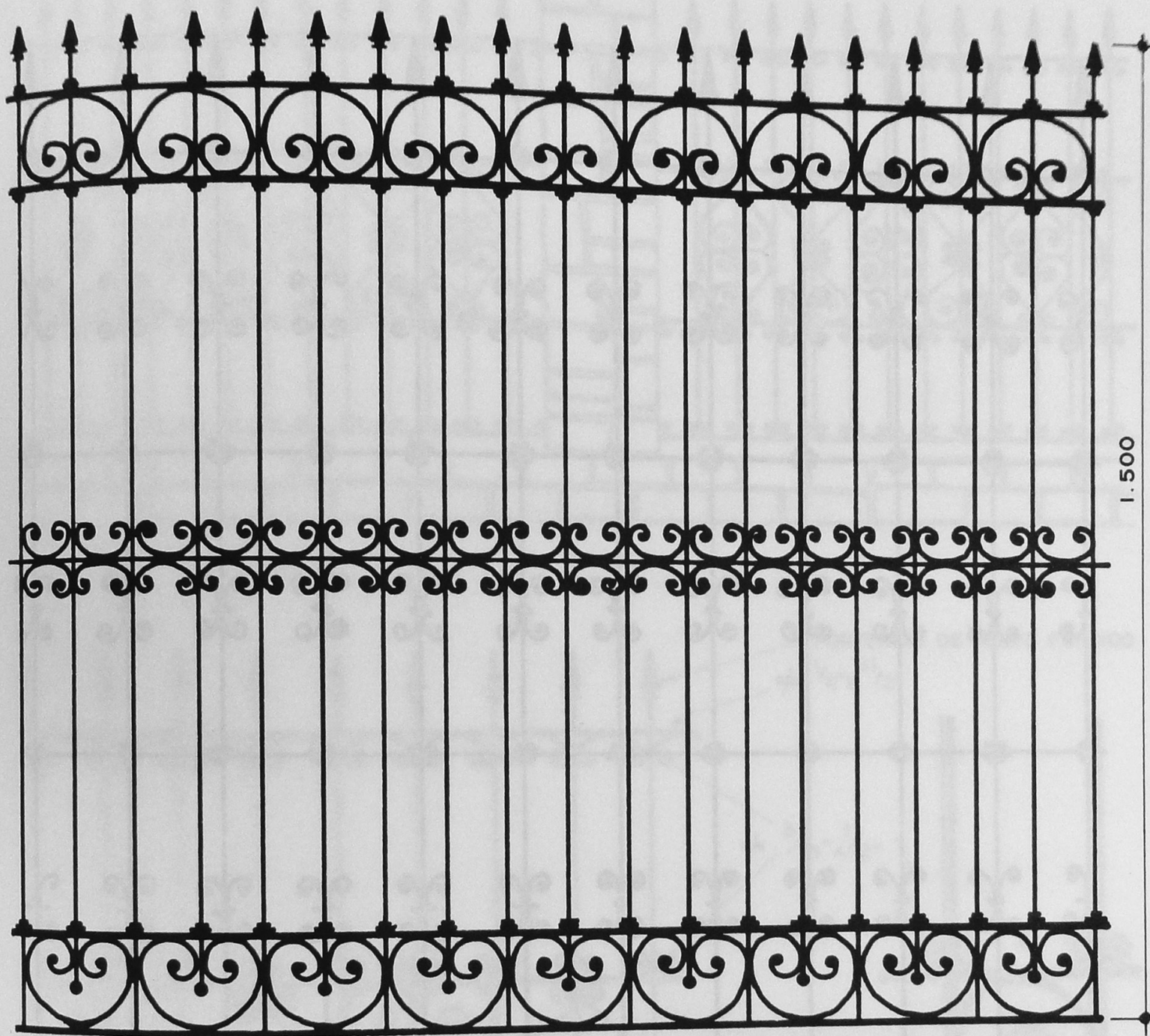
Universidad de Alcalá de Henares/España, por el intercambio.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), SANTANDER e FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de Minas Gerais), pela concessão das bolsas de doutorado-sanduíche e iniciação científica, indispensáveis à concretização deste trabalho.

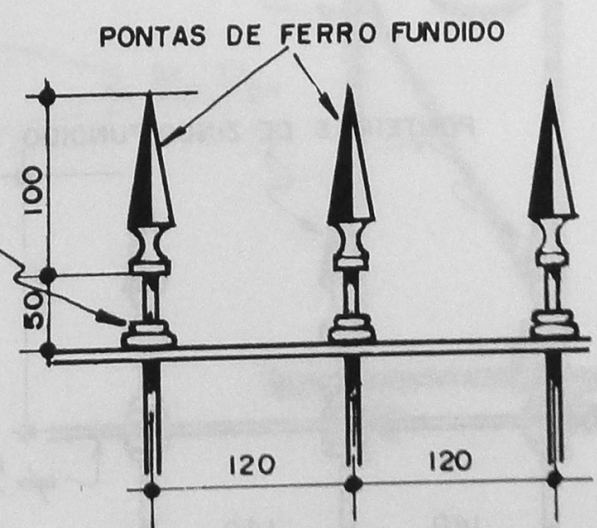
Aos APOIADORES DO CATARSE, que permitiram transportar o inventário do sonho à realidade: nenhum simples “obrigado” será suficiente. Espero que o livro o seja.



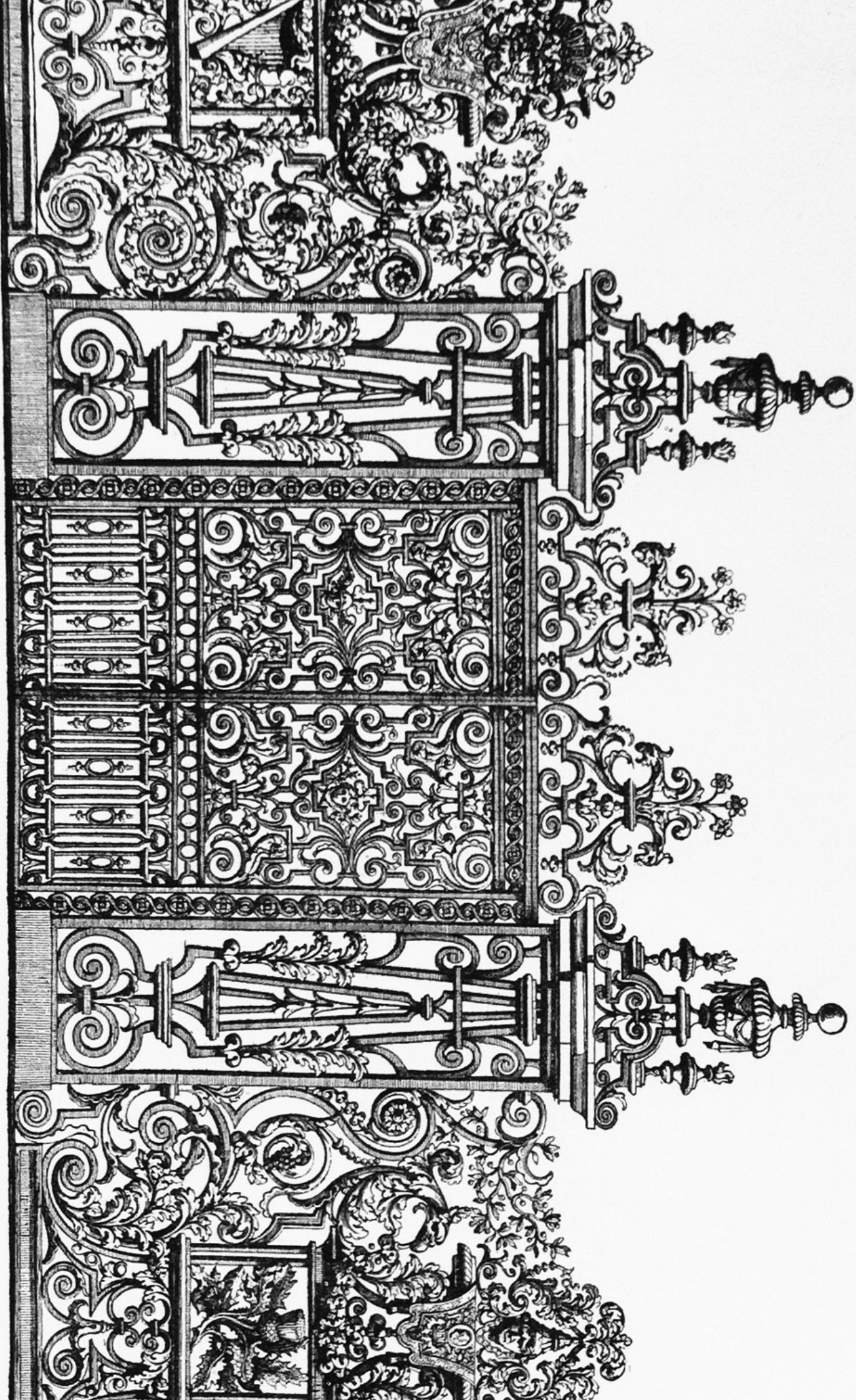
E por falar em beleza, tenacidade e amor *infiniti*... dedico este trabalho ao Alex.

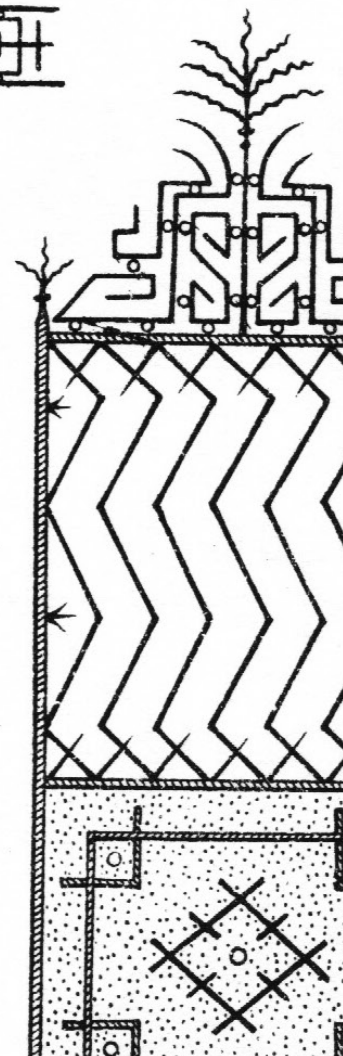
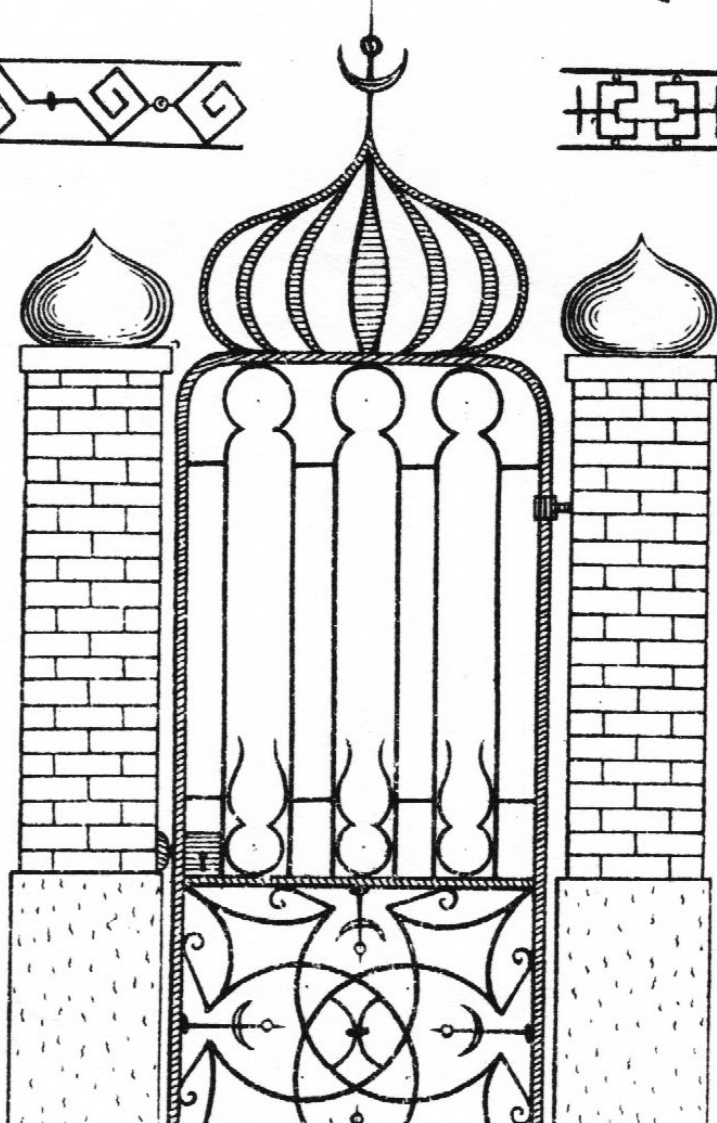
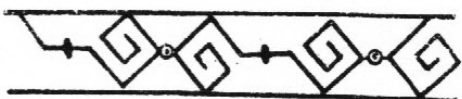
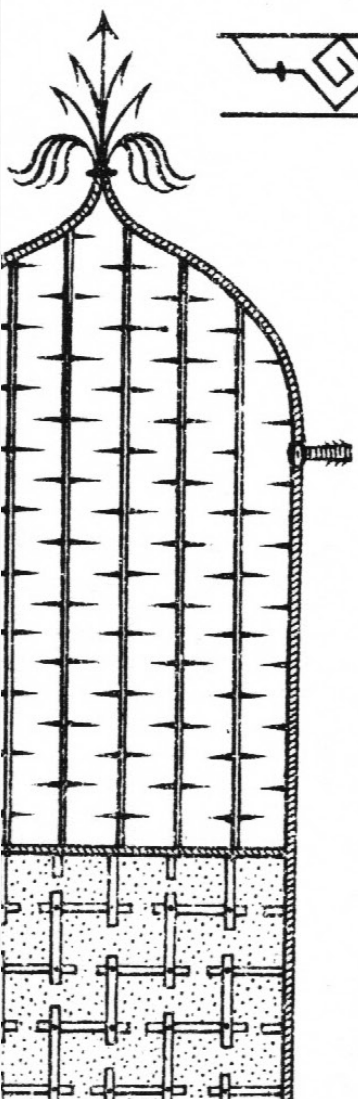
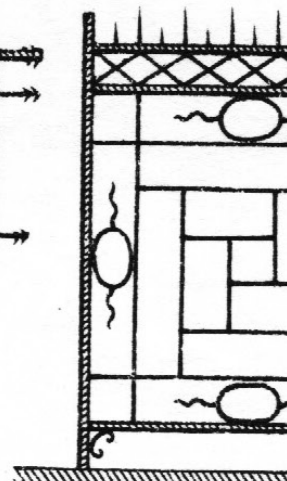
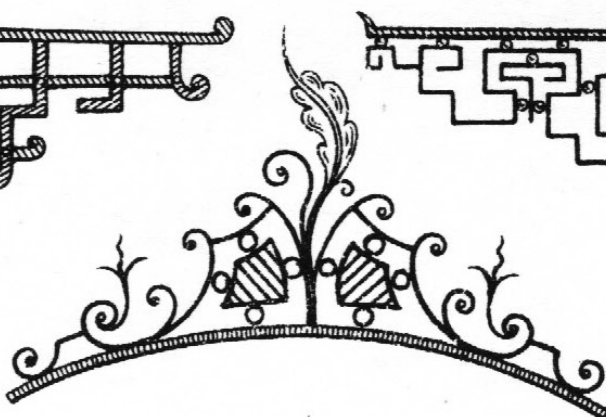
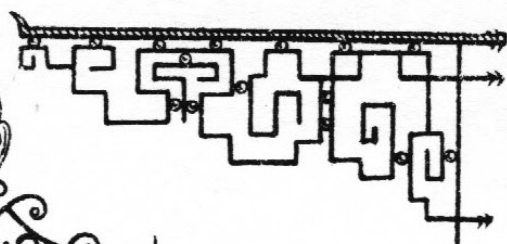
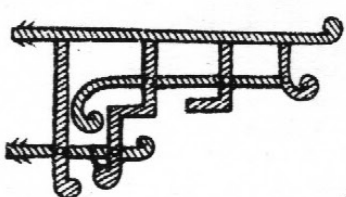
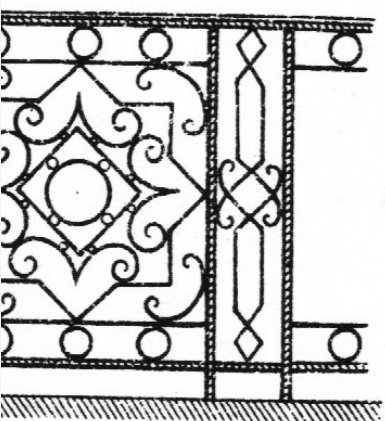
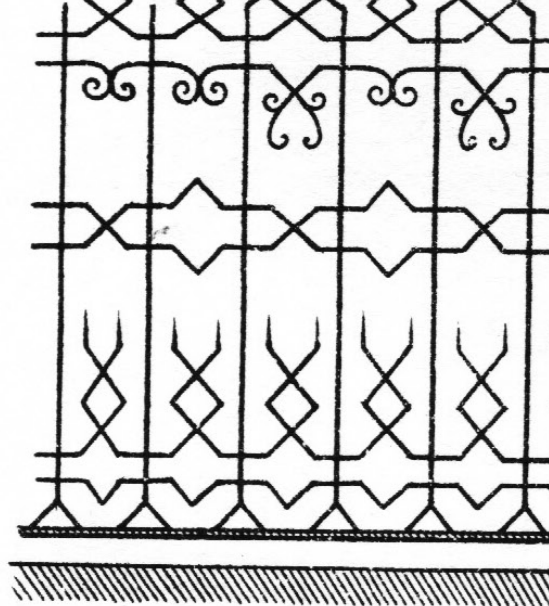
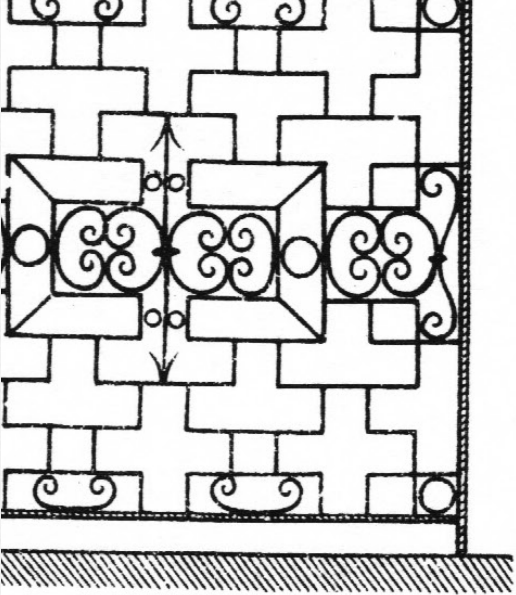


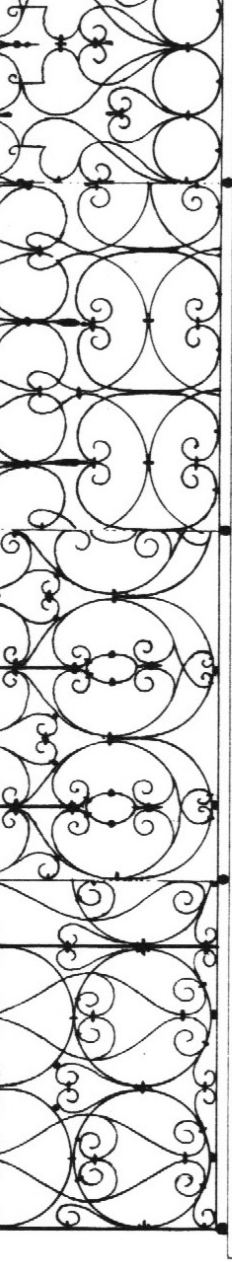
$\nabla 3/16'' \times 1''$ $\nabla 3/16'' \times 1'' 2''$
 BOLA DE ZINCO
 DETALHE DA PARTE INFERIOR



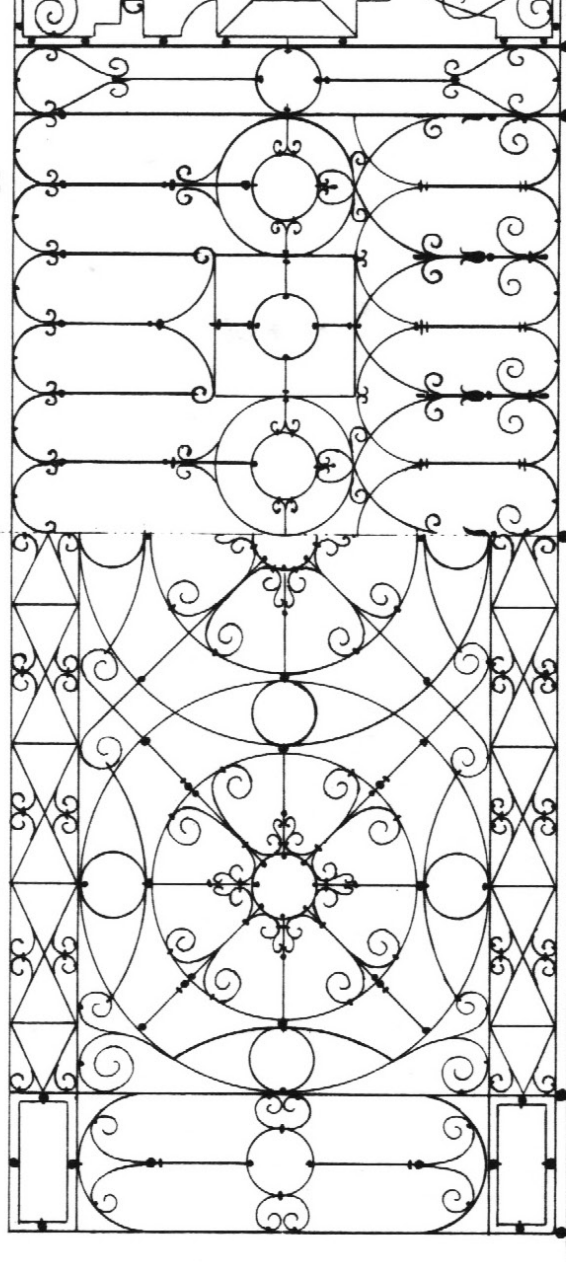
DETALHE DAS PONTEIRAS
 PARA CERCA





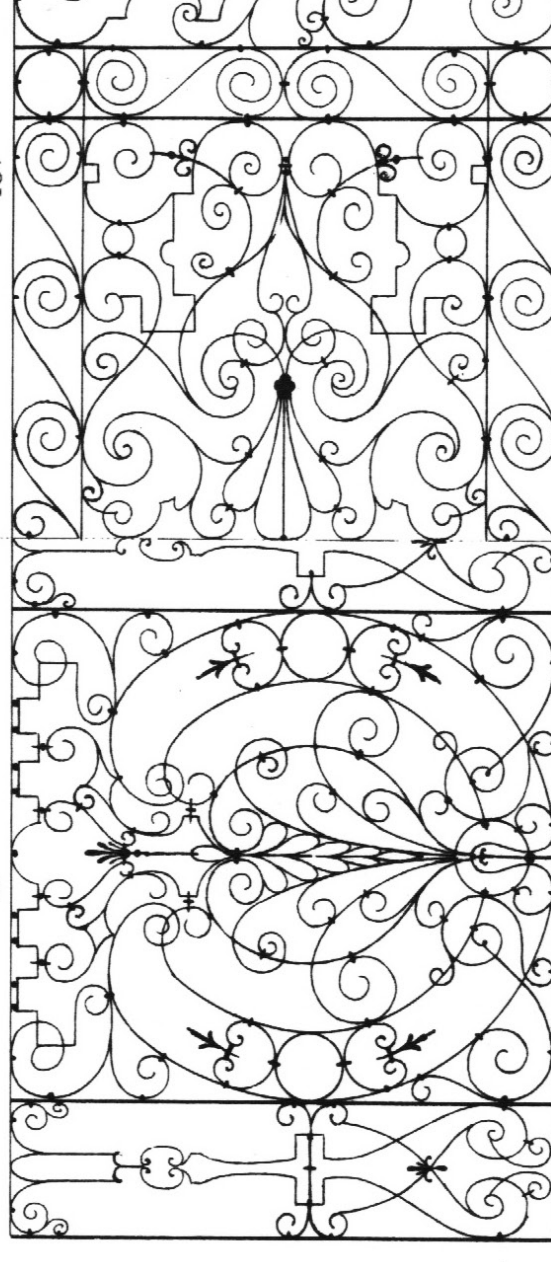


14

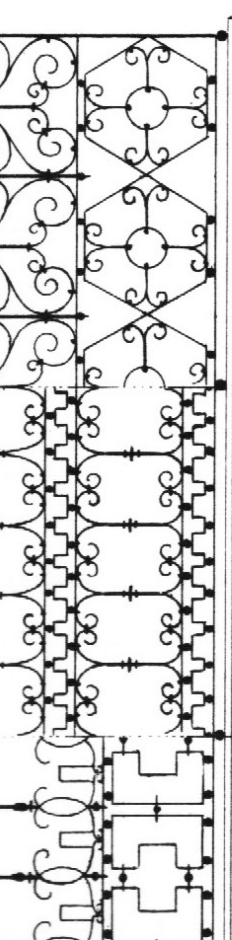


15

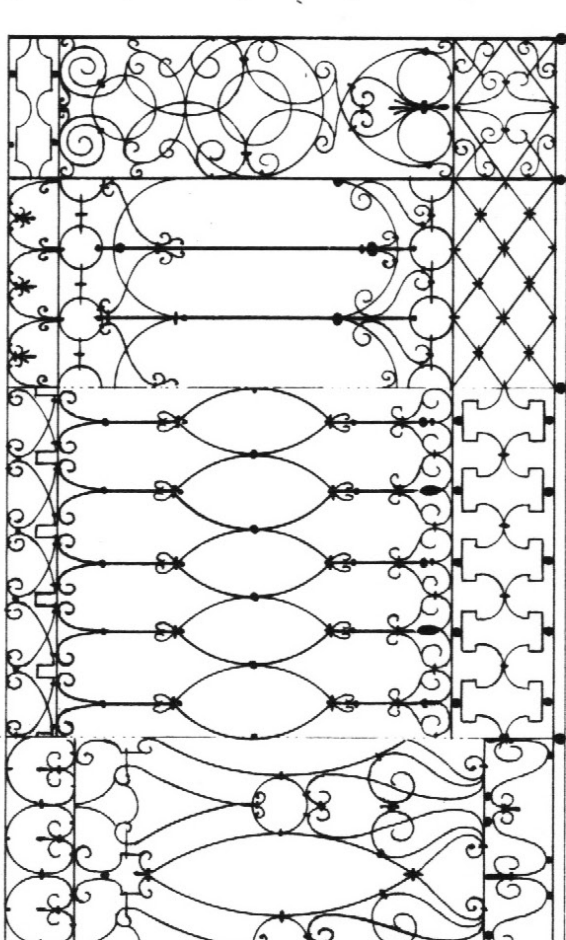
18



17

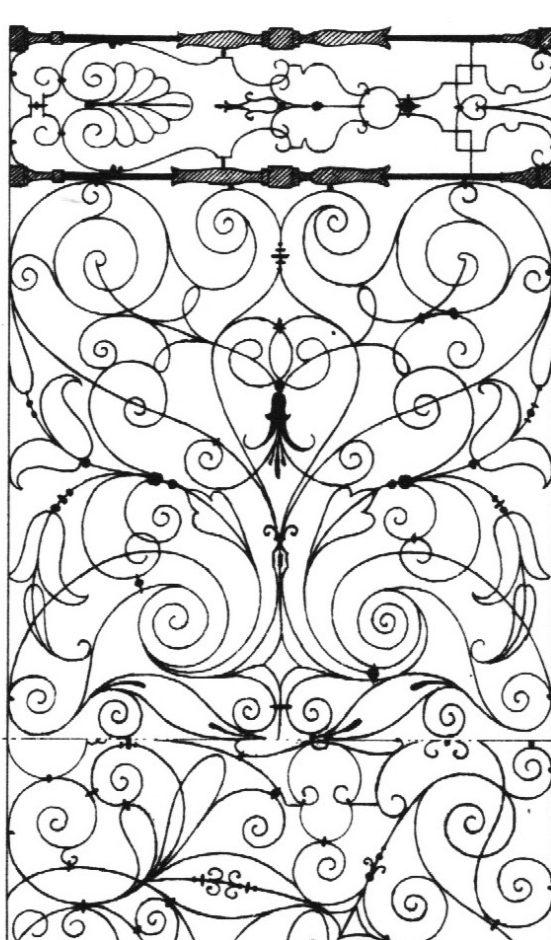


11



12

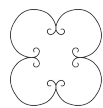
16



0 1 2 3 4 5

Metro





SUMÁRIO

TOMO 1

1 – Grades entre lugares comuns e compartilhados: objeto e questão de fronteira > p.1

1.1 UMA CONJECTURA: A ARTE PODE SER MÁQUINA REFLEXIVA DA ARQUITETURA, O INVENTÁRIO DAS GRADES PODE SER HETEROTOPIA > p.13

1.2 OUTRA CONJECTURA: ESCRITURAS SÃO CONECTORAS DE TEMPORALIDADES HÍBRIDAS E CONCRETIZADORAS DE ESPAÇOS IMAGINÁRIOS, NÃO POR ISSO MENOS REAIS > p.17

1.3 CARTOGRAFIA DA TESE > p.21

2 – Grades de ferro, (de) ornamento e (de) memória: estado da arte, universalidades > p.28

2.1 ORNAMENTO ENTRE O CORPO E A SUPERFÍCIE: INTERIORIDADE E MARGINALIDADE EM UM DEBATE INCONCLUSO > p.33

2.2 GRADE, FERRO E LABOR: O ORNAMENTO DE FERRO ENTRE A FORJA E A FUNDIÇÃO, O ARTESANATO E A INDÚSTRIA, O MODERNISMO E A TRADIÇÃO > p.45

2.3 VISITANDO AS CIDADES DE PAPEL: INVENTARIAR, MOSTRAR, GUARDAR, PROTEGER > p.62

2.3.1 ALGUMAS FORMAS DE MEMÓRIA, MAS TAMBÉM DE AMNÉSIA E DE RUÍNAS > p.72

3 – As grades da Belo Horizonte de ontem e de hoje: cronologias esperadas e cartografias possíveis > p.88

3.1 MEMÓRIA DO FERRO EM BELO HORIZONTE: ALGUMA HISTORIOGRAFIA E NEM SEMPRE A PERMANÊNCIA > p.89

3.2 INVENTARIANDO E INVENTANDO: INDIVIDUAÇÕES E SUBJETIVIDADES PELO CAMINHO > p.102

(3.2.1 CASAS *PATCHWORK*) > p.111

3.3 METODOLOGIA DE CAMPO: UMA ORDEM PROVISÓRIA > p.124

3.3.1 DELIMITAÇÃO DE LUGARES, TRAJETOS E ERRÂNCIAS > p.125

3.3.2 REGISTRO FOTOGRÁFICO > p.127

3.3.3. ARQUIVAMENTO > p.128

3.3.4 CASAS *PATCHWORK* > p.128

3.3.5 ONDE, QUANDO, QUANTOS, COMO > p.129

TOMO 2

4 – Paisagem formal, memória gráfica: uma gramática ornamentada possível, belo-horizontina e universal > p.130

4.1 NOTAS SOBRE ESTILO E TEMPO:

EM BUSCA DE UM DENOMINADOR “TRANSESTILÍSTICO” (EM WARBURG POR DIDI-HUBERMAN) > p.130

4.2 ORNAMENTO EM SI: VISUALIDADE E VIDA DAS FORMAS EM JONES, RIEGL, WORRINGER, DELEUZE E GUATTARI > p.146

4.2.1 O MÉTODO FORMALISTA APLICADO ÀS GRADES > p.158

4.3 HISTÓRIAS DESENCARNADAS: DA GRAMÁTICA À PAISAGEM EM UMA REDE DE DISPOSIÇÕES FORMAIS > p.169

4.3.1 PAISAGEM E MOBILIDADE SOBRE A MESA > p.178

4.3.2 DISPOR PARA DISPONIBILIZAR > p.187

PAISAGEM 1: imantar, arredar, jogar, montar, editar, multiplicar > p.189

PAISAGEM 2: o horizonte dá a ideia da paisagem > p.192

PAISAGEM 3: paisagem na parede, lojinha de molduras > p.194

PAISAGEM 4: álbum de autossuficiências (em conversa com Fernando Lemos) > p.195

PAISAGEM 5: floresta de portõezinhos, a assombrar > p.198

PAISAGENS 6: As que gostaríamos de ver emolduradas pelas nossas janelas > p.200

5 – Casas *patchwork*, colcha imaginária: reterritorialização, costura e escuta > p.202

5.1 SOBRE O *PATCHWORK* DE AZULEJOS E GRADES E OUTRAS BELEZAS > p.205

5.2 MANUAL DE COSTURA, COLCHA IMAGINÁRIA > p.220

5.2.1 MATERIAIS NECESSÁRIOS > p.221

5.2.2 BLOCOS À DISPOSIÇÃO > p.222

5.3 UM JARDIM PARA LOOS > p.239

Epílogo – *Grades à espera ou Feito de ferro* > p.243

Referências Bibliográficas > p.249

PALAVRA-CHAVE. Palavra desenhada com um segredo que transforma síntese em abertura.

GRADE. Um selo possível, a atestar existência (ou resistência), até então. Um lugar para (e de onde) olhar. Tanta gente tem me perguntado, desde que comecei: o que tanto você vê nessas grades?

ORNAMENTO. “Antigamente o pessoal tinha bom gosto. Hoje em dia é só economia” – disse um morador da rua Piauí.

INVENTÁRIO. É a relação de bens daquele que morre, que serão repassados a outrem. Etimologicamente tem a ver com invenção. Será possível ou preciso inventar modos de não morrer?

PATRIMÔNIO. “Uma palavra que quer dizer muita coisa, uma coisa querida, desejada. Um pedaço de pátria que a gente tem” – disse dona Carmélia.

ARQUITETURA. “Seja do cotidiano da casa viva: da banalidade do cruzamento de gente, de coisas, de bichos, de histórias reais e imaginárias (se, a essa altura, é possível a distinção); seja do extemporâneo que a acomete como um raio: o que pode ser, e fazer ser um chuveiro, num mundo feito de rios, córregos, lagoas e quiçá, bacias de banho?” (BRANDÃO, 2002, p. 16)

PAISAGEM. Uma entre várias maneiras inventadas de ver desenhada ou (d)escrita uma enorme e, aparentemente, incontível porção do tempo, e de esquecer de procurar ali o seu começo. Uma espécie de tabuleiro para deixar à vista a secreta mobilidade das grades.

BELEZA. Pode ser triste também. Para Adriana Falcão (2005, p. 16), “belo é tudo o que faz os olhos pensarem que são coração”.



CAPÍTULO 1

GRADES ENTRE LUGARES COMUNS E COMPARTILHADOS: OBJETO E QUESTÃO DE FRONTEIRA

Li em Luis Alberto Brandão (2005) que a ficção é o que torna concreto o imaginário, e me interessei por esse verbo: concretizar. Há também essa palavra, imaginário, maior do que a ficção, porque em processo, em funcionamento. Há outra ainda: invenção, motor deste inventário – e também desta tese – a qual, por algum tempo, foi uma espécie de coleção de frustrações. Esses três verbos – imaginar, inventar, concretizar – vejo-os hoje como máquinas, motores de minha percepção e escrita, possibilitadores deste trabalho.

O leitor tem em mãos uma tese constituída por uma conversação polifônica, conformada por múltiplas vozes, além desta em primeira pessoa cujo tom é, não raramente, testemunhal. Convoquei interlocutores anônimos e outros não, cujas vozes chegam a ter expressiva opacidade, na medida em que não se misturam organicamente ao imperativo acadêmico. São sentidos outros que enredam as extremidades e atravessam os meandros do texto, oscilantes entre a liberdade literária e a teoria – também ela plástica, conforme compreendi nas conversas com Stéphane Huchet. Tais tessituras são frutos do exercício de incorporar rigores, filtrar poetizações e nostalgias, equilibrar a ornamentação da escrita, a arte e a ciência, mas, sobretudo, da concretização, do encontro de um lugar e uma forma (entre tantos outros possíveis) para uma paixão.

_ Como seria começar pelo meio?

_ Não importa, basta observar a paisagem... ou através dela...

_ Mas começaríamos chegando ou saindo de casa?

Recomeço por uma presença discreta e feminina na cidade, impressa em luz: rendas de sombra e luz nas calçadas, nas paredes e no assoalho, por dentro. Há também rendas impressas nos azulejos decorados, que estão nas fachadas, e que mais parecem de banheiro ou cozinha. Em algumas dessas casas vivem velhos moradores, com muita vontade de contar a história (não a da casa, a deles). História de uma cidade que não é tão velha, mas está cada vez mais nova e

geométrica, pois não tem tido tempo de envelhecer horizontalmente. Hoje, há ainda outro tipo de saturação (imensurável, mas nada imperceptível) na cidade, que remete a uma espécie de indolência ou anestesia, onde não se vê nada em meio ao excesso, em meio à estetização funcionalizante da publicidade.

_ “Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” – li certa vez em Paul Valéry (apud BENJAMIN, 1994, p. 206).

_ Pois os senhores esboçam uma ideia que me apraz, a de percepção paciente para os detalhes, os pormenores e as formas menos apressadas de civilização e de cultura.

Sim, não era apenas em um outro tempo, mas para um outro tempo, que aquelas superfícies rendadas e forjadas haviam sido concebidas. Um tempo em que, segundo se acreditava, valia a pena lembrar e guardar coisas, mesmo que ocupassem o peso e o volume das águas-furtadas. E permanece hoje apressado o modo como pensamos em dispor os materiais, os pisos imitando cascalhos e granitos, a lógica dos materiais e dos azulejos “10x10cm”, instalados em grupos de dezesseis. E são outros os ornamentos e outras as geometrias, apontando para novas lógicas da arquitetura como fruto da “sede engenheira”, da especulação imobiliária e do nivelamento das opções e dos gostos.

_ Poderia hoje o ornamento ser o catalisador de outros olhares e outras percepções na cidade?

Objetos de presença ubíqua e discreta, as grades têm permanecido, em alguma medida. Estão instaladas em casas que, em sua grande maioria, não são tombadas, e que têm sido destruídas em consequência do acelerado processo de verticalização da cidade. Pertenciam, em um primeiro momento, a uma coleção de frustrações, a partir da vivência de uma perda, que sempre me feria, quando descobria que ‘aquela’ casa, onde estava instalada ‘aquela’ grade, havia sido demolida. O destino desses objetos tem sido os ferros-velhos, os quais as têm vendido para a confecção de peças decorativas, mobiliário ou portões de casas situadas em condomínios fechados, afastados da cidade.

Essa foi a Belo Horizonte que me estampou o olhar quando vi que era a ela que eu, natural de Uberlândia, de fato pertencia, cidade subtraída aqui e ali, menos cinco, menos 14, 33, 128,

525, 1213, o número de “registros documentais” da prefeitura¹ contabilizados ao final da pesquisa, em novembro de 2013. Com o *boom* imobiliário atual, a rápida transformação da capital mineira se fez perceber com nitidez surpreendente nos quase seis anos de investigação², e seguramente a cidade já não será mais a mesma, a cada nova leitura deste texto. Nunca é. O trabalho de campo foi, aliás, uma espécie de corrida contra o tempo, cada casa que ia para o chão sem ter sido registrada era uma batalhazinha perdida, tendo tal perda acompanhado o eventual testemunho da morte de seus velhos moradores. A despeito de ser uma batalha anacrônica ou particular, tem como motivadoras imbricações nada simples entre o transcorrer irreversível do tempo, a memória e o esquecimento. O inventário seria, assim, uma possibilidade de garantir a memória de um tipo de arquitetura (de seus moradores e seus ornamentos) pela qual muitos guardam afeto, mas que é, em certo sentido, marginal aos interesses de preservação.

Era preciso aprender a esquecer, e aprender também que talvez seja o esquecimento quem mais viabiliza o inventar. Entendi com Vera Chacham (1994) que esquecimento e memória mantêm íntima relação no contexto do desaparecimento, das demolições. Aceitação e esquecimento: surgimento de novas memórias, para Vera, “memória necessária”. “Necessário esquecimento”, para Luis Alberto Brandão: “A consciência do esquecimento, no entanto, já é uma forma de memória” (BRANDÃO, 2005, p. 72).

_ Mas as casas de ontem estavam ali, ensinando-nos sobre o seu tempo passado, desenhando o nosso espaço presente.

¹ Os “registros documentais” são instrumentos de preservação do Patrimônio Histórico de Belo Horizonte, dossiês que contêm diversas informações sobre as casas que foram demolidas ou que tiveram suas fachadas transformadas. Esses números foram contabilizados em novembro de 2013 nos dois acervos que os abrigam, a Diretoria de Patrimônio Cultural da Prefeitura – que guarda sempre os últimos três anos de produção desses documentos – e o Arquivo Público Municipal – seu local de guarda permanente, cujo dossiê mais antigo é de 1993, ano em que foi confeccionado apenas um registro. O número é aproximado, mas fidedigno em relação à estatística das possíveis demolições, faltando apenas as que não foram cadastradas até a data referida. Cerca de 250 dossiês são dos últimos três anos, e eles respondem por cerca de 20% de um total de 18 anos de registro, possivelmente indicando o aumento da destruição nos últimos tempos. Fonte:

<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?app=fundacaocultura>

² Realizei pesquisa piloto sobre o tema antes de ingressar no doutorado, entre 2008 e 2010.

A cidade do presente nos convida a investigar de que modo o tempo é algo que se processa em camadas, uma concepção temporal mais espacial e figurada do que linear, complexa temporalidade. Como nos contam as estátuas de Luis Alberto Brandão Santos (1999), em *Saber de Pedra*, aquelas que em seu silêncio mineral absorvem (e se confundem com) o tempo e o espaço, e guardam segredos, que só saberemos extrair se, como elas, formos capazes de espacializar o tempo, perceber que a cidade e a história são feitas de “presentes antigos e novos”, de maleabilidade proporcional às narrativas que estão contidas nelas.

Olho para a praça. Nela coexistem o casarão do princípio do século, o edifício envidraçado, as colunas neoclássicas do palácio, a passarela em curva na entrada de uma residência, letreiros luminosos, árvores velhas, trilhos de bonde incrustados no asfalto. O tempo da cidade se distribui em faixas, corre em várias pistas paralelas, como se fosse um conjunto de fibras, cada uma delas tecida segundo uma combinação diferente de presentes antigos e novos. (SANTOS, 1999, p. 45)

Há uma sobreposição de tempos, os mesmos modelos de grades em edifícios de idades distintas. É como se a história dessas grades pudesse ser, em certa medida, separada da história da Arquitetura, como uma segunda camada, uma espécie de pele que tem sua veia atemporal, em função da facilidade de se realizar uma intervenção dessa natureza, *a posteriori*. Muitas casas receberam-nas anos depois de sua construção, sem se preocupar com os estilos em voga, por questões de segurança – as crianças e os ladrões – e diversas outras foram construídas bem depois da própria grade, e aproveitam-na, após resgatá-las em ferros-velhos. Grades que, de tão fixas, tornar-se-ão tão móveis, pela reciclagem e nova morada, de linha e papel.

_ Que tempos seriam estes? Qual seria a melhor palavra para reuni-los? Anacronismo, atemporalidade, intemporalidade, transtemporalidade, multitemporalidade?

_ Não se preocupe, esteja “à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal.” (BENJAMIN, 1994, p. 199)

_ Será importante?... ou você não sabe que o tempo vai, mas também volta? E que falando de outro tempo, hoje, trazemo-lo para cá, e já não será mais aquele. E tampouco seremos nós, mas um tanto quanto outros...

_ “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem.” (BENJAMIN, 1989, p. 85)

As casas de ontem, ainda hoje, as que se equilibram na dança entre opacidade e transparência dos palimpsestos urbanos. Algumas dessas casas reluzem seu outrora – sob a forma de ruína ou escondidas sob uma máscara cromática, ou uma metade que restou –, outras são casquinhas frágeis (salões de festas e portarias) que parecem sustentar grandes edifícios que lhes apostaram compaixão. Há ainda as casas-fantasmas, que já não existem fisicamente, apenas em uma ou outra reminiscência, mas que assombrom. E há aquelas que sobreviveram na “cidade de papel”, o modo como me acostumei a chamar os “registros documentais”. Desconfio que outros tempos se sobreponham também, os que me convidam ao delírio de convidar John Ruskin e Walter Benjamin a caminhar e conversar – pelas ruas de Belo Horizonte? Ou de qualquer outro lugar? –, e outros que virão, de assombro.

A singularidade de Benjamin não possui lugar específico na pesquisa, ocupa toda a extensão do texto, sempre atravessando-o, felizmente. Interessei-me por um Benjamin que escreveu muitas linhas sobre a arquitetura de ferro e que tem o poético infiltrado em seu pensamento crítico. E Ruskin, por sua vez, virá demarcar a interseção entre o ornamento, o antigo e o afeto... com anacronia e universalidade bem-vindas.

_ É possível resgatar seu pensamento para perceber não apenas uma herança, mas também uma promessa, uma esperança?

_ “Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223)

_ Se o anacrônico é o que está em desacordo com os usos e os costumes de uma determinada época, estar em acordo significa dar um trato oficial à memória?



Recomeço.

Tendo como amplo norte a presença do ornamento no espaço urbano, esta pesquisa pretende lançar um olhar interdisciplinar para as grades ornamentais em Belo Horizonte, aproximando os campos de saber da Arquitetura e das Artes, não apenas pela evidente força gráfica que caracteriza esses bens integrados, mas também por outras interfaces – etnográfica, histórico-crítica, poético-ficcionais – que lhes possibilitem comunicar. Adota, como ponto de partida, a documentação fotográfica de fachadas de casas situadas em bairros mais antigos da cidade e,

cumprida essa etapa, a digitalização dos modelos encontrados, disponibilizando desenhos vetoriais gráficos, em arquivos abertos, editáveis. Tal inventário deve ser detentor de uma memória patrimonial – através da reconstituição de uma espécie de paisagem formal, capaz de guardar e lançar essas formas ao domínio público da criação, ou seja, devolvê-las à cidade – e outra mais livre, a partir das reflexões que os saberes, que aqui tangenciam, possam suscitar. Ou seja, trata-se de edificar uma paisagem formal que contenha outra, memorial, desenhadoras de conexões formais, históricas e subjetivas, assistidas por órbitas estéticas, filosóficas, técnicas, anímicas, simbólicas, etc. A ideia é revisitar os antigos catálogos de ornamentos e criar uma versão atual – um tipo de edição, aliás, bastante usual nos dias de hoje, capaz de doar à cultura material imagens históricas – que possa abrigar um diálogo entre os saberes citados, não apenas sobre o bem arquitetônico integrado *per se*.

As grades são bens da arquitetura, compartilham de sua escala, cercando-a, envolvendo-a, delimitando-a. Protegem o homem, graciosamente. Georg Kowalczyk diz que, apesar de seguir predominando a arquitetura e toda a sua “imaterialidade tridimensional”, a função da grade, além de envolver o edifício, é lhe dar forma. Cercar e formar o espaço: uma espécie de moldura que encerra as três dimensões, contribuindo com o movimento e o dinamismo do espaço arquitetônico (KOWALCZYK, 1928). As grades acrescentam uma camada transparente à história do ornamento na Arquitetura: envolvem deixando ver, criando uma camada gráfica, que vibra em linhas de ferro cuja expressividade vai além do que sua aparente rijeza e severidade material permitiriam.

Se o objeto é a grade, seu lugar é a fronteira, e é na fachada – vestimenta da casa, quase pele – que eles se revelam. Nas fachadas as discussões sobre o ornamento ganham sentido renovado, pelo modo como são habitadas pelo hoje, como promovem encontros entre “presentes novos e antigos” na paisagem urbana. Um interior se revela através da fachada, a partir da qual não me interessei, a princípio, em adentrar. Condição de fronteira. Transparente e móvel, como aquelas que fazem as estátuas se confundirem com a própria cidade, em *Saber de Pedra*. Ou, pelo contrário, as fronteiras que são linhas grossas, elas mesmas objetos, como entendi atestarem as vozes minerais: “A unidade das coisas não está nas próprias coisas, mas nos cortes que, nelas, pretendemos fazer” (SANTOS, 1999, p. 68). Há, também, as que não apenas deixam de afastar, mas que aproximam, negando a separação entre os espaços urbano e doméstico, imantando uma interioridade no contexto da rua.

_ Assim reitero: começaríamos chegando ou saindo de casa?

_ Acha que podemos falar em um ‘saber de fronteira’?

_ Faz parte dele separar e unir, mas de modo concomitante.

“Que imagem de concentração o fato de ser essa casa que se ‘aperta’ contra seu habitante, tornando-se a célula de um corpo com suas paredes próximas. O refúgio se contraiu. E, muitíssimo protetor, fez-se exteriormente mais forte” – reflete Gaston Bachelard (1974, p. 49). Se a casa é, para o autor, um “instrumento de topoanálise”, tratar-se-á de uma geometria de outra ordem, transcendida pelo espaço habitado, maleável entre o dentro e o fora. Bachelard reivindica a elasticidade do devaneio para habitar a casa – que possui paredes que se condensam e se expandem ao clamor dos desejos – espaço de “extensibilidade infinita”, cambiante, móvel e fluido, “como são compreendidos os espaços quando tomados no acontecimento”, completaria Ludmila Brandão (2002, p. 20). Assim, pensemos nas grades, não apenas como aquilo que separa, mas que também une e conecta o espaço exterior, bem como nas inversões bachelardianas, da casa, da cidade e do mundo: casa que é minha pele e meu mundo, cidade que é minha casa e casa que habita o mundo. Quanto de tudo o que podemos ser é devido às casas que nos abrigam?, a autora nos pergunta.

_ Muito.

A hipótese inicial é a de que as fachadas dessas casas, se tomadas como o limite entre os espaços urbano e doméstico, podem ser vistas como expressão pública da relação entre as pessoas e seu espaço de morada, por meio de práticas ornamentais que vão além da instalação das grades. Não apenas em Belo Horizonte, mas em inumeráveis outras cidades no Brasil, há ainda uma familiar desobediência, mesmo que marcada pelo desconhecimento, dos preceitos escolásticos da Arquitetura, materializada muitas vezes pelo que se costuma chamar de “arquitetura sem arquitetos”³. Motiva-me pensar que tais deslocamentos são capazes de preservar a esfera autônoma do afeto, por dar lugar a apropriações criativas por parte dos moradores, os que fazem de suas fachadas uma espécie de *assemblage* ornamental, sobrepondo elementos de naturezas ou formas diversas, combinando grades de modelos

³ Devo estas expressões entre aspas a Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti (2006), que creditam a segunda expressão à Bernard Rudofsky, no estudo publicado pelos dois autores sobre a arquitetura kitsch.

diferentes, com azulejos decorados, cobogós, tijolos aparentes, adesivos coloridos, pedras, pastilhas etc. Devolução do ornamento à sua dimensão prioritariamente primitiva e popular. Sobreposição não só de elementos mas também de tempos e modos de viver e habitar. Outras belezas...

Fachadas mudas, que falam, que cantam, nos lembrou Paul Valéry (1999). Que língua falam essas grades e fachadas? Como são capazes de exteriorizar domesticidades? Que histórias elas nos contam, sobre as cidades, as casas e o habitar dos homens? É possível promover uma escuta desse *saber de fronteira*, não apenas através dos vestígios de cada uma, mas da atmosfera conformada por seu conjunto, sua paisagem? Ludmila Brandão nos alerta para o desafio que seria reconhecer, a cada dia, a conjugação de elementos díspares – feitos de sons, cheiros, vivências, acontecimentos, esquecimentos – que compõem o doméstico. Para percebê-lo atuar junto ao urbano, por isso, talvez seja preciso imaginar que se trata de uma fronteira em movimento – como em Piglia, para quem “o conceito de fronteira é temporal e seus limites são conjugados como os tempos de um verbo” (PIGLIA apud BRANDÃO, 2005, p. 100) – e fazer vibrar e reverberar sua porosidade.

_ Será possível responder por essas nuances com imagens não definitivas, anti-gramaticais? Poderia optar por propor uma atmosfera para a pergunta e obter uma paisagem como resposta?

As fronteiras devem ser também identificadas nas conversas plásticas entre a Arte e a Arquitetura. Para além de uma “medida” tectônica, a conformar sistemas que dividem e limitam as superfícies, é inevitável pensar na força gráfica das linhas que conformam as grades ornamentais. A presença do desenho no espaço urbano também imprimirá nosso olhar, através de uma percepção formal – para além da casca estilística, e que não pode deixar de ser crítica – das linhas que preenchem a cidade de ontem e hoje, de modo voluptuoso ou mais sóbrio, conferindo graça discreta aos caminhos, em distinto tom dos atuais muros de vidro e os arames cortantes e encaracolados. Aqui vislumbra-se a vontade de abstração de todo ornamento – condicionada por sua geometria imanente – mas também outra fresta, a que resvala sua condição de escrita, uma “escrita natural da humanidade”, para René Smeets (1982), “preparação e fundamento para todos os traçados que demandam capricho e bom

gosto”⁴, ensina-nos um típico manual de artes e ofícios do século XIX (BORREL y FOLCH apud SARDÁ, 2006, p. 94). No caso do desenho, um “mundo sem legendas” ao qual se refere Edith Derdyk (2007, p. 24): “linhas que se projetam no espaço do mundo, provocando tessituras de significados sempre emergentes e em trânsito”.

_ Desenhar para não esquecer, Edith aprendeu de um homem analfabeto, que recitava versos de cor.

Neste estudo, a linha é sobretudo metáfora da fronteira, mas pontilhada, porosa: entre a Arte e a Arquitetura, e entre a casa e a rua. É também uma linha de costura, a conformar um *patchwork* urbano e multitemporal. É linha voluptuosa, que gera movimento e responde pelo impulso ornamental, erótico e de proliferação. E é ainda linha de projeto, a conformar uma arquitetura ilustrada, apontando para a importância histórica do desenho para esse saber, desde a tratadística: uma escrita compartilhável, quando o arquiteto vai “mais longe do que com a linguagem” (THOENES, 2003). Por fim, a metáfora de uma linha-limite que também é deslimite, a ainda assim risca o campo da Arquitetura, algo próximo do que Ludmila Brandão escreve, ou desenha:

O fenômeno arquitetural (...) Prefiro pensá-lo segundo um espaço não mensurável – talvez como aquele do plano constituído na espessura da folha de papel – um entre dois foras, onde tudo acontece. (...) Talvez porque seja como a arquitetura e seus cortes a - significantes: de tão tênues os limites, como o da espessura da folha de papel, se constitui segundo um plano que abriga somente linhas, intensidades (BRANDÃO, 2002, p. 34)

Ludmila Brandão entra pela sua “casa subjetiva” – o título de seu livro – de modo curioso, com esse adjetivo. Vale a pena lê-la um pouco mais: “Curioso. Para escrever sobre estas casas foi preciso esquecer a arquitetura. Foi preciso, sobretudo inicialmente (e não sem culpas e vergonhas), desqualificar a arquitetura como ofício e seus procedimentos mais usuais, teóricos e práticos” (BRANDÃO, 2002, p. 3). Torna-se necessário, para a autora, fazer da “arquitetura” uma “indisciplina”, que se constrói pelos vãos.



⁴ Os trechos citados de Maria Rosa Sardá (2006), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

Recomeçamos pelo meio, já que o “entre” parece ser um lugar adequado à grade. Entre a cidade e a casa, entre a segurança e a beleza, entre a indústria e o artesanato, entre a decoração, a arquitetura, os processos de urbanização e a necessária beleza. São ricas as conotações simbólicas – e políticas, como acrescentariam Adolf Loos e John Ruskin – dessa fronteira, que põe em diálogo e contato ferro, artesanato, ornamento, progresso, industrialização e, nos dias atuais, reciclagem e violência. Ferro que é *pedra de toque* do progresso; grade ornamental que é ferro ou aço⁵ domesticados pelas mãos; matéria que se transforma ou se rarefaz, novidade nenhuma em tempos de alumínio e plástico; produto que ganha outros circuitos de existência – para o lado de dentro das casas, escondidas pelos muros –, outras configurações, envolvidas por novas versões de arames farpados galvanizados.

_ Ornamento, grades, patrimônio e belezas que há muito habitam lugares marginais...

No entanto, parece que ainda estamos muitíssimo interessados em ornamentar nossas casas, ruas, corpos, objetos... sob uma casca diferente, que paradoxalmente aprendemos a fabricar com o modernismo, numa embalagem chamada *design*, como dirá Hal Foster (2003). “Há sinais de que o século XXI está interessado no ornamento e nas idéias em torno dele, de um modo talvez menos tortuoso e ambíguo que o seu antecessor”, é a hipótese de Gilberto Paim (2000, p. 11) e de tantos outros autores. As grades que serão estudadas aqui são antes de tudo e de modo imprescindível ornamentais, não olvidemos. Se não há maneira de saber se foram inspiradas pela lógica *per se* dos catálogos de ornamentos, é para eles que as formas estudadas aqui regressarão. Nesta pesquisa, apesar de amalgamados, grade será pretexto e ornamento, condição. O “entre” e o “através” são convites para fazer conversar o público e o íntimo no espaço urbano, para vislumbrar paisagens e modos de habitar a cidade, ontem e hoje.

Trata-se de um inventário, portanto, autônomo e conectado às discussões que convida a fazer. Autônomo porque capaz de ofertar a paisagem formal da qual ele se vale, ainda que, sob alguns aspectos, desterritorializado, como veremos mais adiante. Conectado porque

⁵ O aço é nada mais que o ferro dissolvido em carbono – que lhe confere mais resistência – composição que está presente na maior parte das grades de ferro existentes no mundo, mas que, somente no final do século XVIII, se firma como fórmula e tecnologia cientificamente dominada, para ser produzida em grande escala. Ainda assim, é mais usual referir-se ao ferro do que ao aço na literatura sobre o tema, terminologia que adotarei em toda a tese. No Renascimento era usual ainda fazer grades que possuíam aplicações em bronze, cobre e latão, uma herança que ficou para os demais períodos.

acompanhado de uma reflexão que se sobrepõe às diversas interfaces que a transparência ornamental das grades convida a por em contato: memória, subjetividade e imaginário; identificação, conservação e manutenção do patrimônio; esfera técnica e âmbito poético; o espírito de época, o atual e as diversas temporalidades que daí subjazem; as relações entre as artes aplicadas, o artesanato e a indústria; a história da Arquitetura e do ornamento; a evolução dos estilos; a presença do desenho no espaço urbano; a poesia oculta nas milhares de formas registradas. São camadas polissêmicas que precisam ser escavadas, uma espécie de arqueologia que, obviamente, seria impossível para uma só tese, se demandasse a investigação aprofundada de seu solo. Mais importante é abrir os poros, as portas, os caminhos e as possibilidades de compreender o objeto e suas órbitas. Sem esgotar nenhuma delas, mas atravessá-las, permeá-las, absorvê-las.

Assim, o principal desafio desta empreitada é, sobretudo, metodológico, ou seja, lançar mão de estratégias criativas que possibilitem conciliar lugares alternativos de pensamento, fala, escuta e morada. Para isso foi preciso perceber a problemática do binômio Arte/Arquitetura de modo mais livre – “desarmar as irredutibilidades recíprocas, ligadas à rigidez das categorias”, “abrir os pólos a trocas e intercâmbios experimentais e transdisciplinares”, nas palavras de Huchet (2005, p. 172) –, criar categorias de análise elásticas, novas formas de perceber o objeto, instigantes para os dois campos, em vez de colocar aquelas que seriam esperadas, em um ou outro saber, para funcionar. Criar uma metodologia híbrida e inventiva que contemplasse – com o rigor teórico necessário e observância das situações práticas – a abrangência das interfaces suscitadas por esse objeto, física e simbolicamente fronteiro. Em vez de muros, pretendo cercar a teoria com grades, tirando proveito da transparência de sua sobreposição e da erótica de seus desenhos ornamentais. No que se refere às práticas de colecionar e arquivar, desejo conciliar uma memória crítica com outra, de caráter afetivo, em outras palavras, subverter determinadas metodologias em Arquitetura (nos moldes científicos exigidos pelas políticas patrimoniais, por exemplo), tomando, como referência, outra, de caráter artístico, adotar estratégias metodológicas plurais, híbridas entre as Ciências Sociais Aplicadas e as Artes, tentando equilibrar certo rigor da pesquisa do arquiteto preservacionista, os parâmetros críticos das reflexões sobre a arquitetura e a cidade, e, como não poderia abrir mão, a subjetividade do olhar poético, colecionador e etnográfico da artista que sou. Não apenas capturar belezas, mas provocá-las, através de uma postura ativa própria da arte.

Ademais, se a chamada arte contemporânea é, nas palavras de Huchet, esse “grande *plateau*, onde tudo coabita e tem direito de existir”⁶; se ela pode lançar mão de contextos outros, recursos heterogêneos que não os seus próprios, advindos de outras disciplinas, acredito que seja possível encontrar e capturar em seu horizonte híbrido uma estratégia criativa e ressemantizadora, para o “inventariar”⁷. Se trabalhar um objeto de fronteira a partir da fronteira subentende um esforço de domesticar, por assim dizer, o olhar para os campos de saber em questão, “indiscipliná-los”, como sugeriu Ludmila Brandão (2002), pode ser uma estratégia além de criativa, profícua. Trata-se de tensionar esses saberes para apreender algo dessas formas urbanas que já não são apenas o objeto grade, mas um lugar de trânsito, de olhares e escolhas.

Para tanto, além de contabilizar frustrações, será preciso somar conjecturas. A primeira diz de uma utopia realizável, não das que cabem no bolso, mas aquelas que, uma vez no bolso, são capazes de expandir, funcionar, acontecer. A segunda nutre-se desta, tem a ver com maneiras de lidar metodologicamente com o tempo, modos de costurar passado, presente e futuro, inventados, mas, ainda assim, capazes de configurar paisagens, críticas e plásticas. Permeando-as, a escritura será uma forma de enunciação aberta – palavras que geram imagens, mas também imagens geradoras de pensamento – e o poético, o imaginário e a invenção, revelações. Vejamos como recomeçar a exercitá-los.

1.1 UMA CONJECTURA: A ARTE PODE SER MÁQUINA REFLEXIVA DA ARQUITETURA, O INVENTÁRIO DAS GRADES PODE SER HETEROTOPIA

Através do pequeno e imenso ensaio *Outros espaços*, de Michel Foucault (2006), entendi que a coleção poderia se transformar, não apenas em um inventário, mas em uma heterotopia, um espaço atravessado pela multiplicidade do tempo e por outros espaços, uma máquina viabilizadora de ideias e desejos. Vale a pena nos debruçarmos um pouco sobre essas ideias, para prosseguir. Naquele texto os espaços, descritos pelo autor, podem apresentar-se sob a

⁶ Palavras de Stéphane Huchet durante a disciplina ministrada no primeiro semestre de 2010 “Arte e Arquitetura: lugares de convergência”.

⁷ Foi de grande importância para o início da pesquisa – e recomendo a leitura, caso haja o interesse por uma dimensão mais epistemológica do tema – o livro *Ironias da ordem*, de Maria Esther Maciel (2009), que traz um reflexo sobre as formas artísticas e alternativas de inventariar e colecionar.

forma de utopias ou heterotopias. Ambas estão em relação com todos os outros espaços, mas de modo a suspender, neutralizar ou inverter “o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2006, p. 414).

As utopias são conhecidas nossas, projetos e projeções que, apesar de inalcançáveis, nos permitem seguir adiante. Já as heterotopias são menos evidentes, apesar de mais palpáveis: são, nas palavras de Foucault, “utopias efetivamente realizadas”. Nelas os “posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão, ao mesmo tempo, representados, contestados, invertidos, [são] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2006, p. 415). A função das heterotopias, para Foucault, é criar um espaço que denuncia o nosso, ou como ilusório ou como desorganizado, confuso. São heterotopias, entre outras: o jardim, o cemitério, as bibliotecas, os museus, a festa, os bordéis, os manicômios, os barcos, o espelho. Creio que a arte e os inventários também o possam ser, porque criam, nas palavras de Boris Groys sobre as coleções (2001, p. 17), um espaço protegido do destino das coisas comuns – alternativo àquele “totalizador e homogêneo da ilimitada capacidade de troca de todas as coisas” –, de heterogeneidade e diferença, onde ganham “um outro destino, um destino próprio”.

Antes de voltarmos às heterotopias, como começamos a perceber, muito se sabe e se discute sobre as relações entre a Arte e a Arquitetura. De maneira sintética e breve, podemos citar algumas delas: a ideia antiga de integração entre as artes, sob a égide da mãe Arquitetura; seu caráter plástico e escultórico, a exemplo da arte; as experimentações com o espaço-obra (que não deixa de ser arquitetônico) e o corpo, do homem e da arquitetura; as derivas e as deambulações pela cidade, que nem sempre necessitam do intermédio da arte para serem vividas esteticamente; a face crítica da arquitetura, que se materializa em projetos, discursos, instalações, e neles se sacia. Essas relações não tratam apenas – o que não é pouco nem tampouco de simples entendimento – de representar – como o fazem os dois campos, isoladamente⁸ – mas também de apresentar, poética e politicamente uma questão, vibrátil e

⁸ Refiro-me aqui à representação em Peter Eisenman – que li pelos olhos de Stéphane Huchet (2004a, p. 63) – para quem a arquitetura tem sua dinâmica sustentada por um “tripé metafísico” constituído por representação (“por encarnar a ideia de sentido”), razão (“por codificar a ideia de verdade”) e história (“por recobrir a ideia de atemporalidade”). De acordo com Huchet, no entanto, Eisenman “nos diz que a

tatilmente uma experiência. Mas Stéphane Huchet adverte:

Hoje, a resistência frente às novas formas de integração mútua entre arquitetura e arte representa um problema porque, como dialéticas intraplásticas, essas formas de integração são apenas a versão contemporânea da grande exigência cultural e histórica da arquitetura: fundar, conformar e configurar o mundo. (HUCHET, 2005, p. 178)

Nesse sentido, é bom lembrar que artistas não raramente tentam conhecer os modos com que os sujeitos vivenciam e constróem a urbe – sobretudo modos não dominados pelo funcionalismo da Engenharia (e da própria Arquitetura), do Urbanismo e outras ‘estruturas de poder’, por assim dizer – convidando à singularização das experiências nas cidades, na contramão do espetáculo e da especulação imobiliária. Chamo atenção para a relação entre arte e vida cotidiana, tão cara aos discursos artísticos contemporâneos e vivamente presente nesta reflexão sobre o gesto, ao mesmo tempo trivial e estético, de ornamentar a fachada. Suspeito que a manifestação da subjetividade expressa nesse tipo de “habitar” implica em atravessamentos recíprocos entre as dimensões estética e ordinária da vida, para além do que costuma ser considerado como “meramente” decorativo – o decorar como hedonismo solitário, justificado apenas pelo fluxo das modas – mas sem precisar alcançar o que é legitimado como artístico⁹. Ou seja, talvez se trate de pensar o ornamento sob uma veia pragmática.

Vale ainda reiterar o que Ludmila Brandão (2002) apontou como “insuficiência” do campo arquitetural, no que diz respeito à relação entre a teoria e a prática, entre projeto e experiência.

essência da arquitetura é a de ser uma ficção” (HUCHET, 2004a, p. 65), passagem à qual ainda farei referência, no capítulo 5.

⁹ A escolha da expressão “dimensão estética” no lugar da “dimensão artística” deve-se ao fato de considerarmos que o primeiro termo guarda maior abrangência do que o segundo, que pode remeter apenas às obras de arte. Outra questão que pode surgir neste intrincamento entre arte, vida e arquitetura é a tensão, bem delimitada por Stéphane Huchet (2005), entre o campo plástico e o horizonte tectônico na Arquitetura, quando o filósofo prefere chamar de “plásticos”, ao invés de “estéticos”, os fatores que aproximam os dois campos de saber. Minha opção pela terminologia está melhor justificada em minha dissertação de mestrado, citada na bibliografia desta tese. Por ora resta dizer que é como se a dimensão da experiência, temporal e afetiva, estivesse em um lugar mais estético do que artístico ou plástico – onde talvez estariam o projeto arquitetônico e a obra de arte. O “habitar” da obra parece ser, nesse sentido, circunstancial, enquanto o da casa mostra-se essencialmente cotidiano, ao que nos restaria compreender – o que não é da alçada deste estudo – como a disciplina Estética – em seu viés indubitavelmente relacional – poderia discutir essas questões. Por fim, também essa disciplina poderia contribuir para pensar – em conjunto com os saberes da Arquitetura e das Artes – sobre as dimensões ontológica e pragmática do habitar, uma questão que deixo aberta.

Aqui é bem vinda a máquina reflexiva que a arte parece ser bem sucedida em colocar para funcionar, o modo como pode viabilizar o conhecimento não apenas da vida comum, mas da cidade, do passado, da memória, o que parece vir sendo uma ‘responsabilidade’ mais do artista do que próprio arquiteto. Ludmila também nos lembra que grande parte dos estudos sobre Arquitetura estão amparados em perspectivas históricas, sociológicas ou antropológicas, às quais poderíamos acrescentar as artísticas.

A poética da artista Lucia Koch é capaz de promover vários desses encontros entre arte e arquitetura, de natureza plástica e relacional, tanto nos espaços institucionais da arte quanto no próprio espaço cotidiano. No momento quero fazer reverberar a sua “Casa de espelhos”, instalação realizada em 2009 na Caixa Cultural, em São Paulo, uma heterotopia. São chapas de acrílico espelhadas e cortadas a laser na forma de diversos padrões, em sua maioria retirados de modelos de cobogós. Seus espelhos ambigualmente nos libertam e nos prendem, num jogo prismático de superfícies ornamentais antes cegas que translúcidas. Poderíamos pensar que ali a artista concretiza um espaço, ao mesmo tempo real e não, que nos desloca e nos remete para um mundo outro, que permanece sendo o nosso: fragmentado, difuso, mas dentro do qual devemos aprender a nos mover – porque não dizer poeticamente – a juntar nossos cacos. O espelho é, ademais, um forte tradutor, tanto da utopia, quanto da heterotopia, para Foucault. Provocador de uma experiência mista, ele nos permite olhar firmemente para onde estamos ausentes (utopia), mas onde, ainda assim, podemos existir (heterotopia). Ou seja, o espelho é a concretização de algo inexistente (o nosso duplo) que existe (a nossa imagem), mas que, de fato, não somos nós. Assim também pode operar a arte, configurando-se como crítica, ao mesmo tempo lúcida e ficcionalizante à arquitetura. Arte que termina por ser também arquitetura. Arte e arquitetura heterotópicas.

Heterotopologia para Foucault (2006, p. 416): práticas descritivas e de leitura de lugares outros, “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”. O espaço, para esse autor, é justaposto, com coisas que parecem dispersas no tempo, em uma rede entrecruzada e não linear. O próximo e o longínquo lado a lado, um espaço que se oferece sob a forma de séries, organogramas, grades, relações de posicionamentos a partir de vizinhança, estocagem, circulação, localização e classificação dos elementos humanos.

A “Casa de espelhos” de Lucia Koch materializa a efemeridade – dos reflexos que a todo tempo

cria, vinculados à luz (também em constante irresolução) e ao movimento de quem da obra se aproxima e se distancia – operação heterotópica. Materializa-a e me possibilita lançar – mais ainda porque que meu olhar está predisposto afetivamente a imaginá-lo – miradas sobre o ornamento que a camada histórico-crítica da Arquitetura tornou, em certa medida, opacas.

_ Que outra forma, ao menos a princípio, teríamos de despi-lo de sua vestimenta moral, senão através de uma heterotopia, ou um embaralhamento espaço-temporal?

_ Bastaria caminhar pela cidade?

É bela, esta casa de Lucia Koch. Bela e toda ornamentada. Ao mesmo tempo que é opaca e volumétrica, é transparente e superficial. Nada desconfortável para uma heterotopia, fazer conviver extremos, como fazem os ornamentos: opacos porque escondem; transparentes porque podem revelar outras imagens, que são mais da alma que da pele; volumétricos porque possuem corpos próprios e criam outros, virtuais; superficiais porque se apresentam como puro reflexo, ou imantação. “Casa de espelhos” nos apresenta superfícies de planeidade ambígua e descentrada, de certo modo cegas e fantasmagóricas, e me convida a criar narrativas e representações poéticas e delirantes de dentro e foras, retratos efêmeros, virtualizados, espelhados... reais.

1.2 OUTRA CONJECTURA: ESCRITURAS SÃO CONECTORAS DE TEMPORALIDADES HÍBRIDAS E CONCRETIZADORAS DE ESPAÇOS IMAGINÁRIOS, NÃO POR ISSO MENOS REAIS

“Como construir não um texto sobre casas, mas casas com um texto?” – provoca-nos Ludmila Brandão (2002, p. 17). O conceito de heterotopia encorajou-me a embaralhar esses lugares. Foi Walter Benjamin quem me ensinou, com o método “montador”, “colador” de citações através do qual tece sua escrita. Aprendi, também com ele, a rejeitar dicotomias como “objeto e método”, “conteúdo e forma”, “ciência e arte” (BRANDÃO, 2011), permitir-me orquestrar diálogos e monólogos que aparecem e recuam, no momento em que a teoria os reclama ou deles carece para refrescar-se. A presença dessas múltiplas vozes me permitirão criar diálogos entre atmosferas entre outro tempo e a paisagem atual, já que a presente escritura é uma experiência, de certo modo, vertiginosa, cheia de idas e vindas no tempo. São vozes que passam a ser anônimas quando introduzidas por travessões, provocadoras de outros encontros possíveis, em acordo ou saudável dissonância, apenas aparentemente descomprometidas com o rigor – dobras críticas, saltos temporais, mudanças de assunto, provocações. Além dessas

vozes anônimas, as de Benjamin, Ruskin, Valéry e Loos; de moradores com quem tive encontros ao longo da pesquisa, diálogos esses que me presentearam com a medida da alteridade, quando cessou minha especulação imaginativa e romântica e inaugurou-se o lugar de fala do outro, cuja eventual indiferença ainda me faz estremecer; das próprias grades, animizadas, e outras vozes, reais ou imaginadas, medidores poéticos não por isso menos reveladores de uma “plasticidade humana” (ISER apud BRANDÃO, 2005) que não está só em seu filtro. Além dessas conversas, a presente escritura alimenta-se de enxertos, igualmente dialógicos, que dela irão nutrir-se, para constituírem um corpo só. Eles são espécies de aparições – seriam “funcionamentos”, como nas palavras de Wolfgang Iser (apud BRANDÃO, 2005, p. 10)? – cujo “estrangeirismo” interrompe mais bruscamente o fluxo do texto, sob a forma de curtos ensaios, de caráter mais livre, mas que garantem sua integridade, e a do conjunto, na retomada.¹⁰

No alicerce dessas estratégias discursivas, deve estar o que Luis Alberto Brandão (2005) chamou de “aventura crítica”, capaz de suspender certo “regime de conclusividade” do texto acadêmico em prol de outro, de “sugestividade”, não menos potente em seu caráter reflexivo. É um “potencial articulador” ao qual ele se refere, operando “mais sintética que analiticamente”, e por sintético podemos compreender a vocação dessas vozes e enxertos em construir imagens que, apesar de aparentemente dispersas, funcionam como conformadoras e integradoras de paisagem crítica. Aqui, voltamos ao início do texto, quando afirmei ter aprendido com o autor a importância da palavra “concretização”. Ele explica que a teoria não pode ser tomada de modo puramente instrumental, e reivindica para ela uma “habilidade formulativa” e uma “potência concretizadora”. Neste raciocínio estão convocados a relacionar-se o real, o ficcional e o imaginário, esferas que esta metodologia híbrida coloca em contato. De acordo com o autor, se há uma “plasticidade humana” manifesta de maneira mais evidente nas artes literárias, será por serem estas capazes de, através de uma operação

¹⁰ Aparecem na tese também sob a forma de comentários de obras de arte, como esta de Lucia Koch, cujas heterotopias nos fazem compreender modos sensíveis (e não menos potentes) de refletir sobre as questões que se anunciam. Também é possível identificá-los em alguns ensaios e narrativas livres, que aparecem intitulados (e sem numeração) no corpo do texto. Grande parte deles tive oportunidade de publicar ao longo desses anos de estudo, em livros e revistas acadêmicos ou não, tais como o Guia Morador Belo Horizonte, a revista Piseagrama e a revista Pos, que aparecem com o registro de meu nome na bibliografia da tese. Foi um exercício importante de divulgação de tais estratégias metodológicas híbridas, bem como da própria pesquisa.

ficcionalizante, concretizar o imaginário presente em qualquer atividade humana, o que significa dizer que esta operação “concretizadora” pode ser, além de poética e ficcional, teórica e crítica. “Em que medida as ficções que traduzem o imaginário podem ser consideradas representativas de sua amplitude?”– Brandão (2005, p. 13) pergunta, para, em seguida, identificá-lo como um “campo de operações” em funcionamento, que não deixa de ser identificável e abordável. Um “imaginário teórico”, portanto, articulável, que “traz em si um poder de teorização, uma espécie de ‘teoria imaginária’, em geral bastante difusa, por não fazer uso dos protocolos que identificam o gesto explicitamente teórico” (BRANDÃO, 2005, p. 17), mas que é capaz de “configurar algum saber”. Não seria a outra metade da estratégia benjaminiana?

_ Não se esqueça que forjar é também inventar, criar.

_ Isso me faz lembrar novamente Bachelard, quando ele conecta a imagem do ferreiro à do poeta, associação que ele belamente chama de “devaneios de sutileza”, pensando que a têmpera na ferraria é capaz de forjar “a aquisição simultânea da dureza e da elasticidade” (BACHELARD, 2001, p. 118), no “momento em que o ferreiro mergulha o ferro em brasa na água fria”, quando “todo um enxame de sonhos levanta-se nele” (BACHELARD, 2001, p. 110).

_ Os senhores sabem que vários tratados de Arquitetura escritos na época do Renascimento se nutriam de uma dimensão ficcional? Criaram narrativas em camadas, incorporando personagens mitológicos, inexistentes, responsáveis por recheiar esses textos de ideias metafóricas, como o fizeram Filareto, Alberti e um certo anônimo que escreveu um livro de amor e arquitetura, chamado *Hypnerotomachia Poliphili*, entre outros tantos.

Mantendo atrelada a escritura e os saberes narrativos à experiência de investigação histórica e seu poder documental, poderíamos pensar, ainda, em um “imaginário histórico”, onde habitaria a figura do historiador transtemporal, trazida por Carlos Brandão (2011). Para o autor, a noção de anacronismo deve ser substituída pelo método transtemporal, permitido e a ser conduzido com cautela, para “fazer contíguos tempos e temporalidades distintos”, não por seus núcleos ou totalidades, mas por suas “franjas”, por alguns de seus aspectos. Assim como a “transdisciplinariedade” faz com as disciplinas, a “transtemporalidade” aproximaria temporalidades distintas, realizando traduções, migrações, avizinhamentos, sem que os

contextos necessitem possuir “grandes zonas de transição e mediação”, desde que se mantenha viva a tensão entre eles e que, ao fim, reapresentem-se novos sentidos. Para isso, episódios, documentos, autores e ações históricas específicas devem ser, de acordo com o autor, “desistoricizados”, dando passagem ao universal e transtemporal. Há que se evitar ainda a tendência histórica “de um sentido único fixado para todo o sempre”, e para isso deve-se dar valor ao estranhamento e ao insólito.

O historiador transtemporal é um diretor de cenas: ele coreografa uma dança de amor a dois, ou até a três, mas também de intransponível solidão. (...) Seu objetivo é interpretar, compreender, prender e friccionar um tempo com o outro para provocar a faísca de um significado e de um sentido inéditos. (BRANDÃO, 2011, p. 2)

De acordo com o autor, a transtemporalidade é urbana, resultante das camadas contraídas de espaços, tempos e culturas cidadinas – que contrariam qualquer cronologia – cuja consequência é o avizinhamo de saberes e disciplinas, os quais devemos saber mover de modo “zigzagueante” e plástico, abrindo novos horizontes e desenhando mundos possíveis. Daí ele dizer que os documentos servem a uma “tese adivinhada”, mais do que levam a outra, antecipável. Contagiar e deslocar os lugares e espaços temporais e físicos, desconstruir fronteiras disciplinares, multiplicar os vínculos entre os saberes, períodos históricos, lugares geográficos e hierarquias culturais, eis a tarefa.

Para Luis Brandão (2005), por sua vez, a abordagem histórica pode ser uma forma de atribuir sentido à vida, “uma forma de narrativa”, de relato, de elaboração da experiência. Tal narrativa é irrevogavelmente ficcionalizante – como o são as escrituras, e a memória –, colocando em funcionamento o passado e o futuro, na medida em que o tempo não deve ser considerado como algo linear. O autor vai dizer, ainda, que a escrita da história é algo que exige a indistinção entre o decifrar e o inventar, um trabalho de “reconstrução”, do historiador e do leitor, mais uma vez ao modo de um montador, como foi Benjamin e como ele nos convida a ser: “Qualquer esforço para se definir a narração deve fazer menção ao ato de se estabelecerem conexões entre elementos a princípio não interligados. Narrar pressupõe, assim, ação associativa” (BRANDÃO, 2005, p. 105).

— “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224)

_ Vida experimentada somada à vida lembrada (e por isso imaginada), creio que seja esse o trabalho da memória.

Importa insistir no caráter ficcionalizante dessas narrativas – “memória verdadeira”, para Vera Chacham, “hoje em dia refugiada no gesto e no hábito, nas ocupações onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo” (CHACHAM, 1994, p. 29), cuja condição é avessa à ontologia e aos grandes relatos historiográficos. Para a autora, ainda, “no que diz respeito ao lugar, não é o monumento, mas a narrativa que o funda, sendo que o espaço da escritura é tomado como figuração do tempo” (CHACHAM, 1994, p. 19). Para a presente empreitada, consiste em se apoiar na metáfora fornecida pelas grades para alcançar sobreposições de sentido, de tempo e de espaço transparentes e, de certo modo, voluptuosas, como são seus desenhos.

O que está em jogo, por fim, é o estabelecimento de parâmetros críticos e estéticos próprios para se alcançar (não a única, mas) uma medida possível para a interseção entre Arte e Arquitetura, para, a partir daí, encontrar um lugar para o objeto de estudo junto a uma comunidade de “saberes de fronteira”. Minha pretensão é esboçar imagens nem tanto exatas, mas possíveis, imagináveis, para então constituir paisagens teóricas, gráficas, memoriais, imaginativas, contemplativas e, por isso mesmo, reflexivas. Entender e conceber o inventário como heterotopia e a tese como prática narrativa e escritural – ambos temperados pelas dimensões poética e ficcional – pode ser um caminho potente para estruturar a relação entre Arte e Arquitetura, no sentido de organizar, figurar, espacializar, dar lugar às reflexões orbitais.

Recomeço.



1.3 CARTOGRAFIA DA TESE

A história do ornamento parece não ser uma só, ou ao menos, não ter constituído uma historiografia própria, oscilante entre a das Artes Visuais (gráficas, plásticas, aplicadas) e a da Arquitetura. Há também a história das grades ornamentadas, como a do ornamento, aderente à Arquitetura, tangenciando de modo esparso aquela que a abriga. São relativamente poucas as grades existentes em livros mais reflexivos sobre ornamento ou arquitetura, o comum é encontrá-las nos catálogos comerciais de ornamentação. Tais publicações são igualmente raras

– não apenas em nosso país, mas num âmbito mundial – o que justifica o empenho em concretizar a aventura do inventário, bem como a busca por um necessário “estado da arte”, que, dada a diversidade das tangências vislumbradas, terá que limitar-se ao possível.

Na configuração desse “estado da arte”, haveria ainda muito o que dizer sobre os catálogos, bancos de imagens, mostruários, manuais, inventários e coleções, as estratégias de arquivamento e taxonomização, o desenvolvimento e as nuances críticas do apetite universal de acúmulo e conhecimento. E também sobre as bibliotecas, museus e arquivos, e as ferramentas, diretrizes e princípios filosóficos e ideológicos que guiam a proteção do patrimônio histórico, artístico e documental. Não poderíamos nos esquecer da história da arquitetura de Belo Horizonte e de suas políticas de proteção, “cidade que nascia condenada a não acumular memória” (CASTRIOTA, 1998, p. 21) – onde estão as grades desse inventário de belezas.

_ Há uma estória que escutei certa vez, na qual os moradores de uma casa na avenida Augusto de Lima teriam retirado todos os ornamentos de sua fachada, às vésperas de seu tombamento, para que esse fosse anulado.

_ Ornamentos que incorporam lembranças, e sem elas...

Quais dessas histórias precisarão ser recontadas aqui, tendo em vista a carência historiográfica exposta e não sendo possível supri-la em um só estudo?

Retomemos as palavras-chave que dão início ao texto para ver que elas são um convite a começar a organizar a polissemia evocada. Ainda assim, para além da possibilidade dos recomeços, elegev várias entradas deve implicar em alguma economia de “supostos saberes”, para que não seja preciso reescrever o que já o foi por demais – por exemplo, a resenha de textos emblemáticos sobre o ornamento, a história tecnocientífica dos metais e as técnicas da forja, os conflitos e paradigmas da política de proteção do patrimônio histórico, entre tantos outros tópicos –, embora muitos desses temas não tenham sido tantas vezes lidos e acessados. Trata-se, talvez, de fazer o “luto da compreensão total”, como quis Paul Ricoeur (1998, p. 9), para vislumbrar as paisagens que se anunciam, ainda que permaneçam, de certo modo, desfocadas, como é da natureza das paisagens.

...não são simplesmente monumentos perdidos, nem mesmo vidas perdidas, são também épocas; e o que está perdido é o modo de compreender de outrora. É necessário, portanto, fazer o luto da compreensão total e admitir que há o inextricável na leitura de nossas

idades. Elas alternam a glória e a humilhação, a vida e a morte, os eventos fundadores mais violentos e a doçura de viver. É essa grande recapitulação que nós realizamos ao fazer sua leitura. (RICOEUR, 1998, p. 9)

O título da pesquisa, por sua vez, ajudará a entender a medida, o equilíbrio entre um levantamento exaustivo de casas e modelos de grades e o que se poderia chamar de “representatividade” das imagens (e regiões) que, com uma equipe pequena, foi possível coletar. Nesse sentido é importante ressaltar a diferença entre “inventário das grades ornamentais de Belo Horizonte” e “um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte”. No artigo “um” (inventário) está implícita a dimensão do possível, é um dentre outros possíveis. Ao preferir “de grades” (a “das grades”) e “em Belo Horizonte” (em lugar de “de Belo Horizonte”), libertamo-nos da pretensão – inviável e ilusória, embora secretamente desejada e deleitada – de totalidade.

Temos aqui, de todo modo, uma metodologia que poderia ser aplicada a qualquer cidade, podendo ser o presente estudo útil ao leitor que deseje tirar proveito da operacionalidade própria ao trabalho de campo, vetorização e taxonomização das imagens expostas aqui, bem como dos caminhos propostos para compreender e colocar em prática a relação entre arte e ciência. Essas, no entanto, não parecem ser a grande contribuição da pesquisa, mas sim a expressão eclética que se apresenta como resultado do inventário, de caráter universalizante, sendo o próprio “produto prático” seu grande potencial: formas abertas e prontas para serem devolvidas a qualquer cidade, ainda que permaneçam, por um tempo, guardadas nas prateleiras de novos colecionadores, à espera. Sendo o inventário a grande motivação, carro chefe da discussão das tantas interfaces que estão postas em jogo, o restante lhe orbita, de modo autônomo e conectado, como antecipei, mas também oscilante entre uma maneira muito particular – como devem ser as concretizações artísticas – de organizar a aparente infinidade de imagens e conceitos, e outra mais abrangente, esperada, reconhecível. Neste sentido, vem da hibridez e polissemia da tese a escolha da primeira pessoa do singular, que passa ao plural sempre que se diga respeito à equipe que vivenciou o trabalho de campo e de vetorização das imagens ou ainda ao próprio leitor, como um convite ou uma constatação do pensar junto.

Resta, a partir daqui, antecipar, com a maior brevidade possível, a cartografia, o esqueleto da tese, para que o leitor possa escolher seus trajetos. Importa, ainda, dizer que os aspectos operacionais da tese estão espalhados em todo seu corpo – em geral ao fim dos capítulos, com

exceção do capítulo 4, que tem o ANEXO 4 como apoio técnico – para evitar que se construísse um bloco metodológico único, já que essas estratégias são tão híbridas como a pesquisa. Por fim, talvez haja um excesso de notas de rodapé – que se dá também em função do grande universo de temas abordados – muitas das quais podem ser ignoradas sem prejuízo da leitura. Vejamos, então, como estão organizados os capítulos.

O presente CAPÍTULO 1 – GRADES ENTRE LUGARES COMUNS E COMPARTILHADOS: OBJETO E QUESTÃO DE FRONTEIRA – é também a ‘introdução’, apresentando o tema (e diversidade de sua abordagem), e sendo, ainda, responsável por reger a escritura, resultante e organizadora da investigação. Esta já aqui se apresenta em sua forma e teor, os quais permanecerão ao longo da tese, permeáveis às contaminações e contribuições dos lugares de saber e de fronteira que se anunciarão. Seu objetivo é, também, apresentar e refletir sobre o modo como a pesquisa efetiva o encontro entre Arte e Arquitetura, como vimos.

Ao CAPÍTULO 2 – GRADES DE FERRO, (DE) ORNAMENTO E (DE) MEMÓRIA: ESTADO DA ARTE, UNIVERSALIDADES – caberá mensurar as visitas históricas – ou, por assim dizer, a dosagem necessária para que a história nos “assombre” – quando do estabelecimento de um “estado da arte” referente às grades ornamentais, sob um ponto de vista ocidental – ainda que seja importante ressaltar, desde já, o quanto a produção ornamental mundial expressa de uma mistura instigante entre os dois hemisférios. As palavras-chave expostas ao início foram reinterpretadas em três instâncias – ornamento (em 2.1), grade (em 2.2) e memória (em 2.3) – para que fosse possível organizar a multiplicidade de temas delas decorrentes, como dito. Nesse capítulo está posta em evidência a representatividade do século XIX e sua emblemática passagem ao XX, no que tange à problemática do ornamento, ao que se começa a colocar à prova, como conferirá o leitor, o método transtemporal que permeia a tese, a ser compreendido sob outras perspectivas no capítulo 4.

No CAPÍTULO 3 – AS GRADES DA BELO HORIZONTE DE ONTEM E DE HOJE: CRONOLOGIAS ESPERADAS E CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS – chegaremos, ainda que não definitivamente, à capital mineira quando, primeiramente (em 3.1), serão analisados os achados historiográficos que nos conduzem ao que poderíamos chamar de uma história das grades de Belo Horizonte, ainda que não a partir de documentos específicos sobre o tema. Apresentam-se, em seguida (em 3.2), as grades que se encontravam na cidade durante o trabalho de campo – e, como não

poderia ser evitado, as experiências dele decorrentes e os sentidos emergidos na vivência corporal concretizada –, fruto da delimitação de regiões, percursos e grupos de análise (aspecto metodológico abordado em 3.3) e evocador de uma diversidade de subjetividades que emergem e participam do imaginário (e por isso da realidade) da cidade. O capítulo em questão dá início ao desafio de fazer falar as grades do inventário fotográfico, tendo sido necessário, muitas vezes descrevê-las – já que não parece ser direito de um trabalho acadêmico falar por imagens – o que pode ser para o leitor um trabalho exaustivo, apesar de permeado fortemente por uma dimensão reflexiva.

O CAPÍTULO 4 – PAISAGEM FORMAL, MEMÓRIA GRÁFICA: UMA GRAMÁTICA ORNAMENTADA, POSSÍVEL, BELO-HORIZONTINA E UNIVERSAL – apresenta o inventário (em 4.3) – gráfico e desterritorializado – e encontra para ele um lugar entre a Arte e a Arquitetura, para, de modo concomitante, nortear o leitor em relação à sistematização das imagens vetorizadas, ou seja, a organização, a taxonomização e o acesso ao acervo. Antes disso, ocupa-se em buscar alguns argumentos conceituais que possam validar tais escolhas (em 4.1 e 4.2), valendo-se de duas correntes teóricas aparentemente distantes – a iconografia de Aby Warburg (a partir do olhar de Georges Didi-Huberman) e o formalismo de Alöis Riegl e Wilhelm Worringer (em seguida retornado por Deleuze e Guattari) – mas cujos preceitos são colocados em contato para acolher a paisagem gráfica e memorial que se apresenta. Das encarnações de subjetividades evidenciadas no capítulo 3 – as grades em seu habitat e em seus sujeitos, e estes em suas grades – parte-se para o estabelecimento de novas paisagens, a partir de estratégias de animização ou prosopopéia – o que falam essas grades, quando conversam entre si? – capazes de fazer emergir outras subjetividades, de certo modo fictícias, situadas entre o humano e o ornamental.

O CAPÍTULO 5 – CASAS *PATCHWORK*, COLCHA IMAGINÁRIA: RETERRITORIALIZAÇÃO, COSTURA E ESCUTA – poderia ser um “estudo de caso”, mas dá lugar a uma conversa livre, colcha de retalhos costurada a partir das falas dos moradores de um grupo de casas, pertencentes ao inventário, cujas fachadas têm em comum uma dupla manifestação ornamental, de grades e azulejos, que nomeei “casas *patchwork*”. Uma conversa sobre grades e ornamentos – “urbano ornamento” visto sob a perspectiva de quem mora e não de quem passa, uma escolha – mas também sobre a memória e a vida daquelas casas antigas, que parecem prontas a despedir-se. Mais do que uma conclusão, o capítulo 5 é uma tentativa de reterritorialização do inventário,

antes da despedida da tese.

O presente trabalho não possui um capítulo conclusivo, mas um EPÍLOGO – GRADES À ESPERA OU FEITO DE FERRO – composto pela narração de uma experiência singular que vivi em um ferro-velho da cidade. Esse tipo de comércio de segunda mão é uma espécie de limbo – cemitérios temporários das grades, outra fronteira, uma passagem – entre o desalojamento provocado pela demolição das casas e a possibilidade de uma nova destinação. No ferro-velho termina e recomeça a história das grades ornamentais.

Nos ANEXOS, constantes no TOMO 3, falam prioritariamente as imagens, além de alguns documentos de apoio (entrevistas, mapas, tabelas) e de uma pequena APOSTILA (ANEXO 4) com notas de apoio ao acervo digital, para amparar o leitor nas dimensões tecnológicas do inventário, as escolhas estéticas para a prática da vetorização, a configuração dos desenhos e dos arquivos, a manipulação das imagens, os softwares compatíveis etc.



Não havendo conclusão, antes de recomeçar, pode ser importante apontar, de modo brevíssimo, algumas lacunas e desdobramentos possíveis deste trabalho, sem desejar, obviamente, esgotá-los.

O produto desta pesquisa será também um livro, que conterà o inventário digitalizado e algumas belezas que o acompanham, bem como uma seleção de textos. Ele foi financiado em plataforma coletiva – o chamado *crowdfunding*, pelo site www.catarse.me/urbanoOrnamento – e já possui, antes de publicado, mais de 700 exemplares vendidos. A escolha do suporte impresso é afetiva e não anula as potencialidades virtuais e interativas do inventário, o estabelecimento de outra diversidade de trajetos (conceituais e pragmáticos) a serem elegidos pelo internauta, como me sugeriu Maria Rosa Cervera. A amplitude evocada pelas paisagens presentes aqui, que parecem não caber no papel, deve ser uma questão a permanecer viva.

Sobre as tantas mãos que confeccionaram a infinidade de grades do inventário, está registrado ao longo da tese o caráter anônimo desse tipo de produção, bem como a dificuldade na identificação de sua rede de produção e influências estilísticas. Não apenas por esse motivo o serralheiro e sua prática não assumem o foco da discussão, mas também pelo fato de dois dos três estudos brasileiros encontrados sobre o tema realizarem tal enfoque. Ainda assim, fomos presenteados com alguns encontros pelo caminho, com Oderico Morandi, Silvio Nonato,

Antônio Correa e André Ramos, que o iluminaram, de alguma maneira, com pistas que podemos imaginar portadoras de alguma universalidade. Permanece a dívida de um mapeamento das serralherias ainda ativas em Belo Horizonte, bem como dos ferros-velhos que comercializam essas estruturas na cidade, o que pode vir a constar no futuro livro.

Importa deixar registrado algo sobre a comunidade de admiradores das grades que foi sendo identificada ao longo desses seis anos. Se, no início, ela se deu a ver através das pessoas que tomavam conhecimento da pesquisa e nos presenteavam com imagens e referências geográficas de várias grades (tantas vezes de casas prestes a ser demolidas) da cidade, nos últimos meses da escrita da tese ela cresceu de modo surpreendente, a partir da página de divulgação do projeto no Facebook, que revelou mais de 2000 pessoas interessadas no tema (www.facebook.com/urbanoOrnamento). Uma comunidade identificada, mas também constituída, por outros tantos que revelaram passar a atentar-se a essas estruturas depois de travar contato com a pesquisa. Um grupo formado também por artistas e designers, cujo trabalho retrata, representa, inspira-se nessas formas urbanas – e também nos azulejos, do adesivo que o imita aos restos encontrados nas demolições –, e me incentiva a conceber novos projetos, de curadoria e divulgação do livro, em parceria. Para além do potencial de divulgação e memória que a tiragem do livro garante, pode ser ainda interessante promover estratégias de compartilhamento do inventário através do ensino, reunindo profissionais e estudantes interessados em trabalhar criativamente essas imagens, devolvê-las à cidade. Iluminar, ainda que através de pequenos relâmpagos, os *urbanos ornamentos* que permanecem discretos em meio à realidade da metrópole que não cabe em si.



Recomeçemos.

Lembro-me da história que acabei chamando de “trepadeira insistente”, fruto de uma conversa e de uma casualidade, na casa de Ivone, em Santa Tereza. Reparei, ao sair de sua cozinha e entrar no quintal, que havia uma trepadeira se esparramando sobre a estrutura de um toldo que se situava do lado esquerdo da porta da cozinha, cuja lona, deteriorada pelo tempo, existia apenas parcialmente. Perguntei sobre a útil e casual ocorrência, uma trepadeira florida preenchendo o espaço que faltava, criando uma sombra natural, um caramanchão improvisado, em meio ao concreto das paredes e do chão da área de serviço. Não havia nenhuma terra ali, apenas do outro lado da porta da cozinha, num estreito jardim entre a parede e o chão, cercado por uma mureta de cimento. Como esta trepadeira crescera ali, e de modo tão vigoroso, sem uma base de terra que a nutrisse?

Ivone apontou-me o lugar por onde escorria o robusto tronco retorcido da trepadeira: uma calha de chuva, descolada da parede pela força da planta que pedia passagem. Mostrou-me que ela nascera no chão de cimento, e até pouco tempo preenchera discretamente o espaço entre a parede e a calha, até que não se conteve, não coube atrás. E saiu atropelando tudo, alumínio, camadas de tinta, cimento, para que pudesse nutrir seus galhos frondosos que escorriam pelo falso caramanchão. Foi quando me contou de sua mãe, já falecida, de como ela gostava de rosas. Contou-me, também, que a trepadeira era de outros tempos e de outro lado do quintal, e preenchia um caramanchão de verdade, que sombreava a entrada do antigo barracão dos fundos, demolido para dar espaço ao novo espaço *gourmet*. Situava-se a mais ou menos uns doze metros do toldo atual, distância que o estreito jardim, hoje contornado pela mureta de concreto, preenchia, interrompido pela porta, que dava passagem da cozinha ao quintal. Disse que foram várias as tentativas de acabar com ela, após terem desmanchado o barracão. A planta insistia em crescer junto com as roseiras, até resolver cumprir seu destino longe dos olhos delas; saindo pela primeira fresta de luz, o intervalo entre a parede e o chão, provavelmente fruto da constante umidade vinda da calha; por fim incrustando-se na parede, subindo escondida, até poder vislumbrar o céu, onde encontrou o toldo. Fiquei imaginando se, há tempos, a velha trepadeira não deveria almejar um novo caramanchão.

_ Será que posso dizer que o passado é alicerce, e a memória, ornamento?



CAPÍTULO 2

GRADES DE FERRO, (DE) ORNAMENTO E (DE) MEMÓRIA: ESTADO DA ARTE, UNIVERSALIDADES

Desenhei uma linha do tempo, destas com as quais aprendemos e ensinamos a domesticá-lo.

Está partida em três, cada século em seu lugar subsequente. Na extremidade esquerda o século XIX, quando nasceram John Ruskin (1819-1900), Walter Benjamin (1892-1940), Adolf Loos (1870-1933), Aby Warburg (1866-1929), Alöis Riegl (1858-1905), Paul Valéry (1871-1945), Belo Horizonte (1897...). No centro, o século XX, que nasceu já recém-viúvo de Ruskin, deu seus primeiros (largos e vertiginosos) passos na companhia de vários desses autores e assistiu a capital mineira ser caracterizada e descaracterizada, com desapego. No lado direito da linha, está o nosso século, onde podemos pensar que esses homens sobrevivem (suas ideias e alguma esperança), de modo distinto daquela que, enquanto eles eram vivos, era Belo Horizonte, molhada que foi pela tempestade do progresso, e pela inexorabilidade do tempo.

Mantenho em minhas mãos o caderno de anotações onde certa vez ‘psicografei’ conversas que deram corpo a uma interseção um tanto quanto singular, romântica e imaginária: a virada entre os séculos XIX e XX, um encontro fictício entre John Ruskin e Walter Benjamin, em Belo Horizonte. Adolf Loos e Paul Valéry os encontrariam em uma esquina qualquer, para um rápido “dedo de prosa”, não sem antes deixarem algumas notas, com cotas equilibradas de gravidade e lirismo. De um lado da rua imagino Ruskin, a olhar para o passado, ancorado em um futuro, aquele que não fará sentido, que não será, se não cuidarmos do que passou. Do outro lado estaria Benjamin, a olhar para o futuro, ancorado no passado, em posição contrária ao seu anjo (e o de Klee), mas igualmente atento às ruínas e aos lastros.

— “Nós não temos qualquer direito de tocá-los. Eles não são nossos. Eles pertencem, em parte, àqueles que os construíram e, em parte, a todas as gerações da humanidade que nos sucederão.” (RUSKIN, 2008, p. 83)

_ “Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223)

_ E teriam eles partilhado um tempo comum?

_ Sim, mas creio que com certa nostalgia... de um outro tempo, distinto daquele em que viveram.

Neste rápido passeio imaginário, Ruskin, com seu conservadorismo embebido de ternura, falava dos templos, das igrejas, dos lugares sagrados (dentre eles a casa), das ruínas. Benjamin, na corda bamba de seu otimismo ameaçado pela tragédia, falava das ruas (e da guerra), um pouco das casas (seus objetos e habitantes), um pouco de tudo. Vislumbro Ruskin anotando tudo, tirando medidas, regulando as distâncias de seu olhar, dando importância ao que era feito para olhar de longe e de perto, e a como cada coisa era feita. Benjamin, por sua vez, estava quase sempre em companhia de outros homens, mulheres, personagens e objetos, aqueles que habitavam a sua cidade interior, desconfio; um homem que não olhava a partir de seu domicílio, mas da vidraça de um café.

A quantidade de construções realizada no século XIX foi provavelmente maior do que a soma das efetuadas em todos os períodos anteriores da história, segundo Ernst Gombrich (1993), quando o homem ainda “assistia com prazer ao crescimento da urbanidade”, nas palavras de Fernando Lemos (1980, não paginado). Naquele momento, as grades ornamentadas há muito já não eram exclusividade dos edifícios religiosos e públicos, disseminadas nas residências e nas necessidades de ostentação e contenção. Eis o cenário matricial mais eloquente do que se tornaria, já na virada daquele século, o crescimento incontido e irreversível das cidades (impulsionadas pela industrialização) e das multidões que, com Benjamin, tornam-se também objeto de contemplação, cujo “modelo é o oceano a quebrar-se contra as rochas”, onde o investigador se perde, “como no rumor do mar” (BENJAMIN, 1989, p. 56). Difícil não criar – a partir dessas e de tantas outras passagens, tanto em Benjamin, quanto em Ruskin – imagens mentais para esse sublime cidadão, mesmo que pelo avesso, ao descreverem com (o que poderíamos chamar de) coragem e (um certo) maravilhamento o espetáculo, ora da natureza, ora da modernidade. Também as relações entre arte e natureza, que são motivo de reflexividade em um momento rico de descobertas e de novos paradigmas artísticos: a invenção da fotografia, a mudar os rumos da representação pictórica, a conformação de uma

sociedade industrial e a consciência de uma perda irresolúvel do natural. Uma mistura de otimismo e angústia pauta a presença do objeto industrial nas cidades e o desejo (perene e utópico?) de uma vida harmoniosa e bela, onde se alternam esforço e desgosto em deslocar a noção de beleza à indústria, o desafio de tecer novas relações entre geometria, natureza e máquina. Natureza e arte são, ambas, espécies de guardiões do poder do homem e da arquitetura: esta, como centralizadora e protetora de uma influência ainda sagrada; e ele, em cuja inteligência (a força da autoridade vivente, de que fala Ruskin) se agrega – em sinal de submissão e respeito, mas também de acordo – a força natural e divina, a harmonia mais sublime existente nas coisas naturais. Um valor e uma delicadeza excessivas, que provocam sentimentos de admiração e medo de uma majestade severa e, em muitos casos, misteriosa, representada por Deus e pela natureza, mas também pela urbanidade, que se anuncia inexorável.

_ No entanto, o “que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?” (BENJAMIN, 1989, p. 37)

_ Mas se “a própria serenidade da natureza é gradualmente arrancada de nós (...) e somos jogados em multidões cada vez mais densas sobre os portões da cidade(...). O orgulho da cidade não está aí” (RUSKIN, 2008, p. 84).

_ Certa vez me ocorreu que “a origem de toda arquitetura de ferro e vidro da época de hoje é a estufa. (...) É estranho como a passagem, assim como este mundo, está ligado, em sua origem, à vida das plantas” (BENJAMIN, 2009, p. 197).

_ São relações entre natureza e civilização, que a indústria impõe reestabelecer...

_ E as geometrias ornamentais vão se tornando menos vegetais e mais maquinizadas... até desaparecerem...

Emblema do momento transitório que revisou as relações entre arte, natureza e indústria, a chamada “arquitetura de ferro” abandonou, não facilmente, a prática ornamental, através da seriação, ligada à técnica da fundição. Labor, técnica e matéria, de todo modo, estiveram em transformação, e em comunhão com o espírito da cidade moderna, quando será preciso lembrar, também, as mudanças nas relações com os objetos, as mãos e os desejos: do artesão, do operário, do consumidor. Deleito-me em pensar que o século XIX poderia ter tentado tornar menos inóspitas as cidades em crescimento, com a prática ornamental eclética e

industrial¹, o que Ruskin e Loos rejeitaram com veemência, já que, para eles, onde o repouso estava proibido também não estava permitido o ornamento. Em contraposição, anunciava-se o século que viria a transformar a natureza do olhar, ciente de sua incapacidade de contemplar esses detalhes, em função da grande quantidade de estímulos próprios às metrópoles, e em busca de outros novos, o “doloroso e glorioso ornato da civilização” (BENJAMIN, 1989, p. 87)...

O século XIX nos convida a visitar uma encruzilhada – diante da qual se posta a história do ornamento –, onde estão presentes várias nuances que importam muito à compreensão de nosso objeto. Nela, está presente não apenas o crescimento das cidades – onde o lugar epidérmico do ornamento adelga-se, ainda mais, na imagem, na mercadoria –, mas também o tensionamento da dinâmica exterior/interior na arquitetura, quando há uma espécie de pele a fantasiar-se para o teatro da vida urbana: um *status* urbano para o ornamento, que o retira da placidez desfocada e o faz proliferar-se, como que em agonia, em sobrevida. Século que nos coloca, ainda, diante da dificuldade em dar forma ao tempo quando, aparentemente, agoniza a imitação, cujo significado Luciano Patetta (1987) nos convida a aprofundar, para não correremos o risco de reduzir um tempo tão cheio de transformações a um mero baile de máscaras, orquestrado ao sabor burguês. Uma busca pelo passado², a ganhar um sentido diferente, situado entre os valores antigos (que conclamaram às revisitações, conscientes de seu historicismo) e os do mundo atual, apropriação consciente e conformada de algo que já não é mais, que “designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 80). Mudança do artista, como quer Gombrich, em relação ao que chamamos de estilo e aos tratados: arquitetura como casca, que ainda não sabe como conter (ou esconder) o que há de novo na ciência “engenheira”. Novas relações de trabalho e novas demandas para uma cidade incontível. Nova classe, a burguesia e os seus desejos formais: escolher “o estilo de suas casas do mesmo modo como se escolhe o padrão

¹ Cacilda Costa (2001) chama de “cidade imaginária” o cenário ilustrado pelos catálogos de ornamentos em ferro do século XIX, que mostram ilustrações de paisagens urbanas dominadas por novos equipamentos produzidos por esse material, projetados para cidades inteiras, do bueiro às varandas, da tubulação às estufas.

² Annateresa Fabris, de modo surpreendente, explica que “a volta ao passado é, paradoxalmente, o índice da modernidade do homem eclético”: não é conservador, por ser antitradicionalista, e não é reacionário, porque não busca “princípios de autoridade absolutos e imutáveis” (FABRIS, 1987, p. 283).

de um papel de parede” (GOMBRICH, 1993, p. 377); não deixar que seus vestígios sobre a terra sejam abolidos, como quis Benjamin (1994), ir aos museus e aos castelos, forçar a onipotência dos objetos, adquiri-los como “companheiros de nossas alegrias e nossas tristezas” e como “lição sublime das épocas maravilhosas” (LE CORBUSIER, 1996, p. 6-7).

É interessante perceber como se embaralham os valores envolvidos quando estamos falando em ecletismo e ornamento. São duas histórias a serem contadas, porém cheias de interseções, na medida em que o ornamento participa ativamente desta fantasmagoria desenhada pelo ecletismo, e em que ambos estão iluminados nesse momento por outro fantasma, o da ciência. Como explica Luciano Patetta,

a produção industrial, encarada ainda no século XVIII como simples curiosidade intelectual, explodira na metade do século XIX, impondo suas impiedosas leis econômicas também ao canteiro de obras. De fato, subvertera-se a tradicional relação entre utilidade e beleza, com a imposição de elementos construtivos metálicos completamente estranhos às formas e às proporções características dos estilos e das ordens arquitetônicas. (PATETTA, 1987, p. 15)

São relações – entre natureza e civilização, superfície e estrutura – que a técnica impõe reestabelecer, sob o preço da produção de formas descontextualizadas, a princípio. Relações cuja abrangência nos interessa diretamente, como metonímia da hibridação e escola estilística fundante da primeira Belo Horizonte.

Recomeçamos com o ornamento para que, em seguida, ele tome a forma rendada do ferro.

2.1 ORNAMENTO ENTRE O CORPO E A SUPERFÍCIE: INTERIORIDADE E MARGINALIDADE EM UM DEBATE INCONCLUSO

“A construção deve ser decorada. A decoração nunca deve ser realizada deliberadamente” – eis a quinta proposição de *A gramática do ornamento*, escrita por Owen Jones em 1856 (JONES, 2010, p. 23), primeira³ publicação em que se pode ver um empenho de sistematização histórica e teorizante exclusiva aos repertórios ornamentais. “O ornamento não vive por si só”, afirma Carlos Del Negro (1961). Partamos do pressuposto de que a história do

³ Stuart Durant (1991) aponta também a obra *Analysis of ornament* (1855), de Ralph Nicholson Wornum, como precursora de uma história geral da ornamentação. Publicada apenas um ano antes da Gramática de Jones, o estudo não alcança, no entanto, o aprimoramento analítico e estético da sucessora, de acordo com Durant. Uma das compilações mais importantes influenciadas pelo livro de Jones, por sua vez, foi *L'ornement polychrome*, de Albert Charles Auguste Racinet, que se compara à sua precursora no que diz respeito à sofisticação técnica, mas que tampouco alcança seu fôlego crítico.

ornamento tenha começado no corpo – nas tatuagens da pele que o reveste e no pano que o cobre – para percebermos sua condição prioritariamente relacional: com seus componentes, suas aplicações, seu invólucro. Dos papéis às paredes, dos projetos às materialidades, da superfície ao revestimento necessário, é difícil pensá-lo e sistematizá-lo isoladamente, não apenas porque sua materialidade e função estão predominantemente determinados por arquiteturas e objetos, mas também porque ele estará, sempre, acompanhado de outro algo, para além da estética: suas implicações econômicas, políticas, sociais, morais, psicológicas. Criar parâmetros para refletir sobre essa produção, dada a sua diversidade (de saberes, suportes, linguagens e técnicas), é um grande desafio, até porque há também outras histórias: paralelas, complementares, não-oficiais, marginais, aparentemente triviais, escondidas. “Quem foi o descobridor da primeira linha zigue-zague, infinitamente repetida e modificada? Nunca saberemos” (SMEETS, 1982, p. 12). Tais histórias, contadas por imagens (e por objetos que já não existem mais), multiplicaram-se ao longo da existência humana e ao ritmo de sua vontade construtiva, de seu habitar e seu relacionar – com os homens e com as coisas – no mundo.

“O problema do ornamento não preocupa apenas os que se dedicam às artes pictóricas, ele interessa a todos que olham de modo crítico o mundo em que vivem”, sugere René Smeets (1982). Tais implicações, que permeiam, sobretudo, sua história tardia, no final do século XIX, encarnaram posturas quase sempre apaixonadas e, muitas vezes, retiraram o ornamento de seu lugar aparentemente secundário para, a partir de sua natureza aderente, superficial, ressituá-lo no centro do debate. Na passagem do ecletismo ao modernismo, o advento da indústria, o progresso e o crescimento das cidades despiram o “recobrir” de seu lugar aconchegante na escrita dessa história. “Aversos às palavras”, os ornamentos eram, simples e sensivelmente, “acréscimos de beleza” (PAIM, 2000, p. 9), conforto que chega ao fim com o debate moderno, a inaugurar as seguintes e tantas outras questões listadas por Gilberto Paim:

A aversão aos ornamentos industriais; a revitalização dos artesanatos; a superação temporária da hierarquia entre as artes ditas decorativas e as elevadas; o ornamento na vanguarda da arte; a elaboração de regimes ornamentais que negam o meramente decorativo; a desconfiança em relação à beleza; o primado estético da elegância; a opção artesanal por um despojamento ‘quente’ face ao avanço da ‘frieza’ modernista: ondas sucessivas, muitas vezes sobrepostas, cuja distinção é tantas vezes imprecisa. (PAIM, 2000, p. 23)

Já no primeiro parágrafo de seu livro (de título inspirador), *A beleza sob suspeita*, no entanto, o autor nos adverte: “Não se espera que muito mais possa ser dito ou discutido sobre eles [os ornamentos], ao menos não com paixão” (PAIM, 2000, p. 9). A radicalidade tipicamente moderna retirou o ornamento da pauta dos debates (e da produção arquitetônica), e, em meados do século XX, aparentemente, a questão já havia sido dada como resolvida. Historicizá-lo, ou fazer dele algo ligado ao passado, teria sido a vitória moderna, não fosse, contudo, sua permanência inevitável e sua extinção impensável. Se muitas dessas questões já conhecemos – o que nos dispensa de recapitulá-las aqui –, é ainda conveniente lembrar o que Paim nos adverte, desde o início de seu estudo, que devemos tomar cuidado com as “fórmulas antiornamentais modernistas”, para não evitarmos a riqueza do debate que se instala. Cuidar para não fazer do ornamento o problema exclusivo da tradição que a vanguarda condena, sobretudo quando falamos não somente nele, mas nas estratégias que o homem cria não apenas para construir (casas e objetos), mas para habitar o mundo⁴.

Dos avessos das palavras ao revestimento necessário, o problema anunciado me faz lembrar o trabalho de Victoria Reynold, que conheci na internet, inusitadamente em um *blog* sobre decoração. Todos com estranheza semelhante à de *Fat mouth* (2008): avessos orgânicos feitos de pele, tecidos, mucosas que estão envoltas, camufladas, ampliadas por molduras ornamentadas, de maior ou menor complexidade. Estranhamento e entranhamentos que nos remetem aos chamados “ornamentos auriculares”, ou “cartilagosos”, excesso de curvas em estilo grotesco inspiradas em dobras de orelhas, tendões e intestinos. Lembram as rocalhas rococós, exuberâncias vegetais e animais somadas ao potencial fictício de todo ornamento, que não raramente são o avesso do agradável e do contemplativo⁵. Sua estranheza convida-

⁴ O subtítulo do livro de Paim – “o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros” – anuncia a abrangência do que se propõe e, através de outros estudos brasileiros mais recentes sobre o tema, é possível perceber que ele tem se tornado leitura referencial para aqueles que se interessam pelo assunto. Apesar de não nos liberar de conhecer diretamente alguns dos autores citados, creio que sua obra de fato nos desobrigue da síntese recapituladora que ele criteriosamente realiza sobre o debate entre os anos de 1850 e 1950. Traduzi-la aqui seria dispensável, tanto quanto será relevante considerá-la como pressuposto.

⁵ Ao longo de toda a história do ornamento foi comum desenhar criaturas e formas fantásticas como animais formados por folhagens, volutas e outros ornamentos, grotescos que integram os arabescos romanos, as antivitruvianas colunas de Hermes ou formas antropomórficas que têm uma metade humana e outra de ornamentos, entre outros exemplos.

nos a esquecer a desconfiança moderna, chamada por Le Corbusier (1996) de “consagração da camuflagem”, quando o ornamento torna obscuro o próprio perfil dos objetos, esconde as falhas, os defeitos. Em Reynold, os interiores do corpo estão simultaneamente em conformidade e em contraste com o ornamento, contraste que se faz entre o belo e o repugnante, conformidade que se constrói (à primeira vista) formalmente pelo excesso. Conformidade e contraste que trocam de papéis: em Adolf Loos, ornamento é “doença epidérmica” (HUCHET, 2005, p. 185). Aqui, *Fat mouth* é alegoria bem-vinda.

Pele, carne e ossos. O espaço não é interno nem externo, não podemos situar homem e espaço lado a lado – afirmou Norberg-Schulz (1975). Arrisquemos modificar ligeiramente a afirmativa: o espaço arquitetônico não é interno nem externo, não podemos situar homem e arquitetura lado a lado. Sem ela, ele está nu. Sem ele, ela também está. Como objetos ou metáforas, corpo, pele, carne e ossos são potentes em proclamar, teórica e criticamente, as intrincadas relações entre revestimento, estrutura e experiência em arquitetura. O ornamento, sabemos, é chave mestra aqui, e estará quase sempre nos convidando a adentrar portas históricas. Aceitemos o convite, cientes de correr o risco do anacronismo implicado em determinados vãos.

Leon Battista Alberti se refere à ausência do ornamento na arquitetura como uma nudez não permitida. “A obra deve ser construída desnuda, e vestida mais tarde; deixe que o ornamento venha por último” (ALBERTI apud LOEWEN & D’AGOSTINO, 2004, p. 74). É também a imagem do corpo que aparece nas metáforas da retórica antiga, as quais Alberti toma emprestadas para falar do ornamento: assim como no discurso, na arquitetura ele é mais do que o vestuário que cobre o corpo nu, é a “carne que constitui o corpo vivo em redor dos ossos mortos” (BIERMANN et al, 2003, p. 24). Ornamento que está associado à comodidade e à proteção, também contra os infortúnios: “nenhuma obra estará tão segura e ilesa da injúria dos homens como pela dignidade e beleza de sua forma” (ALBERTI, 2011, p. 377). Aqui ainda não há a simbologia da vestimenta, explorada por Gottfried Semper; tampouco as deliciosas crônicas sobre moda e revestimento de Loos, para quem a arquitetura deve preservar uma certa nudez, necessária⁶. Em todos esses autores podemos pensar que ora o

⁶ Também Le Corbusier investiu nesse tema: “O homem inteiramente nu não usa colete bordado; deseja pensar”, afirmou o arquiteto francês (LE CORBUSIER, 1996, p. 23).

revestimento, ora o ornamento, são como vestes que aderem, não as roupas que cobrem o corpo, mas as epidermes, ou mesmo as carnes que cobrem o esqueleto, ainda que, como em Loos, não estejam imunes à praga.

Carne que se acrescenta ao corpo arquitetônico, sendo, ao mesmo tempo, adjunto e constitutivo desse corpo, ou seja, parte integrante. Neste ponto, a diferença entre o aderente e o inerente se expõe. Em Alberti, a beleza é uma propriedade inerente (inata, própria), enquanto o ornamento, apesar de bem-vindo, é aderente. O ornamento é “uma espécie de luz subsidiária da beleza e como que seu complemento” (ALBERTI, 2001, p. 378). Ela é inata, ele é artifício, algo acrescentado. Em Semper, podemos falar em um paradigma têxtil, que simbolicamente origina a arquitetura e garante sua qualidade sensível e corpórea, onde o revestimento é determinante da própria forma, explica Stéphane Huchet (2005)⁷. Em Loos, o ornamento é condenado, mas sobrevive um certo estado primitivo, o revestimento cru – sem disfarce (o corpo dos materiais, poderíamos dizer?) – e a preocupação com o espaço interior, como criticou Benjamin.

_ Faz-me lembrar Eupalinos, o arquiteto, quando ele diz que, apesar de difícil, é preciso admitir a necessidade das “formas sensíveis e [das] graças corpóreas”, mesmo para os homens inteligentes (VALÉRY, 1999, p. 51).

_ “Belas pedras! Oh! Como nos tornamos leves” (VALÉRY, 1999, p. 29), era Sócrates quem dizia.

_ Pedras de Loos que seguem conferindo às construções aparência e valores luxuosos.

Quase sempre em reação ao maneirismo clássico, o repúdio à profusão ornamental não poderia ser diferente em Loos, ainda que, como quer José Miguel Rodrigues (2013), esteja simetricamente situado entre a tradição e o modernismo. Baseado na crença da retidão e da economia estética das formas geométricas simples, dos produtos da indústria, da arquitetura e da cidade, o decoro de Loos obedece a leis distintas do doméstico. É algo que se apresenta no homem discreto e inteligente, que é “capaz de satisfazer as suas necessidades com gastos muito menores”, e que se satisfaz com legumes “cozinhados em água e salpicados com um

⁷ Huchet mostra que Semper preocupou-se em descontaminar a discussão historicista de seu tempo para devolver-lhe uma dimensão antropológica, um “paradigma têxtil” que se volta sobretudo para o interior, para uma experiência qualitativa do espaço, que inclui o usuário e o envolve.

pouco de manteiga”, em contraposição aos que só comem se cozidos por horas, “cobertos de mel e nozes” (LOOS, 2004, p. 228).

_ “Em breve, as ruas das cidades brilharão como muros brancos!” (LOOS, 2004, p. 225)

Ocorre-me, nesse momento, um pequeno texto de Vilém Flusser, quando ele vai em busca de uma diversidade de palavras para mostrar inusitadas relações entre “forma” e “matéria”, matéria não só amorfa como inexistente, sem algo que lhe informe a sua forma, que virá do mundo das ideias. São elas que dão forma (informam) a geleia amorfa dos fenômenos, o mundo material. As formas domesticam a matéria, “tornam-na consumível”, propôs Jean-François Lyotard (1997, p. 186). Qual será, aqui, a verdade dos materiais, sua realidade corpórea? Não é Loos quem responde, mas o próprio Flusser, deslocando-nos do lugar comum ao afirmar que a farsa, neste caso, advém da matéria e não daquilo que lhe doa forma, como poderíamos ser levados pelo arquiteto a acreditar.

O mundo material (materielle Welt) é aquilo que garante as formas com estofado, é o recheio (Füllsel) das formas. Essa imagem é muito mais esclarecedora do que a da madeira entalhada que gera formas, porque mostra que o mundo ‘do estofado’ (stoffliche Welt) só se realiza ao se tornar o preenchimento de algo. A palavra francesa que corresponde a ‘recheio’ (Füllsel) é farce, o que torna possível a afirmação de que, teoricamente, todo material (Materielle) e todo estofado (Stoffliche) do mundo não deixam de ser uma farsa. (FLUSSER, 2007, p. 24)

Peço licença para mais uma necessária citação, complementar:

...tampouco a Forma remete ao domínio da estética epidérmica, à pele embelezadora, à máscara que disfarça. Remete, a nosso ver, a um princípio muito menos da ordem da maquiagem do que do cosmético, concebido a partir de sua raiz grega, cosmos. (...). O resgate da Forma como instância autônoma não ambiciona retirar do par um de seus componentes, ou reequilibrar seu peso, mas ressaltar como, uma vez desvinculada da camisola de força funcionalista, a Forma reencontra-se como faculdade analítica plena. (HUCHET, 2004a, p. 76)

Farsa como ficção bem-vinda, em Alberti, ao afirmar que o “*affictus*” significa “aplicado ou acrescentado”, mas também “imaginado ou inventado”, “uma espécie de ficção que torna a beleza inata da arquitetura mais aparente, mais radiante” (ALBERTI, 2011, p. 378). Na esteira desses raciocínios, poderíamos convocar novamente Paim, em sua leitura de Jean-Claude Bonne, para quem a ornamentação não é exterior ao objeto, mas algo que visa tomar posse da matéria em sua superfície e espessura: “entre as marcas ornamentais e seus suportes materiais sempre há uma ação recíproca; o que varia é o seu grau de intimidade” (PAIM,

2000, p. 10). Superfície espessa, de presença “intersticial” e “cheia de ramificações” (PAIM, 2000, p. 22).

_ A pele como verdadeira profundidade, disseram-me que esta ideia é de Paul Valéry.

Do corpo e da pele da casa à sua musicalidade, invisibilidades que atraem. Pares e ímpares que, discretos ou ensurdecadores (como as cigarras, na crítica de Le Corbusier), expressam alguma intenção ornamental, provocam sensações rítmicas, musicais. Arte ornamental mais irmã da música que da pintura, e que, mesmo austera, clama por alguma variabilidade, em equilíbrio sutil com a nossa “força do hábito”⁸ (ou esperança) de buscar por continuidade, como quis Gombrich (2010). Em René Smeets (1982, p. 12), ornamento, cuja ordenação é “proveniente [dos] próprios ritmos vitais”, cuja temporalidade é da natureza e do corpo – o coração, o dia, a noite, as estações do ano... Para Gombrich, uma arte, para a qual se reclama “o sentido da ordem” – título de seu abrangente estudo sobre as artes decorativas – sentido vital, psicológico, mas também musical, temporal, estimulado, tanto por monotonia, quanto por abundância, por ritmos primitivos e complexos ditados pela natureza, e que “servem ao propósito da vida” (GOMBRICH, 2010, p. 11). Paradoxal invisibilidade, necessária placidez, para Owen Jones (2010), uma unidade na diversidade ou um “deleite [que] está em algum lugar entre o tédio e a confusão”, afirmou Gombrich (2010, p. 9). De Pierre Caye⁹ ouvi sobre a necessidade de variedade (alternativa, movimento, repouso) dos que penetram na casa, que avançam em direção à alegria, ao que os atrai, buscando um equilíbrio temporal, entre o instante e a duração, no lugar onde passarão sua vida inteira, como se fosse uma reconciliação do tempo com o espaço.

_ Avançam dóceis a essa presença invisível, que move os homens “como faz o objeto amado” (VALÉRY, 1999, p. 39).

_ Sim, entendi serem dessas invisibilidades às quais você se referia esses “pormenores insignificantes na aparência”, das “intrigantes minúcias que permanecem à porta do espírito” (VALÉRY, 1999, p. 35) e as “sutis combinações do regular e do irregular” (VALÉRY, 1999,

⁸ Os trechos citados de Gombrich (2010), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

⁹ Palavras do pesquisador durante o congresso internacional Na Gênese das Racionalidades Modernas II, realizado em Coimbra, entre 15 e 19/04/13.

p. 39), quando “tudo é indiferente e tudo importa” (VALÉRY, 1999, p. 25).

Invisibilidades e inerências. De um exterior e um interior inextricáveis, ao menos nas relações que tento construir a partir de Reynold, como ponto de partida. Ainda que não seja objeto de sentimentos extremos como a paixão, conforme sugere Paim, o ornamento seguramente permanece. A despeito do decoro urbano, ornamentar, em sua dimensão rotineira e proliferante, confunde-se, ainda, com um impulso trivial, doméstico, com uma ocupação despreziosa do tempo. Relaciona-se, não apenas com uma dimensão profissional ou teorizante – as artes aplicadas e seus agentes, os tratados e suas medidas –, mas também com preencher espaços vazios, decorar ao seu modo e, não necessariamente, ao modo do outro – sempre alheio, ainda que conectado à história oficial, da Arte, da Arquitetura, do Ornamento. “Uma espécie de bem comum, atesta Carlos Del Negro (1961). Ei-lo escancarado em sua dimensão prioritariamente primitiva e popular, como vimos, para os quais talvez não haja prerrogativas contra o excesso, das tatuagens ao bolo de noiva, como explica Gombrich:

...poucas civilizações estariam dispostas a negar que o valor interno deveria ser reconhecido mediante uma apropriada exibição externa. (...) Que eu saiba, nenhum membro contemporâneo da cultura criticou um templo hindu, um palácio mouro, uma catedral gótica ou uma igreja barroca espanhola como excessivamente ornamentada. O conceito não existia, pois nunca deve haver um excesso de amor e sacrifício invertidos no respeito e na veneração. A frase depreciativa 'parece um bolo de noiva' não foi registrada nas civilizações primitivas. (GOMBRICH, 2010, p. 17)

Substituir o princípio do *horror vacui* – impulso do decorador de preencher todos os espaços vazios – pelo do *amor infiniti*, propõe o autor, ciente de que o gesto de ornamentar, antes de decoro, pressupõe o afeto. Se o ornamento é, para Alberti, (paradoxalmente?) o avesso do luxo, onde não se coloca dinheiro, mas ordem, controle, economia formal, como nos conta Caye, ele também possuirá um papel civilizador e pacificador. Na arquitetura, formas que não são apenas contemplação ou anestesia, mas que podem ser forma-força, se pedimos emprestada a terminologia de Paul Zumthor (2000), ou forma-experiência.

_ Não devemos nos esquecer que “guarnecer” também é “adornar”, e que decorar é deixar decoroso...

Tomemos emprestado de Semper o simbolismo de uma espacialidade tátil, corpórea. Consideremos, com ele e Huchet, que “o ambiente já é sempre interior” (HUCHET, 2005, p. 183), e ainda que as “sobras da arquitetura: seu interior, sua pele, sua ‘carne’ sensível, seu

espaço” podem ainda salvar um “pólo simbólico positivo” (HUCHET, 2005, p. 179). “O vestido protetor do corpo”, “a parede protetora do lar” (HUCHET, 2005, p. 184): duas intimidades, duas domesticidades. A começar pela carne e a pele, ser homem é habitar. Por isso, nem arquitetura sem homem, nem homem sem arquitetura. Nem arquitetura sem ornamento, nem ornamento sem a experiência do habitar.

Trata-se de um decoro que, na atualidade, parece clamar por certa revisão. Despreguemo-nos do espírito de sua época para pensar quão ornamentadas (e custosas) eram as superfícies que Loos produzia com a diversidade de texturas advindas dos mármore, o mármore e seus veios, apelidado de “pedra ornamental”, conta-nos João Miguel Rodrigues (2013). Lembremos que a falta de ornamentação, neste caso, deve ser compensada por materiais nobres: o simples, mas sofisticado, carrega um selo de refinamento afeito ao sabor burguês. Contemplemos a arte abstrata e pensemos sobre a sua “vontade de forma”, o encontro com a sua “natureza ornamental”, como desejaram Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin. Observemos a chamada “Arquitetura Pós-moderna” para vislumbrar sua monumentalidade ornamental. Na contramão desta escala, um breve passeio pelas ruas nos revelarão, além de grades, azulejos, cobogós e estuques, roupas floridas, acessórios e cores envolvendo corpos e gostos; grafites, *stickers*, tatuagens e outros palimpsestos; jardins, estátuas de jardins, samambaias e “namoradeiras” kitsch de cerâmica; fachadas ecléticas colorizadas, grades reutilizadas, releituras de um historicismo, espontâneas ou inconscientes. Cenário um pouco distante do “voltar-se para interior” pregado por Loos, como um gesto de dar as costas para a cidade – negar a “função clássica de comunicação estética e social que a fachada sempre teve” (HUCHET, 2005, 188) – ou para o passado, com seus muros brancos, e também os de Le Corbusier – para quem o conturbado tempo histórico impôs “pensar contra um fundo negro” (LE CORBUSIER, 1996, p. X). Apesar de sua opacidade, a cidade *patchwork* segue disposta para o teatro da vida urbana, e, nesse sentido, os lugares onde vivemos hoje nunca podem deixar de ser a soma de todos aqueles que já existiram¹⁰, não apenas porque é

¹⁰ Assim escreve Richard Sennet: “Expressões como ‘a revolução industrial urbana’ e a ‘metrópole capitalista’ (...) sugerem que, antes do século XIX, a cidade era uma coisa e que, depois que o capitalismo ou o modernismo fez sua obra, era inteiramente outra. O erro é maior do que o de não ver como uma condição de vida vai se infiltrando na outra: é o fracasso em entender a realidade da sobrevivência cultural e os problemas que esse legado, como qualquer herança, cria em uma nova geração” (SENNET apud CHACHAM, 1994, p. 9).

impossível recomeçar a partir de uma nova ideologia estética e social, “contra o fundo branco” (LE CORBUSIER, 1996, p. X), mas também porque sempre serão esse palco social e multitemporal.

Esse também parece ser o cenário de que fala Ricoeur (1998) – em seu ensaio *Arquitetura e narrativa* –, onde a arquitetura, comparada à atividade narrativa, expressa a sua intertextualidade, quando o habitar não é somente pré-arquitetura – no momento em que começamos a configurar o espaço, que o autor chamará de um “habitar-construir primordial” – ou a construção – a “configuração” do habitar, arquitetura propriamente dita, onde se inclui o projeto (com todo o ideário da época em que é criado, diga-se) –, mas a resposta, plena de camadas. É neste momento que somos capazes de compreender a *assemblage* dos tempos distintos que a cidade nos dá a ler, quando também o ornamento se reveste da efêmera e constantemente atualizável temporalidade do presente.

E da mesma forma que a recepção do texto literário inaugura o experimento de uma leitura plural, de uma acolhida paciente feita à intertextualidade, também o habitar receptivo e ativo implica uma releitura atenta do ambiente urbano, uma nova reaprendizagem contínua da sobreposição dos estilos, e portanto também das histórias de vida das quais todos os edifícios e monumentos carregam traços. Fazer com que esses traços não sejam apenas resíduos, mas testemunhos reatualizados do passado que não é mais, mas que foi, fazer com que o ter-sido do passado seja salvo a despeito de seu não-ser-mais; isto é o que pode a ‘pedra’ que dura. (RICOEUR, 1998, p. 9)

Ademais, encarar esses sinais significa refletir, portanto, sobre a desistoricização do ornamento – através de um anacronismo que a cidade e a moda evidenciam, sobrepondo e escondendo referências passadas – que desfoca nosso olhar, ao mesmo tempo que, ao atentarmos para eles, ambigualmente, devolvemo-los à forma autônoma e aureolada da arte, e aos seus mistérios. Algo, portanto, que pertence ao passado, e que não conhecemos mais, o que também implica em um certo empobrecimento, simplificação da percepção ou indiferença em relação à escala urbana e coletiva. Esvaziamento simbólico que, como afirma Carlos Reyero Hermosilla a respeito das estátuas públicas, atesta a vocação dessas formas urbanas para a eternidade, apesar de serem humanamente efêmeras, tornando visível “o dilema da permanência da arte e da fugacidade de suas motivações”¹¹ (HERMOSILLA, 2009, p. 176).

¹¹ Os trechos citados de Hermsilla (2009), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

Significa também perguntar se haveria como (e se seria necessário) resgatar algum sentido simbólico para o ornamento ou se ele está destinado a ser superfície e embalagem esvaziadas de experiência mítica, ainda que permaneça vital. O que restou da batalha contra o ornamento? Que sentido sobrevive a um conflito hoje tão historicizado?

_ Suspeito que os nossos sentidos estejam hoje embotados, e que não sejamos capazes de enxergar o que antigamente era mais nítido.

José Miguel Rodrigues (2013) e Marcos Moraes de Sá (2005) oferecem importantes pistas em suas investigações sobre a permanência do ornamento na arquitetura moderna, ambos em contraposição direta ao argumento loosiano de que não seria possível criar um “ornamento novo”, moderno. Para o primeiro, o ornamento – desde o período clássico uma abstração, caráter este não exclusivamente modernista – nunca deixou de ser uma possibilidade imprescindível, “essencial e decisiva” ao ofício do arquiteto. Para o segundo, a resposta formal dada pelo movimento moderno às implicações sociais do ecletismo e da industrialização – “justificativas externas à arte ou à arquitetura” não adequadas “para validar ou consolidar uma corrente estética” (SÁ, 2005, p. 79) – não pode ser reduzida apenas à questão do antiornamentalismo, que estigmatiza e faz do ornamento a representação de todos os aspectos negativos da arquitetura do passado.

Ornamento e forma são noções a serem sobrepostas, em ambos os autores. João Miguel Rodrigues investe na viabilidade da expressão de sentimentos e ideias em arquitetura que dispensem a mediação do simbólico, donde subentende-se que a abstração não seja mais o “antídoto do ornamento”, o que destitui o sentido da solução modernista em abandoná-lo. A partir de Ernesto Nathan Rogers, o autor reafirma a necessidade de uma “energia decorativa” – palavra que não mais despertaria medo, o ornamento e a decoração como “faces da mesma moeda”, para o autor, ou o ornamento como a “exteriorização formal da energia decorativa” (ROGERS apud RODRIGUES, 2011, p. 23) –, “temas formais” que habitam e conformam a fachada, cuja paleta pode ser composta por tijolos, superfícies, cores, ritmo, modulação e proporção. “Repetição e diferença se constituem enquanto materiais do projecto de arquitectura e da arquitectura da cidade”, afirma Rodrigues (2013, p. 12)¹². Possibilidades

¹² Gombrich concordaria com tal afirmativa. Para ele, “a arquitetura deve ser o terreno de prova para toda teoria relacionada com a decoração de estruturas feitas pelo homem, pois é nela onde a frutífera tensão

decorativas que ele busca reforçar em Alberti, a partir da somatória profícua entre os “raciocínios do engenho”, não inatos e artificiais – “acumular, aplicar, desbastar, talhar em redor, polir” – e “a natureza nas próprias coisas” – “peso, a leveza, a densidade, a pureza, a resistência ao envelhecimento” (ALBERTI apud RODRIGUES, 2013, p. 12). Nessa perspectiva albertiana, João Miguel conclui que o ornamento, como “atributo complementar da beleza”, é um “caminho extraordinariamente importante à *praxis* edificatória”, porque “extremamente humano” e aberto à “acumulação da experiência e da partilha dos conhecimentos adquiridos ao longo dos séculos”, o que quer dizer ser ele “a própria tradição”, justamente o que teria sido combatido por Loos. (RODRIGUES, 2013, p. 12)

O argumento de Marcos Sá é complementar, pois também ele investirá em decifrar o que seria uma paleta ornamental moderna e contemporânea, feita de formas, materiais, texturas e da própria imagem que a arquitetura suporta (no sentido de servir de suporte) e evoca. Imagens que, para além da abstração de seus elementos, terminarão sempre por encontrar uma dimensão histórica e arquetípica. No último caso, o ornamento como tendência natural, resultante de “imagens psíquicas do inconsciente coletivo que são patrimônio comum de toda a humanidade” (JUNG apud SÁ, 2005, p. 23), de um “repositório de toda a experiência humana, desde as eras primitivas de sua existência” (SÁ, 2005, p. 26).

Para uma conclusão parcial, antes de partirmos para o ferro rendado, deixemos anotada a provocação de Andrea Loewen e Mário Henrique D’agostino, em resposta à polifonia construída até aqui. Para esses autores, o “edifício-essencial” ou a “ideia-edifício” podem ser apenas pensados: “sem o ornamento, nenhum edifício poderia ser usado, habitado ou até mesmo visto” (LOEWEN & D’AGOSTINO, 2004, p. 76).

entre hierarquias funcionais e ornamentais pode ser estudada em quaisquer níveis” (GOMBRICH, 2010, p. 164), donde pressupõe-se que a articulação de qualquer edifício, seja ele clássico, barroco, islâmico ou gótico é o que nivela o trabalho do decorador. Eis o princípio que o autor chamará de “articulação explicativa”, que rivaliza com o da “camuflagem”, quando o ornamento torna obscuro o próprio perfil dos objetos.

2.2 GRADE, FERRO E LABOR: O ORNAMENTO DE FERRO ENTRE A FORJA E A FUNDIÇÃO, O ARTESANATO E A INDÚSTRIA, O MODERNISMO E A TRADIÇÃO

Costuma ser útil resgatar a etimologia das palavras. As grades sempre estiveram ligadas à proteção na arquitetura, não apenas contra ladrões – que não são subjetividades exclusivas da nossa época, é preciso dizer – mas também para proteger o corpo e delimitar espaços internos. No dicionário, gradear é fechar, mas também é ornar com grades. Nem sempre são estruturas confeccionadas em ferro, mas também em madeira, plástico, concreto e que, em comum, possuem formas ou figuras entrelaçadas, gerando espaços ventilados e vazios entre elas. O espanhol diferencia a “reja” da “verja”, tendo a última uma função mais direta e menos ornamentada, um entrecruzado que cerca, enquanto a primeira diz respeito a um objeto mais trabalhado artisticamente, ainda que todas tenham semelhante função. Nessa língua também encontramos a palavra “rejería”, para a arte de construir as “rejas” e a referência ao vocábulo que a origina: “reja” teria vindo do latim “regula”, que determina seu sentido. “Cerrajería”, por sua vez, vem do verbo “cerrar”, fechar, palavras que indicam um ofício voltado antes à construção dessas estruturas funcionais do que ao ferro forjado como arte (esculturas, outros objetos). Definida também como forja artística ou “*herrería artística*”, diferencia-se por ser artesanal, enquanto a “*cerrajería*” seria mais mecanizada. Para esse tipo de arte existe na língua inglesa e francesa as palavras “*blacksmithing*”, “*ferronnerie*”, mas no português a palavra que os traduziria, ferraria, é praticamente inutilizada, dada a nossa (e também a de Portugal) pequena tradição neste campo. Talvez por isso preferimos dizer serralheria ou serralheria artística. Na literatura de língua portuguesa, por fim, podemos encontrar definições equivalentes para grade e gradil, ainda que esta última seja mais utilizada para definir grades baixas, e aparecem ainda como aquelas que cercam jardins.

A história das grades ornamentadas começaria de modo mais óbvio – com os primeiros exemplares, no século XII e, junto com eles, as enormes dobradiças rendadas em ferro que fortaleciam as portas das igrejas – não fosse outra história, inseparável dela, ainda que bem mais antiga, a do advento do ferro e do aço (cuja potencialidade plástica o ouro e a prata não possuem), resultantes de transformações de matérias primas naturais, caráter de manufatura que lhes confere especificidades que interessam técnica, estética, simbólica e economicamente, e que produzem diferença em sua história. Se é possível dispensar o

presente estudo da tarefa da recapitulação da história tecnológica do ferro no mundo – de acordo com Alfredo Pereira (1967), muito antiga e muito jovem, já que há 7000 anos o ferro era utilizado pelos povos Assírios, mas apenas há 200 tem sua tecnologia de produção de fato desenvolvida, transformando-se em material de interesse extraordinário – importa saber que tais especificidades cultivam ecos bem menos ancestrais. Dos instrumentos da lavoura e utensílios de cozinha às máquinas que movem as indústrias; das grades às armas de fogo; das alegorias de força, resistência e duração – “braço de ferro”, “saúde de ferro”, “a ferro e fogo” – às lendas acerca da capacidade do ferro em atrair sorte e afastar os males (FELIU, 1987); da identidade quase mitológica que representou o fundidor, a fazer mágica com o fogo (QUIJANO, 1987) à masculinidade forte, destemida, alegre e musical do ferreiro, a converter a violência do martelo em potência criadora (BACHELARD, 2001); das barras e chapas de diversas espessuras e formatos produzidas pela indústria metalúrgica aos efeitos tridimensionais e escultóricos possibilitados pela forja; dos trilhos de ferro à solda eletrônica; das montanhas de minério devastadas aos automóveis que se multiplicam na paisagem, são inumeráveis transformações, experimentos e descobertas que fazem, ainda hoje, da metalurgia uma ciência tão imprescindível quanto (não sem ambiguidades) impactante.

— “E de tal maneira é elevada a arte, que faz com que o ouro seja suplantado pelo ferro” (Cêpeda, 1994, p. 5), li certa vez de um aficionado das grades ornamentais.

O cenário da chamada “arquitetura de ferro” – ou “arquitetura metalúrgica”, como quer Cacilda Costa (2001) – está intimamente relacionado às grades ornamentais, ainda que aparentemente remeta ao desaparecimento progressivo do artesanato, neste caso, a forja. Tendo como pressuposto o que vimos até aqui, se a história do ornamento faz sua dobra crítica no período eclético, será profícuo entrar por suas portas para alcançar o ferro rendado na arquitetura. “Arquitetura do futuro”, nas anotações de Benjamin (2009, p. 189), num tempo em que o passado tanto parecia contar. Arquitetura de transição, entre os valores antigos e os atuais, que anuncia um novo referencial sob o rótulo do antigo: ferro que não consegue se emancipar sem travestir-se de ornamento, espalhado nas formas e fôrmas¹³ das fundições. Práticas tão funcionais quanto estéticas, que misturam o otimismo e a angústia por

¹³ O trocadilho se perde com as novas normas gramaticais da língua portuguesa, já que foi eliminado o acento diferencial nesses casos. Deixei para não perder o jogo de palavras encontrado.

tentar transformar o objeto industrial e a vida nas cidades mais harmoniosos e belos, como sempre haviam pregado as chamadas “Belas Artes”. Esforço por deslocar a noção de beleza à indústria, exercício de tornar familiares e acessíveis os bons modelos: “seus produtos se espalham pelo mundo quando são verdadeiramente belos, e são belos quando os produtores se encontram bem educados no conceito artístico, de tal modo que nenhum de seus concorrentes possa trabalhar melhor nem mais barato” (RIGALT Y FARRIOLS, 1857, p.9) – prega o *Álbum Enciclopédico Pitoresco*, uma das inúmeras publicações produzidas no mundo inteiro, responsáveis por disseminar as novas formas e fórmulas disponibilizadas e colocadas em prática pela indústria. Também a partir do ferro se produzirão objetos semelhantes àqueles que antes eram disponíveis apenas à classe alta, como explica Maria Rosa Cervera Sardá: “A nova sociedade do século XIX quer objetos e produtos que anteriormente lhes estavam vetados, sem prestar demasiada atenção à perda de valor em comparação com os objetos artesanais” (SARDÁ, 2006, p. 80), já que a “demanda de beleza e arte por pessoas que não entendiam de problemas estéticos se converteu na demanda pelo ornamento” (SARDÁ, 2006, p. 83).

Serralheria como arte mecânica, industrial, diferente da arquitetura, pintura, escultura, que fariam parte das chamadas “artes liberais”, arquitetura de ferro no limite entre o artefato industrial e constituição da própria cidade, com a construção desses “mágicos palácios”, como foram chamadas na época essas construções para as quais se pretendia conferir um caráter nobre, cuja luminosidade converte o espaço interior em exterior, nos conta Maria Rosa Sardá (2006). Ferro-esqueleto que se emancipa da carne de concreto e transforma-se, ele mesmo, em corpo, na fria, sóbria, lisa e sincera epiderme de vidro, “inimiga do mistério” e da propriedade, na qual nada se fixa, em Benjamin (1994, p. 117). Desenvolvimento que é consequência da máquina, que é também de ferro, a natureza da primeira Revolução Industrial.

_ Arquitetura de ferro que era de aço, e, mais do que ela, o próprio ferro, o próprio aço, sementes e frutos da revolução industrial, que não deixamos mais de plantar e colher, haja vista nossos solos minerais, devastados de buracos.

_ Lembrei-me das casas do novo Belvedere. Uma selva de pedras incrustada nas montanhas...

_ “Esta geração parece ter o momento industrial no sangue”! (BENJAMIN, 2009, p. 192)

Eis uma porta de sentido que não é meramente tecnológica, se acreditamos que a matéria, quiçá ao modo de Régis Debray¹⁴, confunde-se com a linguagem, resultando, inseparável e inexoravelmente, em signos de uma época. Cacilda Costa enumera algumas propriedades que incentivaram o uso massivo desse material: “resistência, leveza de estrutura, facilidade de montagem, beleza arquitetural, economia e baixo custo, durabilidade, incombustibilidade, renovação” (COSTA, 2001, p. 12). Material e forma mais homogêneos – diferentemente da relação entre “argila e telha”, “madeira e viga”, “pedra bruta e lavrada” – quando, de modo singular, as necessidades técnicas da construção deixam de ser camufladas e passam a determinar “em larga escala as formas e o estilo” (MEYER apud BENJAMIN, 2009, p. 196)¹⁵. Significa também dizer que a possibilidade de abertura de vãos maiores e mais iluminados está em harmonia com o que a indústria tem, não apenas conseguido responder, mas, sobretudo, incitar: reprodutibilidade técnica e desejo de consumo também na arquitetura, o charme do progresso.

– “Um novo e inusitado sistema de tetos, que naturalmente acarretará de imediato um novo reino de formas artísticas...” (BENJAMIN, 2009, p. 189)

Diferentemente da pedra e da madeira, o ferro não é matéria prima extraída diretamente da natureza. Basta isso para que tenha despertado desconfiança em relação à sua aplicação na arquitetura, o que não durou muito. “Fermento[s] de instabilidade inquietante”, o ferro é visto como “material de construção revolucionário” (BENJAMIN, 2009, p. 196), que torna transparentes também as novas configurações profissionais, quando a racionalidade da engenharia sobrepõe-se à artisticidade tratadística da arquitetura. Não sem as incertezas que caracterizam qualquer novidade.

¹⁴ Admito que possa ser forçosa a aproximação, já que Debray (1993) está se referindo à cultura do impresso, em seus estudos de midiologia. No entanto, é também de uma cultura dos materiais que estamos falando quando nos referimos à participação deles na constituição da história da Arquitetura, e a tese do autor pode ganhar reverberações interessantes neste contexto.

¹⁵ Sobre essa relação, há uma bela passagem em Bachelard, ao afirmar que a distância entre o ferro já pronto para ser forjado e a natureza parece ser apagada pelo passado da mina e da metalurgia que é mantido vivo pelo ferreiro, como se tivesse a “glória de fazer ferro com pedras” (BACHELARD, 2001, p. 118).

_ “Neste canteiro de obras não se ouvia nenhum golpe de formão que retira da pedra a sua forma; mesmo ali o pensamento dominava a força muscular, transferindo-a para seguros andaimes e guias.” (BENJAMIN, 2009, p. 967)

Benjamin conta que a designação ‘engenheiro’ é do final do século XVIII, estando a profissão associada “à arte das fortificações e do assédio” (BENJAMIN, 2009, p. 195). A partir daí se fez valer a oposição entre ‘construção’ e ‘arquitetura’, que não existia no passado, um abismo, para Benjamin, entre “o construtor da nova escola” e o “artista da antiga” (BENJAMIN, 2009, p. 966). Ele fala ainda de um conflito entre os antigos construtores e os decoradores e, ao que parece, a vitória da engenharia – ou seja, da construção baseada em princípios mais tecnológicos do que estéticos, como é o caso do ferro – impulsiona a da decoração. “Subterraneamente, porém, acirrava-se a luta entre o arquiteto acadêmico, para quem o importante eram as formas estilísticas, e o construtor, a quem interessavam as fórmulas” (BENJAMIN, 2009, p. 966). Historicismo de uma fachada que escondia a modernidade da plataforma construída, onde residiam tais conflitos. Projetos arquitetônicos que vinham prontos ou “elementos pré-fabricados que se organizavam de acordo com as circunstâncias e necessidades dos compradores e usuários”, esclarece Cacilda Costa (2001). E aqui podemos voltar a falar nas superfícies (e liberdades) ecléticas: não apenas uma revisita aos estilos do passado – até pelo contrário, arquiteturas de ferro e vidro muitas vezes traziam códigos muito novos –, mas também uma conformação que pode estar ligada a um certo amaciamento do material – cuja liquidez tenta adaptar-se aos modelos ornamentados de outrora – associando-o a valores de domesticidade e intimidade. Aqui vislumbro Semper novamente, também a partir de Huchet, para prosseguir:

Entendemos com Semper como, para reequilibrar a predominância de uma ideologia proto-funcionalista, na arquitetura tecnófila do século XIX, por valores outros, mais atentos à corporeidade orgânica da arquitetura, é preciso dialetizar de maneira sutil. Se tivéssemos que resumir em poucas palavras a tese hermenêutica de Semper, diríamos que seria a oposição crítica entre valores materiais e valores construtivos, isto é, entre as duas vertentes que constituem indissociavelmente a questão estrutural da arquitetura. (HUCHET, 2005, p. 183)

Delicada e sutil transição, da qual participam juntos o ferro e o ornamento, “conflito entre a inconsistência estática do metal e o simbolismo das formas primitivas” (HUCHET, 2005, p.

181), que precisam equilibrar a “função-recinto” e a “função-sustentação”¹⁶. É por tal brecha que podemos compreender o resgate *Nouveau* – sua preferência pelas formas naturais como resistência e alternativa ao geometrismo e à dureza da máquina – como transição e fronteira emblemáticas, porém fazendo do ornamento sua doença, como vimos em Loos¹⁷. Se em Benjamin podemos ler o *Jugendstil* como “a tentativa de renovar a arte a partir do arsenal de formas da técnica” (BENJAMIN, 2009, p. 967), em Loos “não há ornamento que possa ser criado por alguém que se encontre ao mesmo nível cultural que nós” (LOOS, 2004, p. 232). Essa última assertiva já conhecemos, onde o ornamento é chave de análise e a pura materialidade, igualmente redentora: novo resgate de uma dimensão primitiva – tanto ao modo de Semper como de Loos, tendo a pedra no lugar no pano, como condutor de tal resgate – a concentrar-se nos valores do interior e indecisos entre o lugar da cidade e da cultura industrial. Joseph Rykwert explica que a combinação efetivada por Loos entre “retitude instintiva” e “harmonia telúrica” era reflexo da tentativa de garantir que a forma visível – terrena e segura, comparada pelo autor com uma construção animal – não fosse subvertida pelo “desenraizado habitante da cidade” (RYKWERT, 2009, p. 23).

Apesar das críticas explícitas ao estilo que experimentou o ferro e o vidro de maneira mais radical, a “Secessão” vienense (e suas variações no mundo, *Jugendstil*, *Nouveau* etc.), os textos em que Loos ataca mais ferozmente o ornamento – *O princípio do revestimento*, *Ornamento e crime* e *Pobre homem rico* – não versam diretamente sobre o ferro. Entre aqueles que pensaram a cultura material da virada dos séculos XIX e XX, Benjamin parece ter sido quem se deteve com mais empenho – e espanto – na relação entre ferro e ornamento. Atento aos fascinantes paradoxos que parecia apresentar a arquitetura “heróica” de sua época, anotava que “a forma plástica da imagem [cedia] espaço a uma enorme tensão de energia espiritual” (BENJAMIN, 2009, p. 967), e felicitava o artista que “inaugurou com sucesso o emprego ornamental do ferro” em duas bibliotecas de Paris, a “pesquisa feliz do belo” da

¹⁶ Seria preciso, no entanto, investigar com mais calma o olhar de Semper para o esqueleto de ferro e a epiderme de vidro, se quisermos construir associações mais precisas com o ornamento, já que a discussão promovida por ele parece distanciar-se das formas ornamentais propriamente ditas para privilegiar uma abordagem quase mítica do envolver e do tecer.

¹⁷ É neste contexto – sobretudo o da Secessão vienense – que Loos ironiza o arquiteto, chamando-o de artista, já que, de construtor, ele passaria a decorador daquilo que a engenharia saberá cumprir de modo mais eficiente.

qual resultavam as grades, candelabros e mosaicos (BENJAMIN, 2009, p. 191), bem como o efeito provocado pelos balcões de ferro ornamentais, “joias” que embelezam e corroboram com o caráter plano da fachada.

É no contexto em que viveram Benjamin e Loss que as grades consolidaram sua multiplicação na paisagem urbana¹⁸, como vimos, quando, nem tanto a violência, mas a moda e ostentação burguesas deram o tom ao ferro fundido historicista dos balcões dos edifícios – de diferentes complexidades na fachada, para distinção hierárquica em uma mesma construção – de onde se podia olhar a rua e ser olhado¹⁹. A dimensão artesanal dos produtos em ferro forjado, no entanto, parece ter sido, em alguma medida, preservada após o desenvolvimento da fundição, a fim de que não se perdesse inteiramente a relação entre a técnica industrial e a tradição. Sobre a segunda técnica, vale lembrar, trata-se de resultantes plásticas advindas dos moldes – que permitiam que ferro pudesse tomar qualquer forma – possibilitadas pela reprodutibilidade industrial. Tratam-se de ornamentos, produzidos em série, sob o signo da substituição do trabalho exclusivo e artesanal pelo operário, trabalho impregnado de potência seriada, com seu código identificador (para viabilizar as encomendas em catálogo), e seu manual de instruções. No caso da forja, ainda o ofício e as mãos que o operam, onde poderemos escutar o eco das vozes de Loos e de Ruskin – em contextos não muito diferentes e com motivações ao mesmo tempo tão próximas e distintas – a refletir sobre as consequências da mudança dos regimes de trabalho para a feitura do ornamento. Serrar, subtrair, modelar, limar, furar, cravar, encaixar, desempenar, soldar, dobrar, curvar são verbos que permanecem em parceria com o derreter e os modismos mais escultóricos e tectônicos da fundição e que, nem sempre,

¹⁸ Se localizamos as primeiras grades nas portas e, mais tarde, nos altares das igrejas, é com o crescimento do burgo medieval que elas começam a fazer parte do cenário urbano, cercando as igrejas, a partir de uma necessidade de maior segmentação dos espaços. De acordo com Olaguer-Feliú (2009), se estabelecem como elementos da arquitetura doméstica no século XVI, quando muitos da nobreza deixam o campo para viver na cidade, em palácios e mansões. Kowalczyk conta que a França é, nos séculos que se seguem ao Renascimento, a grande propagadora do pensamento clássico, e também a maior representante das grades ornamentais classicistas. Já neste momento a “grille d’honneur” passa a ser o tema principal da arte da forja, tendo os franceses conquistado uma “visualidade urbana” a serviço de uma cultura nobre e refinada.

¹⁹ É muito comum vermos, por toda a Europa, os vários andares dos prédios apresentarem, cada um, uma tipologia de grade, expressando os diferentes poderes aquisitivos que cada morador possui, o que Maria Rosa Sardá definirá como “abstrações sociais [que] se manifestam na plástica da cidade” (SARDÁ, 2006, p. 17). O balaústre é, por causa dos balcões, um grande signo de urbanidade.

são superados por ela, como é o caso de Belo Horizonte. Permanecendo em algumas fábricas que dispunham de artesãos especializados, a prática da forja será gradualmente industrializada, seja a partir de seus materiais primários – o barateamento e aperfeiçoamento das barras e chapas de ferro (mais compridas e mais delgadas, respectivamente) – de sua sofisticação tecnológica, conquistando resistência e a consequente monumentalização – a Torre Eiffel é emblema estético e tecnológico – ou da mecanização de seus processos – máquinas que dobram, peças forjadas vendidas em catálogo, seriadas. A combinação de forja e fundição – sendo a última, muitas vezes, usada apenas para os detalhes, com o fim da moda que multiplicou estruturas inteiras em ferro derretido – está, para Rosa Sardá, diretamente vinculada à acessibilidade do ornamento, enobrecer o resultado com menos custos, o que para a autora implica em certo “alarde decorativo”.

_ “Estas são coisas que proporcionam algum prazer ou agrado nos lugares de lazer e que são inocentes, enquanto as consideramos como brincadeiras”²⁰ (RUSKIN, 1944, p. 66). “Foi feito com prazer?”, eis a pergunta (RUSKIN, 1944, p. 222).

_ “A felicidade não está no ouro, mas no trabalho”. (BENJAMIN, 1994, p. 114)

Se o trabalho, em Benjamin, é a força da experiência – que é capaz de reverberar através da narrativa, essa espécie de artesanato da comunicação – em Ruskin e Loos, por sua vez, é pensado a partir da crítica à exploração industrial da mão-de-obra, o que, em ambos, resultará na valorização da vida humana. O ferro aparece duas vezes nas “Lâmpadas da Arquitetura” do autor inglês, uma, na “Obediência”, outra, na “Verdade”. Na primeira, sob a condenação às ferrovias, “os fundidores trabalhando em condições insalubres para realizar o poder de ir rapidamente de um ponto a outro” (RUSKIN, 1944, p. 262). Na outra lâmpada, os adornos de ferro são responsáveis pela desonra do gosto natural pela beleza, ainda que possamos assistir a Ruskin valorizar o trabalho do forjador da Idade Média, enquanto condena absolutamente os fundidos. (RUSKIN, 1944, p. 66)

_ Devo acrescentar que a arte será sempre uma espécie de sacrifício e abnegação. E reiterar: o acúmulo de trabalho é o acúmulo de beleza (RUSKIN, 1944).

²⁰ Os trechos citados de Ruskin (1944), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

Aqui assistimos, tanto em Benjamin quanto em Ruskin, à construção do valor intrínseco, *per se*, do passado. (Poderíamos identificar aí as marcas do ecletismo desse tempo que os dois partilharam?) Como se cada homem ou cada edificação guardasse e acumulasse histórias que só através deles pudessem reverberar no presente: o valor da experiência do homem em Benjamin e da experiência com a arquitetura em Ruskin parecem ser equivalentes, demandam tempo. Tempo do tédio para que o pássaro do sonho possa chocar “os ovos da experiência”, em Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 204). Tempo da dedicação, já que só ela permite construir uma “nobreza estável”, feita de modo paciente e cuidadoso, em Ruskin. Tempo que se leva para a constituição da autoridade: da velhice do homem e da morte – “o momento em que o inesquecível aflora” e “assume uma forma transmissível” –, em Benjamin; e do tempo, em Ruskin, fazendo da arquitetura atual, histórica e preservando as épocas passadas como “a mais preciosa das heranças”.

_ Por isso Valéry escreveu que “o enfraquecimento nos espíritos da ideia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado”. É porque a “ideia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica”. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

O caso narrado por Loos, sobre o sapateiro a quem quer pagar mais caro por um sapato “totalmente liso” encontra reverberação no olhar ruskiniano. Quando ele diz: “O sapato tem que ser totalmente liso” – interpreta que o mundo teria desabado para o artesão, e também a felicidade. “Tem menos trabalho, mas tirei-lhe toda a alegria” (LOOS, 2004, p. 233), interpreta Loos. Eis o “ornamento sincero dos artesãos”, como definiu Rodrigues (2013, p. 20), o que Gombrich interpreta como o prazer que existe em demonstrar habilidades inventivas, orgulhar-se em fazer da madeira, renda, da barra ou chapa de ferro, esculturas – “transformações milagrosas que não podem ficar à margem da história da arte” (GOMBRICH, 2010, p. 66) – rivalizar com o material, lutar contra suas limitações “até onde for humanamente possível e demonstrar a vitória da mente sobre a matéria” (GOMBRICH, 2010, p. 65). Assim funcionou durante séculos a forja artesanal, trabalhada a frio e a quente com requintes plásticos e escultóricos, desafiando seu caráter linear e gráfico, aproximando-se da fundição a partir de um derretimento que naquela técnica é lento, parte a parte marcadas pelo encontro entre o artesão, a bigorna e a efêmera moleza do ferro – ela que inspira, mesmo em repouso, potência, como quis Bachelard (2001). O autor afirma ainda que, ao contrário do que se possa imaginar, o trabalho nesse caso não pode ser considerado “um redutor de todos

os sonhos”, porque a potência de transformação implícita à forja possibilita que eles se multipliquem. Para Gombrich, ainda, nossa admiração pelos objetos belos raramente está desvinculada de seu valor material, quando olhamos para eles e atentamos que foram feitos à mão, confirmando que a “importância da ideia de trabalho e sacrifício é originalmente inseparável da decoração” (GOMBRICH, 2010, p. 33). Se é preciso lembrar com o autor que, desde muito, os moldes são instrumentos auxiliares dos artesãos e as máquinas também podem ser vistas como niveladores sociais, tal fato não impedirá que o antigo e o artesanal siga sendo objeto de luxo nos antiquários espalhados pelo mundo.

_ “[O] bom ou o mau trabalho não é valorizado nas profissões que se derretem²¹ diante da tirania da ornamentação. O trabalho sofre, porque ninguém está disposto a pagar o seu verdadeiro valor” (LOOS, 2004, p. 231).

_ Derretem... poderíamos pensar nas fundições?

_ Estaria em discussão também um desgosto pelas superfícies desaturizadas da reprodutibilidade técnica?

Se as relações entre a engenharia e a arquitetura ganharam novas configurações, como aprendemos com Benjamin, também ver-se-ão modificadas as habilidades e atribuições dos serralheiros em função de outros agentes que entram em cena nesses contextos de transição. Oriol Bohigas (1980) nos conta que os profissionais envolvidos com a criação das grades nesse período eram, em sua maioria, ornamentistas²², que desenhavam (ou adaptavam de

²¹ Aqui importa lembrar que as fundições dessa época mantêm alguns artesãos trabalhando, ainda que em medida extremamente restrita, já que há carpinteiros nas fábricas, pois as peças que conformam os moldes para essa técnica são esculpidas principalmente em madeira. Os moldes que exigem peças originais são mais caros, tornando-se muito difícil saber se uma estrutura fundida é ou não única, o que também explica o fato da maioria dos fornecedores trabalharem até hoje com modelos pouco diversos. Sua complexidade – vazados, diferenças de espessura, peso, superfície – são levados em consideração para o preço.

²² Esses profissionais eram formados pelos chamados institutos de Artes e Ofícios, que se multiplicaram nessa época e desenvolveram novos métodos de ensino, relacionando desenho técnico e arte. Sobre esse assunto, há uma pesquisa muito instigante e original, realizada por Juan Bordes (2007) – publicada em seu livro *La infancia de las vanguardias* – onde ele desenvolve a hipótese de que os métodos de ensino do desenho praticados durante o século XIX – não apenas na formação industrial, mas também infantil – teriam contribuído para o estabelecimento de uma base sólida para a produção artística de

modelos já existentes) as formas a serem utilizadas em projetos (não exclusivos) para a indústria. A história do ferro forjado e fundido, no entanto, nunca deixou de ser escrita pelos arquitetos, muitas vezes em parceria com o artesão, como reminiscência do tempo em que eram ambos “homens de engenho” tal como rezava a tradição renascentista, e que participavam de várias etapas da construção²³. São muitos os projetos de fachadas que, ainda nas primeiras décadas do século XX, contém essas estruturas desenhadas pelos próprios arquitetos, ainda que o mais provável é que tenham sido inspiradas ou copiadas de catálogos comerciais. Maria Rosa Cervera Sardá (2006) nos fornece mais dados para pensar sobre o embaralhamento das noções de autoria e anonimato na arte do ferro:

Uno de los temas complejos que encontramos en el estudio de los hierros es el de conocer la autoría de los proyectos, siendo en ocasiones verdaderamente difícil el decidir si un diseño es del arquitecto o del artesano, si surge de un proceso de interrelación entre ambos, o si sencillamente es copia de un modelo anónimo, que a través de su repetición ha llegado a ser propiedad intelectual de toda la sociedad. Esta situación es más difícil de diferenciar en la arquitectura doméstica, ya que es aquí donde la cultura popular se expresa con mayor libertad, sin grandes deseos ni posibilidades de fuertes individualidades. (SARDÁ, 2006, p. 58-9)

Já no século XVII o artesão – a despeito de seu anonimato, comum na época medieval – perderá autonomia e passará a depender em maior medida do arquiteto e do ornamentista, quando está definitivamente inserido em uma rede técnico-industrial-comercial que irreversivelmente amadurece e o separa da construção. Bohigas refere-se a uma “filosofia despótico-ilustrada”, já consolidada no século XVIII com o neoclassicismo, fruto de um academicismo que produziu esquemas rígidos que, se por um lado facilitaram a prática do arquiteto, por outro desconectou-o das ideias dos usuários e do artesão, que não evoluíram na velocidade de sua “elite projetista”. A partir daqui se pode ver com cada vez maior frequência a falência dos projetos exclusivos – os chamados “desenhos de autor”, para grades e ornamentos, com alguma exceção para os de caráter monumental –, que passam a ser

vanguarda, no princípio do século XX. Mas essa interface está um pouco distante do que é possível alcançar no presente estudo.

²³ Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso (1987), nos conta que muitos ferreiros encarnavam no século XVI as funções de metalurgista, arquiteto, escultor e ourives, e que na Roma antiga eles eram também mineiros, responsáveis por preparar o minério que se transformaria nas estruturas fundidas a serem forjadas. Preservando algo dessa tradição, na passagem entre os séculos XIX e XX, podemos citar como exemplos Antoni Gaudí e Louis Sullivan, arquitetos que se responsabilizaram pelo desenho de algumas das elaboradas grades ornamentais que integravam as edificações que projetaram.

subjugados à moda e aos repertórios de catálogos, cujas fontes de inspiração muitas vezes são obras já existentes, o que perdurará por grande parte do século XIX²⁴. Como nos explica Rosa Sardá (2006), o final desse século marcará paradoxalmente tanto o auge do ferro ornamentado quanto seus primeiros sintomas de decadência, em função do advento de novas técnicas construtivas e outros materiais, como o concreto armado e o alumínio. Uma decadência também simbólica, ela afirma, quando a solidez e densidade do cimento e da pedra fazem do ferro algo surpreendentemente etéreo. E eis que neste contexto nasce Belo Horizonte, a primeira cidade planejada do Brasil. É possível imaginar que ela, ainda que de modo retardatário, beberá da moda férrea, ainda que tal profecia não tenha se cumprido total e imediatamente, como veremos.

_ Situada à rua Niquelina, a “Serralheria Artesanal” anuncia em sua placa “esquadrias metálicas em geral”, orientando-nos menos sobre seu antigo nome que sobre seus atuais produtos.

_ Não é de hoje que a voluta é chamada genericamente de “ornato”, e que todos os balaústres ornamentados fundidos são chamados de “florão”, apesar de serem mais úteis outras nomenclaturas, “fio10/malha 30”, “malha 10/fio 12”...

_ Você sabe onde fica a serralheria mais próxima de sua casa?

Serralherias sempre foram lugares escuros, iluminados por faíscas de soldas, empoeirados e cheios de peças irreconhecíveis aos olhos leigos, espalhadas pelo chão. Tomadas pela poeira preta da queima, as mãos dos serralheiros ficam também escuras durante o trabalho e tem a pele engrossada pela manipulação dos instrumentos que ajudam a transformar o ferro incandescente. Uma diversidade de máquinas e de ferramentas — muitas delas improvisadas, ao sabor das demandas de cada trabalho — compõem e caracterizam hoje o ofício.

²⁴ É importante registrar que, nessa época, ainda assim, preciosos ornamentos e ornamentistas não puderam ganhar status de arte e de artistas, mantendo-se anônimos em função de um sistema de distribuição que deveria valorizar o nome das empresas. Por outro lado, reconhece-se a prática de uma espécie de pirataria, na qual codinomes inexistentes são usados para disfarçar a ausência de autoria e conferir maior importância aos modelos apresentados (FUHRING, 1989). Existem ainda, em raras grades mais antigas, monogramas de ferreiros (muitas vezes com o símbolo da chave), ocupando visível espaço na estrutura, o que foi substituído rapidamente pela prática de marcar grafias em relevo num pequeno trecho interno de uma das barras da peça.

Não é de hoje, como vimos, que a disponibilização de barras de aço industriais de diferentes calibres e tratamentos e a mecanização do ofício modificaram a rotina das serralherias, facilitando o trabalho e barateando a produção para os clientes. Apesar da indústria da fundição, o serralheiro não é mais um artesão, mas um técnico especialista em soldar barras de aço e “metalon”, ao sabor das demandas por portões altos e fechados, com geometrias opressivas e obedientes aos mesmos modelos, quase que exclusivamente associados ao aumento da segurança.

O serralheiro de hoje é mais um profissional e menos um artista, tendo necessidade da produção rápida para garantir um lucro que lhe possibilite a sobrevivência. (...) Os trabalhos de serralheria, em sua maior parte, são agora destinados a dar proteção e segurança às residências – diferentemente de quando eram mais voltados para fins decorativos e vistos como formas de arte cujo preço não era questionado... (MENEZES, 1989, não paginado)

É o que revela a “Introdução” do Manual do Serralheiro, escrito por Eloy Menezes (1989), e outras publicações do gênero que, já na segunda metade do século XX, atualizavam a literatura técnica sobre o tema. “Desenhar eu não sei não, fazer eu sei. Sei entender o que você quer. Serralheria é matemática!”, afirma André Ramos, serralheiro em atividade desde os anos 70 em Belo Horizonte. Ele me conta ainda com satisfação que a “época de marreteiro acabou”, e que as máquinas vieram para agilizar o que antes era feito com muita dificuldade e demora. Sobre a completa ausência de demanda para a confecção de grades ornamentais nos dias de hoje, ele confessa ter dúvidas se aceitaria alguma encomenda desse tipo atualmente, por ser algo caro e que lhe demandaria todo o tempo disponível. Ainda assim, diz sentir saudades de quando fazia basculantes, mesmo os não ornamentados, já que hoje seu trabalho se reduz quase apenas a portões e grades com telas galvanizadas pré-fabricadas, sem “ornatos” – como ele chama as volutas –, além de tampas para caixas de esgoto, feitas de “chapa-xadrez”. Afirma não faltar trabalho, e haver hoje um movimento muito maior do que quando começou, conferindo a isso o fato de que “estão acabando com a profissão”, para a qual não há mais ninguém interessado, só se “pegar no laço”. André conta ainda que há dez anos não faz nada “a quente”, referindo-se à técnica antiga da forja, e que volutas desde que começou são feitas “a frio”, dobrando-as sem esquentar, sob os moldes. “Nos anos 70 só tinha fera, na solda e no arrebite, que era usado até para fazer xadrez. Hoje o acabamento é pior, somos forçados a trabalhar errado”, conclui o serralheiro.

Em proporção direta à escassez investigativa e documental sobre as grades ornamentais no mundo, a produção bibliográfica sobre o tema no Brasil faz jus à marginalidade científica de nosso objeto, e não vai muito além dos manuais domésticos de serralheria, que não podem ensinar uma tradição praticamente inexistente por aqui. Embora se tenha notícia de que houvesse algumas fundições no final do século XVIII em nosso país, a produção metalúrgica em maior escala – seja para forja ou a fundição – deu-se somente no final do século XIX. O atraso no desenvolvimento da indústria siderúrgica e as facilidades de importação possibilitaram que viessem para cá, nessa época, inúmeras grades e outras estruturas em ferro fundido e forjado, sobretudo da Inglaterra (de quem também tínhamos importado barras de ferro pré-fabricadas), mas também da Bélgica, França e Alemanha, afirma Cacilda Costa (2001). Bem antes dessa fase de importações, Dilberto de Assis (2003) afirma que os exemplares mais antigos de Salvador foram confeccionados por ferreiros formados pelas oficinas jesuítas, onde se ensinava a produzir outros objetos em ferro, como facas, enxadas, pregos. As cidades que tem hoje uma maior diversidade (técnica e tipológica, importadas ou não) são naturalmente as mais antigas, as que já se prometiam futuras metrópoles com o desenrolar do século XIX, como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Maranhão²⁵. É importante ressaltar, como nos lembra Cacilda, que muitas delas sofreram ao longo desse período nova roupagem, quando o modismo do ferro fundido e as importações do ferro rendado possibilitaram a troca dos muxarabis e sobrados por varandas recobertas por estruturas em ferro, mais modernas e duráveis. Para além das grades, a autora conta que a importação de arquiteturas de ferro, por sua vez, estendeu-se às primeiras décadas do século XX, e tem exemplares famosos e monumentais em São Paulo (Estação da Luz), Manaus (Mercado Municipal, Cemitério de São João), Belém (Mercado da Carne, Praça do Relógio), Fortaleza (Teatro José de Alencar), Quixadá (as grades do Açude do Cedro), Olinda (Praça da Abolição).

Durante a presente pesquisa, foram encontrados apenas três estudos brasileiros que tem as grades ornamentais como objeto específico de análise, e que ajudaram a construir algum solo

²⁵ Mais uma vez assistimos a dificuldade de determinar a autoria e a rede de influências no que diz respeito à produção desses bens integrados. Tal fato deve-se não apenas à escassez documental e investigativa sobre as grades, mas também à dificuldade do estabelecimento da idade delas, inclusive nos dossiês de tombamento onde encontram-se registradas.

para este. O primeiro – *O gradil na arquitetura e arte decorativa de Belo Horizonte*, de Sônia Marques Antunes Ribeiro (2000) – também tem nossa cidade como cenário, e trata-se de uma pequena monografia cujo foco é a tarefa estilística, amparada por uma rápida taxonomia vinculada às tipologias arquitetônicas dominantes na história da capital. Os outros dois – *O gradil de ferro em Salvador no século XIX*, dissertação de Dilberto de Assis (2003) e *Gradis modernos de Salvador*, dissertação publicada em livro, de Najla Lucrezia de Sales (2008) – são dessa cidade, onde a presença marcante dos balcões e portões da arquitetura religiosa parece ter cultivado terreno fértil ao projeto construtivo moderno. Junto com o livro de Cacilda Costa (2001) – *O sonho e a técnica: a arquitetura de ferro no Brasil*, cujo tema vai além desses bens integrados²⁶ – dispensam-nos de detalhar neste ‘estado da arte’ seus âmbitos tecnológicos e históricos, com os quais os interessados no assunto deverão contar, a saber: a evolução da metalurgia no mundo e no Brasil, as diferentes técnicas de fabricação das grades, o processo de urbanização no país, outros dados sobre a “arquitetura de ferro”.

As pesquisas dos autores soteropolitanos reservam algum espaço para resgatar a presença desse “personagem”, o artesão ou artífice, na história das grades ornamentais. Assis (2003) afirma que a maior parte das grades encontradas e datadas na Salvador do século XIX foram confeccionadas em território brasileiro e que, nessa época, a fundição não chegou a ser incorporada pelos serralheiros. O autor acredita que, já naquele tempo, era possível que os catálogos de ornamentos industriais tivessem servido de inspiração aos artesãos, fato que ele tenta comprovar buscando semelhanças entre as grades analisadas e alguns modelos europeus. Encontrou, ainda, em documentos do século XIX a comprovação de autoria de alguns “riscos”, como eram chamados esses desenhos, habilidade que, de acordo com ele, era requerida para os mestres artesãos, para além do domínio técnico com o ferro.

Na Salvador dos dias de hoje, por sua vez, vê-se que foi valorizada e financiada a implementação de dezenas de exemplares marcados por uma inventividade figurativa singular e inédita no país, de acordo com Sales (2008), fruto da parceria entre serralheiros, artistas e arquitetos. É na forja, que se modifica com o desenvolvimento das tecnologias

²⁶ O livro de Cacilda Costa é uma preciosa fonte de consulta dos catálogos da empresa MacFarlane, muito atuante no Brasil no final do século XIX, cuja seção de grades é extensa e detalhada. Há também o livro “Varandas de São Luis. Gradis e Azulejos”, de Olavo Pereira da Silva, cuja análise se detém na expressão estética gerada por esses dois tipos de ornamento, porém com ênfase na azulejaria.

metalúrgicas, que a pesquisa da autora se insere, motivo pelo qual o seu olhar é mais otimista em relação ao fôlego da produção soteropolitana contemporânea, marcada pelas criações dos arquitetos e artistas plásticos, num circuito onde o serralheiro participa mais com a execução do trabalho, o que não lhe dispensa o mérito de conhecimento prático hoje escasso²⁷.

A despeito da tradição que não possuímos, a consolidação da atividade metalúrgica no país e o consequente desenvolvimento da indústria siderúrgica nacional permitiram que sejam hoje inúmeras as cidades brasileiras a estampar em suas ruas uma infinidade de ferros forjados de caráter anônimo, artesanal e eclético. Não devemos nos esquecer de que a utilização desses bens, integrados em larga escala, é uma solução que vai ao encontro das condições climáticas do país, quando fechar as varandas com grades ornamentadas, por exemplo, proporciona uma proteção permeável ao vento. O ecletismo, expresso pela maioria delas, termina, enfim, por conquistar apelo, decidida e definitivamente popular, alimentado, não somente pelos catálogos de ornamentos que aqui circularam, mas também pela perenidade, universalidade e intemporalidade de seu repertório coletivo e comum. Popular e doméstico que, na esteira de Alberti, se contrapõe ao monumental, cuja dimensão artística plena é evidente e deseja evidência, a despeito de sua utilidade, e que aqui emerge, mais uma vez, como uma dimensão que a história do ornamento, se não desconhece, mantém nas entrelinhas, mas que a simplicidade da maioria da forja produzida no país está sempre a nos lembrar.

“Forja marroquina (teoria da voluta)”, pesquisa realizada pelo espanhol Alfonso Sierra sobre as grades ornamentais do Marrocos, procura dar, para além da figura do artesão, importância ao trivial. O autor parte de uma região cujas grades são aparentemente pouco expressivas – no sentido de contribuir com uma (supostamente oficial) história das grades ou com uma exemplar variedade de técnicas e estilos – e afirma não haver nada que represente um autêntico trabalho de serralheria naquele país. Ainda assim, suas inúmeras grades são responsáveis por conferir contundência e beleza ao estudo, à memória e à cidade. Um enlace,

²⁷ Sales (2008) realiza ainda um pequeno inventário técnico (nos moldes patrimoniais de preservação) de desenhos digitais das grades que compuseram seu método de análise, disponibilizando em CD, anexado ao livro. São 71 pranchas com esses desenhos, acompanhados de suas medidas, local, data, autoria, em fichas semelhantes às utilizadas em inventários patrimoniais. Ela atualiza, ainda, as técnicas e materiais mais recentes para confecção de grades, tais como o recorte a laser de chapas laminadas dos mais diversos calibres e diferentes aplicações estéticas para aço inox, “metalon” e alumínio.

como ele diz, entre a sensibilidade popular e a voluta (figura ornamental que aparece em todos os estilos artísticos, da arte egípcia ao *Art Déco*), algo que, alheio à prática do arquiteto, surge da mente e da sensibilidade do artesão, que faz da combinação entre diferentes volutas algo simples e encantador.

— “Mas toda canção humana é insignificante demais. É por uma espécie de apelo da natureza que cumpre designar os sons poéticos fundamentais. Como eu gostava, do mais fundo do vale, de escutar o martelo do ferrador!” – exclamou Bachelard (2001, p. 111).

Autoria e origem são, por fim, enigmas que se revezam na constituição da maior parcela da história do ornamento e das grades ornamentais, não apenas no Brasil, mas num âmbito mundial. Também nessa escala foram poucos os livros escritos sobre as grades, por uma comunidade restrita de pesquisadores, técnicos e aficionados, tantas vezes a misturar afeto e ciência, temperados por um sentido de urgência de preservação e apaixonada valoração. Pelo caminho encontrei empreitadas irmãs, inventários voluntários, muitas vezes de iniciativa particular, exaustivos ou não, de pequenas cidades, bairros, ruas, ou mesmo cemitérios espalhados pelo mundo, escritos por arquitetos, artistas, estudiosos, não acadêmicos, curiosos. Cada um conta a história com a paleta que tem em mãos, ainda que tais estudos tenham começado a apresentar uma recorrência de referências autorais, um círculo de certa forma restrito de investigação.

Entre pontos de partida estéticos, técnicos, históricos, antropológicos, geográficos e afetivos, a história das grades ornamentais vem sendo tecida por agrupamentos que estão ao alcance de cada pesquisador, amostragens sinceras dentro de uma totalidade tão extensa quanto inalcançável. Uma peça a mais no quebra-cabeças da forja popular, é como Alfonso Sierra (1956) define seu estudo, reconhecendo o desafio. Procuro por outra, belo-horizontina, para por à mesa, não sem que antes possamos promover outro passeio, desta vez pelas cidades e pelos museus de papel. Uma história contada sobretudo por imagens, nos inúmeros catálogos, mostruários e manuais produzidos em tiragem artesanal ou industrial, os quais folharemos a partir de agora, para concluir esse estado da arte universal.

2.3 VISITANDO AS CIDADES DE PAPEL: INVENTARIAR, MOSTRAR, GUARDAR, PROTEGER

Coadjuvante à arquitetura, aparentemente dependente das leis da construção mais do que de suas próprias, a prática e a história do ornamento estiveram também, por muito tempo, subjugados ao campo das chamadas Belas Artes¹, como vimos. Da moldura do quadro ao friso da parede, as artes aplicadas se chamam assim porque dependem do seu suporte, reiterou Gombrich (2010). Uma história de certa forma desencarnada, narrada ao sabor de infinitas transformações e interpretações, traduzidas mais em imagens que em palavras, História que é fruto de revisitações estilísticas e de adaptações materiais – formas que nascem em manuscritos e são forjadas em ferro, criadas para a pedra e executadas em madeira, pensadas para ladrilhos e materializadas em manuscritos, ou simplesmente criadas para o papel, à espera de quem as transponha para alguma outra materialidade². História que nasceu de uma fundamentação estritamente visual, quando as coleções de gravuras, já desde o século XVI, foram divulgadas em pranchas avulsas que circularam bastante, servindo de inspiração a artesãos, artistas, ornamentistas, gravadores e arquitetos.

Esses profissionais desenhavam, não apenas para projetar, registrar, mas para conhecer. Para além do papel e da reprodutibilidade, a linha gráfica é o veículo que lhes permitiu escrever sua história por imagens, entre a intuição e a geometria, o desenho livre e o *design*. Há que se ressaltar a importância do desenho arquitetônico, o desenho de projeto, desenho técnico mas também criativo, seu valor instrumental de comunicação e antecipação de ideias, registro, memória, e também anotação, para ser gravada posteriormente ou não. Alguns desenhos permaneceram escondidos do público por muito tempo, nasceram para ser presenteados, como *souvenirs*, ou simples esboços sem ambição projetiva. Também há

¹ Peter Fuhring (1989) conta que o desenho de ornamentos era uma prática comum durante o aprendizado e no início da carreira de muitos artistas, no século XVI. Eles orientavam desenhistas (“executores”), e este acompanhamento era muito valorizado nesta época, quando a autoria não poderia ser confundida com a simples execução do ornamento. Para além desse momento, o autor afirma que a “ciência do ornamento” nunca foi devidamente valorizada, o que explica o anonimato de muitos desenhistas ao longo da história.

² Owen Jones confirma: “É suficiente apontar que toda característica ornamental disponível em pedra, mármore ou bronze foi rapidamente transferida também para o trabalho em madeira e que em nenhum período da história da arte industrial o talento do escultor foi mais graciosamente utilizado para o enriquecimento de mobílias suntuosas” (JONES, Jones p. 365).

aqueles que, concebidos por antiquários, copiavam obras de arte, para melhor compreendê-las, ou os fantasiosos, representando objetos e seres que não existiam nem existiriam fora do papel. Há os desenhos concebidos por arquitetos preservacionistas³, registros emblemáticos que marcaram o início das discussões sobre as políticas de conservação e restauração da arquitetura. Há desenhos *in situ*, em escala real e papéis gigantescos, desenhos inacabados, apagados, corrigidos e completados *a posteriori*, com outros materiais, e outros que são como contratos, trazendo os aceites publicados no projeto e as assinaturas do cliente, do arquiteto e do desenhador.

Dos tratados aos projetos arquitetônicos, “a visualidade gráfica parece ser verdadeiramente consubstancial a qualquer exposição sobre arquitectura”, afirma Christof Thoenes (2003, p. 14), e será impossível desvinculá-la do “texto ilustrado” e do “texto impresso”. O autor esclarece, porém, que os primeiros tratados, os de Vitruvius e de Alberti, teriam, conscientemente, e por distintos motivos, renunciado às ilustrações em seus escritos. São, no entanto, exceções que não inviabilizam a regra. Se o *De re aedificatoria* é um manuscrito cujas poucas e “esplêndidas” cópias circularam inicialmente apenas entre os membros da elite italiana, apenas treze anos depois da morte de Alberti, e foi impresso em tipografia em Florença, fruto da fresca corrente revolucionária decorrente da invenção dos tipos móveis. Thoenes conta que sua primeira edição ilustrada é enriquecida por detalhados desenhos realizados em xilogravura, que explicavam desde o funcionamento de cábreas a barragens de retenção e aquedutos. “A impressão de imagens constitui, no processo evolutivo da civilização, uma etapa tão decisiva quanto a impressão, pois seu emprego insere-se, também, numa ordem viva de pensamento”, tornando-se, assim, um “instrumento do programa arquitetônico” (THOENES, 2003, p. 15) – interpreta o autor.

Compartilhemos algumas páginas dessa história, para nos familiarizarmos um pouco mais com ela. De antemão, supõe-se que os manuscritos medievais forneceram todo um referencial para certa “cultura de catálogo”, ornamental, como não poderia deixar de ser. No período subsequente, importa notar que, antes mesmo dos livros, que são frutos amadurecidos da revolução tipográfica, há outra cultura do impresso, alimentada pela

³ Destaca-se o Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, que Viollet Le Duc editou em 1868, e que reúne dezenas de preciosos desenhos de grades medievais, cuidadosamente descritos, datados e comentados (VIOUET LE DUC, 1980).

prática dos gravadores em madeira e metal – na qual temos como emblemática a obra de Albrecht Dürer –, um tipo de arte de caráter menos elitista, que disseminava, com rigor artístico e gráfico, notícias ilustradas sobre a ciência, os reinados e o cotidiano. Se a arquitetura sempre foi suporte para representações, será, em igual medida, o próprio objeto de representação, sendo o ornamental, ainda que coadjuvante, participante das narrativas visuais figuradas por ela. Da comunicação política aos desenhos motivados pelo fascínio e a curiosidade, como as famosas ruínas gravadas (e transfiguradas) por Giovanni Battista Piranesi, a produção desse tipo de imagem expressa um gosto pelo antigo que vai além do resgate renascentista, nos séculos que se sucederam, quando os antiquários, interessados em conhecer as ruínas do império romano, se puseram, não apenas a colecionar objetos, mas também a desenhá-los e taxonomizá-los. James Clifford (1999) chama a atenção, ainda, para as práticas de viagem que precederam os trabalhos de campo da antropologia, quando exploradores, missionários, comerciantes, colonizadores, investigadores das ciências naturais e ilustradores produziam informes subjetivos e amadores sobre as culturas que eles conheciam. *Sketchbooks* desenhados à mão são inspiração a futuros livros de padrões ornamentais, espécies de dicionários de formas (naturais e artificiais) para referências futuras⁴. Trata-se de uma perspectiva literária conformada por uma escrita etnográfica experimental: o rinoceronte imaginado de Dürer e as lareiras multitemporais de Piranesi são apenas exemplos mais conhecidos dentre uma infinidade de fantasias ornamentais e arquitetônicas impressas em páginas que transcendem as fronteiras do real e do funcional, fazendo do papel um veículo, não apenas de comunicação, mas de imaginação de possibilidades ornamentais e arquitetônicas⁵.

Sobre os tratados, em muitos livros sobre o tema, está destacado o de Sebastiano Serlio, de 1619, mais concentrado em desenhos que em textos, uma publicação que disseminou o Renascimento para além da Itália e influenciou muitos ornamentistas e fachadistas. Serão inúmeras as páginas impressas entre a obra de Serlio e as “arquiteturas de catálogo”,

⁴ Um exemplo interessante são os desenhos ornamentais de Gilles-Marie Oppenord, no século XVI, sobrepostos a livros já publicados, cujas páginas são parcialmente apagadas para dar lugar a um rico diário de experimentações, um dicionário pessoal de formas.

⁵ Caberia também citar os projetos impossíveis de Louis Boullé, de acordo com Delfín Rodriguez Ruiz (2009), o desenho como propaganda simbólica do que a arquitetura poderia ser e exercer.

conforme a expressão de Cacilda Costa, mas a ideia do tratado como manual, livro prático e fácil de usar, seguirá sendo útil a todas as gerações, abordando os mais diversos temas, dos mecanismos aos materiais, das fachadas aos fragmentos decorativos. Gombrich (2010) chama atenção para a flexibilidade e a adaptabilidade de um tipo de linguagem que, a partir do Renascimento, atravessou os séculos. Trata-se de uma tradição que passou da arquitetura à carpintaria e à marcenaria (e também a outras formas de decoração), à produção de imagens de curvas (atemporais) que ainda vemos nos marcos das portas de hoje, quando da necessidade de dominar os perfis das ordens e estruturas de madeira do templo. Para o autor, eis a arquitetura na disciplina de uma gramática, onde se faz sentir a força do hábito, a ideia de permanecer para comunicar, ainda que a partir da rigidez de um certo clichê, “dos movimentos e ações que realizam os artesãos [os quais] não só devem ser efetuados corretamente, mas também devem ser corretamente transmitidos à geração seguinte” (GOMBRICH, 2010, p. 179). A arte da ornamentação, para José Miguel Rodrigues (2013), atesta a necessidade de “repetir o cânone fixado pela tradição”.

_ Só uma lembrança, pode parecer disparatada... mas decorar é também guardar na memória, memorizar, gravar. Ser capaz de repetir...

Tratados, catálogos, mostruários, álbuns, almanaques, manuais domésticos e didáticos, revistas de decoração, livretos e fascículos colecionáveis, atlas, cadernos, apostilas, *sketchbooks*, folhas soltas, inventários particulares, anuários de construção, edições fac-similares, enciclopédias e dicionários de arquitetura e ornamentação estampavam estilos, motivos, materiais, disposições, tratamentos, técnicas, símbolos, ordens, figurações, abstrações, marcas d'água (e de propriedades), breves biografias e referências bibliográficas do mundo da ornamentação e comercializavam, compartilhavam e ensinavam sobre construção, jardinagem, paisagismo, carpintaria, serralheria, fundição, móveis, murais, marcenaria, prataria, joalheria, tapeçaria, bordados, cerâmica, marchetaria, ladrilhos, esculturas, tipografia, tecidos, fachadas, grades (sendo muitos deles frequentemente reunidos em uma só publicação); produzidos em parceria por pintores, escultores, arquitetos, artesãos, antiquários, ornamentistas, desenhistas técnicos, gravadores, estudantes, *designers*, ou também pessoas que exerciam mais de uma dessas funções; compilados por empresas, fábricas, historiadores, editoras, litografias ou quaisquer interessados; conformaram um sistema de circulação de imagens, uma rede de influências a

serviço da divulgação de um saber não meramente instrumental, já que imbuído da cultura visual de seu tempo. No caso das famosas “exposições industriais”, destaca-se a importância de seus catálogos também como fórum de troca de ideias. Manuais e enciclopédias são, por sua vez, frutos de uma tradição de investigação e análise que se inaugura nesse campo, mas que, rapidamente, deixará de existir. Hoje, essas publicações são fontes primárias de pesquisa, nos contam uma história não-acadêmica e visual, ensinam modos de fazer e dispor, e guardam a memória de gigantescos e ancestrais repertórios de imagens em sua profusão ornamental.

Imagens órfãs, de “domínio público”, à espera. Se a veiculação dessas coletâneas de ornamentos pelo meio impresso não é exclusividade do século XIX, é neste momento que a indústria gráfica se aprimora e democratiza-se em uma escala sem precedentes, tornando-se capaz de compartilhar, num âmbito mundial, uma quase infinita multiplicidade de imagens produzidas pelo homem através dos tempos, nessa espécie de arqueologia impressa cheia de precedentes, como vimos. É também quando as produções industriais precisam ganhar maior vazão, muitas vezes em países que recentemente tinham deixado de ser colônias, como o Brasil. Frutos frescos da descoberta da litografia colorida são, muitas vezes, edições muito sofisticadas, em sua maioria em enormes formatos, com acabamentos luxuosos – capas em couro, guardas decoradas com belos ornamentos ou marmorizadas, lâminas soltas em rígidas caixas, encartes, relevos e lombadas dourados, elaboradas ilustrações nas folhas de rosto, centenas de páginas (algumas chegam a ter quase mil) – e a expectativa, não apenas de despertar o desejo dos compradores, mas de promover um doutrinamento do gosto, como era de se esperar nessa época⁶. Da singularidade à reprodutibilidade, dos desenhos exclusivos, encomendados aos fragmentos, sem escala de arquitetura, dos sofisticados volumes, aos de baixo-custo, que os sucederam e se multiplicaram nas lojas e Escolas de Artes e Ofícios, essas páginas perseguiram um saber que se localizava entre a ciência e a intuição e, hoje, guardam, não apenas regras (estéticas, morais) e novidades

⁶ Sardá (2006, p.75) explica que a função de tais publicações é muitas vezes “recheiar o vazio que existia entre a formação dos artesões e dos industriais”. No contexto brasileiro, Fabris, por sua vez, relata a fé de Monteiro Lobato nos chamados Liceus de Artes e Ofícios, acreditando que os artesãos estavam sendo formados ali para propagarem uma espécie de “determinação vernacular do estilo”, um “7 de setembro estético” que possibilitasse a criação de uma nova fisionomia para as cidades em expansão (FABRIS,1987, p. 286).

(estéticas, tecnológicas), mas também uma tradição e sua memória. As que não foram descartadas por uma política de arquivamento que, findado o século XIX, não soube valorizá-las, são hoje espécies de “museus de papel”, nas palavras de Célia Regina Alves (2008).

Também quando tratam do ferro rendado essas publicações são maiormente visuais, e responsáveis por contar a maior parte de sua história. Sabe-se que o conhecimento da forja tardou mais de 3000 anos para fixar-se, sobretudo tendo em vista que o surgimento da imprensa viabilizou trocas de informações, mas não de experimentos, de saberes práticos. Bachelard (2001) nos conta que na Idade Média havia três tipos de livros, de “erudição”, “físicos” e “técnicos”, sendo que nestes últimos, ao contrário dos outros, a experiência prática começa a ser valorizada sem que tenha que ser sujeitada pelas ideias doutrinárias dos primeiros, a partir do compartilhamento de “devaneios” alquímicos⁷. No Renascimento, os homens letrados se interessaram pela metalurgia muito depois dos artesãos a dominarem. Duas obras italianas do século XVI começaram a divulgar a técnica de manipulação dos metais: *De la Pirotechnia* (1540), de Vannoccio Biringuccio, e *De Re Metallica* (1556), de Georgius Agricola, manuais ilustrados de metalurgia (sobretudo o segundo, com quase 300 imagens), que ensinavam aos mineiros das operações de extração aos cuidados com a saúde. Fernando Olaguer-Feliú (1987) chama atenção para o fato de que esses e alguns livros sobre arquitetura publicados nessa época ensinavam muito aos ferreiros, sendo os últimos por conta de suas formas planificadas e isoladas, mais facilmente aplicáveis na serralheria que na arquitetura. De todo modo, é interessante perceber como a rede de influências se dá, nesses tempos de imprensa rudimentária, de modo interdisciplinar. Georg Kowalczyk (1928) aposta na hipótese de que os primeiros modelos dessa arte teriam sido retirados das iluminuras e capitulares dos manuscritos medievais⁸, havendo uma relação formal entre a

⁷ O filósofo revela tratar-se de “receitas inoperantes” que encobrem outras, secretas, “contos de grande mestre” marcados por “singular falsidade”, cujo destino é “evoluir do mistério para a mistificação” (BACHELARD, 2001, p. 117)

⁸ A recíproca também parece ser verdadeira. Iain Zaczek, na introdução da Gramática do ornamento de Owen Jones (2010), conta que os padrões de mosaicos bizantinos, por exemplo, foram posteriormente imitados por artesãos que produziam iluminuras para as margens dos livros. O mesmo podemos pensar quando vemos as grades e outros ornamentos presentes em estampas de tecidos hoje.

caligrafia gótica e os desenhos das grades. Ainda sobre essas heranças, Olaguer-Feliú reafirma o que já sabemos, que a minoria dos desenhos presentes nesses livros são criados inteiramente pelos serralheiros – com exceção dos artesãos franceses, que, nos séculos XVII e XVIII, criaram muitos mostruários – sendo, na maior parte das vezes, inspirados em criações de arquitetos e de ornamentistas, como vimos. É desse país o livro considerado por Stuart Durant (1991) a primeira compilação inteiramente dedicada à ornamentação, *Repertoire des artistes*, de 1764, reunida por Charles-Antoine Jombert, onde se podem ver alguns desenhos de decorações realizadas em ferro (alguns deles cópias dos existentes em Paris) e, já nessa época, está presente a estética comercial e fragmentada das metades de distintas composições dispostas em espelhamento e dos pedaços de grades que são um convite ao montar, que caracterizará os catálogos industriais. Antes dela, no entanto, datada de 1738, há a obra *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* – assinada e gravada por Jacques-François Blondel, também distribuída pela empresa de Jombert – que contém uma dezena de pranchas ilustradas com ferros ornamentados (inteiros e fragmentados), acompanhados de descrições, medidas e dicas de instalação e combinações possíveis. James Colling (1865), no entanto, revela a existência de desenhos de dobradiças ornamentais forjadas, em livros do século X. Seguramente haverão muitos outros, escondidos em prateleiras de bibliotecas e museus pelo mundo, além das plantas exclusivas (ainda que também muitas vezes anônimas) que caracterizaram o início dessa produção.

Com o desenvolvimento da industrialização, da mesma forma que os ornamentos em geral, os projetos de desenho de grades tornam-se cada vez menos exclusivos, sempre com alguma exceção para os edifícios públicos e religiosos. Nesses mostruários há uma infinidade de peças em ferro fundido e forjado – representados bi ou tridimensionalmente, muitas vezes sem indicação sobre qual das duas técnicas a ser utilizada – cujos fragmentos se agrupam geralmente conforme o estilo ou função – que costuma unir as formas, redondos que são rosetas, retangulares que são fragmentos de molduras e faixas –, mas que tantas vezes se organizam de modo desproporcional e sem critério aparente, como um *patchwork*. Os catálogos de serralheria mostram uma variedade incontável de objetos, de chaves a portões, de candelabros a escadarias, de peças de encaixe a fachas comerciais inteiras, além das grades. Nos catálogos específicos das fundições – associadas, por vezes, a empresas de

engenharia sanitária – há também fogões, fontes, esculturas, lareiras, cofres, tubos e vasos sanitários, bancos de praça, bocas de lobo, lanças entre tantos outros objetos que nutriam o sonho de uma “cidade imaginária” moderna, como vimos. Em muitos deles vemos belas folhas de rosto: elaborados desenhos da fábrica e de seus funcionários ao trabalho, cabeçalhos/identidades visuais compostos por um conjunto de ferramentas de forja, formas de grades usadas como ornamentos tipográficos, a decorar o papel. Junto dessas imagens (mas nem sempre), preços, códigos, escalas, espessuras, detalhes ampliados de montagem, instruções para orçamento e pronta-entrega, materiais e objetos acessórios (entornos de alvenaria, luminárias, folhagens e até representações humanas) e, em anexo, tabelas e propagandas de estabelecimentos parceiros. São frequentemente coletâneas de desenhos retirados de outras publicações mais antigas ou de gravuras avulsas, de autores e litografias (também responsáveis por assinar esses traços) diversos, mas também muitas outras são fruto de um esforço isolado de serralherias e serralheiros mais conhecidos, detentores de fôlego para criar, compor e gravar a diversidade de seus catálogos, que resultam em obras de aparência gráfica mais uniforme.

Não apenas os catálogos comerciais, mas todo tipo de material impresso e visual sobre as grades – contendo não apenas desenhos (técnicos ou livres), mas também fotografias – divulgam seus modelos e narram sua história: estudos sobre o tema, que geralmente o fazem através da arquitetura oficial e religiosa; portfólios particulares, que nem sempre distinguem a especialidade de seu autor; revistas de decoração, reforçando mais a memória da tradição que apresentando novidades; livros comemorativos, cuja missão é recriar memórias; e até “livros de artista”, alimentando criativamente a metodologia de inventariar; além dos muito comuns manuais de serralheria, o tipo de material mais facilmente encontrável sobre o assunto.

Tais manuais nos contam uma história particular. Singelas publicações de caráter popular, bem distantes do apuro gráfico dos catálogos industriais europeus, não costumam estar nos setores de obras raras das bibliotecas, onde ficam aquelas que necessitam maior zelo em sua preservação. Direcionados a artesãos e clientes, são livros “[indispensáveis] a serralheiros, arquitetos, engenheiros, urbanistas, e para proprietários e donas de casa que desejam embelezar e valorizar sua residência” (PEREIRA, 1990) (anuncia a capa de um deles). Podem ser resultado da colaboração dos vários serralheiros que cederam seus rascunhos e

desenhos, compilados e adaptados de pesquisas em outros livros mais caudalosos, viagens e forjas já realizadas na cidade. A maioria tem a natureza híbrida, de mostruário de modelos “criteriosamente selecionados” (BELMIRO, 1983a, capa) e de manual técnico, com o passo-a-passo da forja. Há, ainda, aqueles que são verdadeiros cursos formativos de toda a arte da serralheria, ensinando, inclusive, a montar arquiteturas inteiras de ferro, como estufas, marquises e até mercados. Grades em harmonia com a fachada da casa, modelos de janelas em consonância com o do portão, leveza aliada à segurança gerando iluminação e visibilidade são algumas das sugestões trazidas por esse tipo de publicação. O repertório desses pequenos manuais talvez explique a multiplicação de determinados modelos não apenas em Belo Horizonte, mas em tantas cidades no Brasil. Marcados pela marginalidade de nosso objeto, atestam também uma ‘memória do fazer’, que hoje nos convoca a não esquecer a poesia vernacular presente em suas páginas, como vimos em Alfonso Sierra, bem como de um ofício, hoje quase extinto no Brasil.

Não há notícia de que os tratados de arquitetura tenham chegado ao nosso país, mas sabemos que, por seu caráter secular, muito do que há neles chegou. Os catálogos comerciais de ornamentos seguramente circularam por aqui, apesar de serem, hoje, raros (o que não é exclusividade nossa), sendo, os mais detalhados, estrangeiros. Eles chegaram na virada entre os séculos XIX e XX, quando os mercados europeus, já saturados, encontraram em países como o Brasil o perfil consumidor ideal: cidades como Rio de Janeiro e São Paulo – tornando-se as grandes metrópoles que são, algumas trocando de roupagem, como vimos, bebendo da moda europeia, anunciada nos salões industriais, seja ela Eclética, *Nouveau* ou *Déco* – e também Belo Horizonte, que nascia, amparada nos ideais ecléticos franceses, grande disseminadores desses catálogos, ao lado dos ingleses.

_ Hoje são sofisticados os catálogos produzidos pelas grandes construtoras, não os que são entregues nos sinais vermelhos de trânsito, mas nos estandes de vendas que são, eles mesmos, apartamentos decorados, envoltos pelo cheio-vazio do canteiro de obras e pelos tapumes com um “breve aqui”.

Os catálogos de grades disponibilizados atualmente pelo mercado atestam a transformação de toda uma cultura produtiva e imagética, e, para além do prolongamento de um repertório antigo e eclético, a escassez criativa que se dá em função da quase extinção do ofício e de

sua demanda, não apenas no Brasil. Tratam-se de grandes empresas de fundição e forja industrial – esta anunciada com orgulho, como último suspiro de artesanato – com trabalhos assinados por alguns poucos *designers* e arquitetos “do mais alto escalão” (como anuncia a página virtual da *Ferro in Arte*⁹), ainda que a maioria seja assinada pela própria indústria (prática não exclusiva de nosso tempo). Como nos antigos, são grades em sua grande maioria elaboradas a partir de um repertório eclético e historicista, quando não abrem mão completamente do ornamento, ofertando cercas de “gradis eletrofundidos” e outros listrados e xadrezes não ornamentais. Tais empresas anunciam atender clientes dos “mais refinados gostos e exigências”¹⁰ que buscam modelos exclusivos, “criações que enriquecem e completam o jardim”, pintadas, muitas vezes, de dourado, fotografadas cercando também piscinas e elegantes escadarias, e que terminam por ofertar uma paisagem ao mesmo tempo anacrônica e aristocrática. Afirmam que seus “elementos artísticos” “permitem a obtenção de múltiplos modelos em qualquer medida ou estilo”, que tal “flexibilidade faz com que os esquemas apresentados sirvam de orientação e que, sempre, [poderão] adaptar-se aos gostos e necessidades de seus clientes”, terminando por fazer do resultado uma “perfeita simbiose entre tradição e modernidade” (BAIGOL, 1991). Ao serralheiro, oferecem “uma coleção de boas e lucrativas idéias” (GERDAU, 2002), além de peças “prontas para a montagem, facilitando seu trabalho, reduzindo o custo e o tempo de execução da obra, disponibilizando uma grande variedade de artigos, permitindo diferentes combinações entre eles, podendo, assim, atender qualquer público e projeto”, anuncia o catálogo da Italiana Arteferro, que possui filial no Rio Grande do Sul e em vários países do mundo. A empresa informa ainda manter “parcerias com arquitetos (para compor projetos), ótimos distribuidores (para adquirir as peças) e serralherias com boa mão de obra (para execução do projeto)”, recomendando ao cliente que “solicite um orçamento simplificado, exemplo: peças, montagens, pintura e instalação”¹¹.

Como o próprio discurso publicitário, também aquele presente nessas publicações, se modifica ao sabor do mercado, e seria ingênuo acreditar que os exemplares mais antigos

⁹ Disponível em <http://ferroinarte.com.br/>, acessado em 10/12/2013.

¹⁰ Disponível em <http://ferroinarte.com.br/>, acessado em 10/12/2013.

¹¹ Disponível em http://arteferrobrasil.com.br/catalogo_ferro_forjado_serralheria_artistica.pdf, acessado em 10/12/2013.

estão isentos de tais preocupações e estratégias. Com o pretexto de preservar a tradição, parecem reforçar uma cultura datada, demodê e ostentatória, outra face do anacronismo que nessas estruturas habita. Em que medida essas formas ofertadas, estruturas abertas à livre escolha e articulação, se diferenciam da paisagem a ser protegida no presente inventário? Estaria a arte da forja condenada mais à memória – fantasmagoricamente estampada nesses livros – do que à renovação? Será que essas imagens desterritorializadas (desaurizadas?) que serão apresentadas aqui – as grades em sua paisagem gráfica – são capazes de catalisar lembranças e evocar uma comunidade imaginada, uma memória ainda que mítica? O que significa devolver essas formas à cidade, sob a forma dessa “cidade de papel”? Que poder tem esses papéis de reativar memórias vividas? Que paisagem crítica e memorial expressam? Recuemos novamente no tempo, para avançar.

2.3.1 Algumas formas de memória, mas também de amnésia e de ruínas

Em resposta à *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, de 1925, Le Corbusier (1996) escreveu uma série de pequenos textos reunidos no livro *A arte decorativa*, que, em conjunto, configuram-se quase como um manifesto. Nas páginas ilustradas pelo próprio arquiteto está sua crítica – diretamente proporcional à ferocidade e ironia loosiana – sobre a presença do ornamento na cultura industrial emergente. Em determinado momento há uma reflexão sobre os museus, instituição emblemática nestes tempos que demandam pensar sobre o valor da novidade e da tradição, e, sobretudo, sobre o que deve ou não ser guardado. Para o arquiteto, trata-se de uma questão importante nesse momento em que o excesso do ornamento e do que já não tem utilidade solicita suas gavetas. “O museu é uma entidade consagrada que embai o juízo” – ele atesta (LE CORBUSIER, 1996, p. 15), decretando como belos, consagrando e disponibilizando como modelos, objetos que dizem ser raros e preciosos, donde “inicia-se o encadeamento fatal das ideias e das consequências” (LE CORBUSIER, 1996, p. 18). Na contramão de Ruskin e Benjamin, Le Corbusier detecta um deslumbramento, uma indulgência em relação ao passado, e questiona seu lugar de “entidade infalível”. Neste contexto estão colocados em xeque os catálogos de ornamentos – associados por ele a “bricabraques”, “pacotilhas” –, que com sua diversidade passadista se prestam a “anestesiá-lo” o mundo, carregando formas e dados, cujo destino são mansões burguesas, colecionadores, antiquários e museus, que se revezariam “para manter no templo

a chama sagrada” (LE CORBUSIER, 1996, p. 7). Na “idade da documentação”, segundo o autor, tudo é conhecido sem que saibamos o porquê das coisas, daí a unanimidade ser sinônimo da transmissibilidade, pela via do catálogo.

Assim, se vimos em Gombrich (2010) e Rodrigues (2013) que a força da tradição corresponde à força da transmissão, certamente haverá outras nuances a serem vislumbradas aqui. Assim também expressou Stéphane Huchet (2004a), acerca do *Précis d’architecture*, de Jean-Nicolas-Louis Durand. Editado no início do século XIX – sendo, de certo modo, precursor da cultura da documentação criticada por Le Corbusier – o *Précis* é uma espécie de catálogo, não apenas de ornamentos, mas de arquiteturas, virtuais. Em suas muitas e enormes páginas¹² estão presentes detalhes ornamentais que vão das ordens clássicas aos “arabescos” romanos, além de uma diversidade de modelos bidimensionais de fragmentos de representações arquitetônicas, plantas e elevações de fachadas, ofertados para serem apropriados, permutados, combinados. O projeto colocado em prática pelo arquiteto francês (como grande parte das publicações referidas aqui) é, de acordo com Stéphane Huchet (2004a), uma coletânea de formas de origem e destino utilitários que são quase tornados abstratos por uma operação de natureza eclética e anacrônica, uma enciclopédia que perde a aura dos tratados e vira um manual de instruções. Ainda como quer o autor, Durand teria sido o “gramático do uso não histórico dos modelos formais, herdados da tradição arquitetônica” (HUCHET, 2004a, p. 60), criando modelos supratemporais e históricos ao mesmo tempo, cultivando um sonho de intemporalidade. Huchet afirma:

O *Précis*, portanto, vem realizar uma forma de exposição estrutural de pedaços tipológicos da história da arquitetura que, ao serem agrupados em forma de prancheta enciclopédica, pretendem suspender o curso do tempo e propor um catálogo de ready-made cuja simples existência livresca funciona como a verdadeira alegoria de um patrimônio des-historicizado. (HUCHET, 2004a, p. 70)

A ideia de um patrimônio des-historicizado sujeito à ressemantização de seus elementos constituintes, sublinhada, não apenas pelo *Précis*, mas por tantas outras coletâneas de ornamentos, convida-nos a refletir, com Huchet, sobre uma série de outras interfaces críticas: uma certa dessacralização da arquitetura, proporcionada pela apropriação não-

¹² Edição da década de 1830, consultada no acervo do museu Victoria and Alberts/Nacional Art Library. Há outras edições do *Précis*, em formatos menores e com diferentes ilustrações.

histórica de tais modelos; o caráter sagrado da arte, em contraposição à presentificação incessante da arquitetura; a colocação em circulação de elementos da tradição histórica, disponibilizados para manipulação serial; a indefinição do objeto, face à funcionalidade, à antiguidade e à *poïesis*; a decomposição, como método da reintegração; o fragmento, como totalidade concentrada. A hipótese de Huchet é que o *Précis*, por ser o representante da “fé disciplinar da arquitetura”, termina por demonstrar que suas pretensões de intemporalidade são uma ficção, ou seja, a “força criativa através da qual uma disciplina vê sua essência revelada” (HUCHET, 2004a, p. 70), ou, se não ela, pelo menos sua máquina, seus mecanismos. Por que tal perspectiva crítica, que parece tão direcionada ao século XIX, soa como algo tão familiar aos dias de hoje?

A gramática do ornamento de Owen Jones foi reeditada na Inglaterra, em 2001, e nove anos depois chegou ao Brasil, com o mesmo subtítulo e projeto gráfico: “uma rara coleção de mais de 2350 padrões clássicos”, em um vistoso livro de pequeno formato (em oposição ao original, enorme), recheado com 496 páginas ilustradas com centenas de ornamentos, que em sua “completa variedade” apresentam “diferentes estilos e manifestações, desde a pré-história aos dias atuais”¹³. Também os dois volumes da obra de Albert Charles Auguste Racinet – *L’ornement polychrome*, considerada a segunda empreitada de fôlego no que tange à recapitulação da produção ornamental antiga –, recebeu recentemente da editora Taschen uma sofisticada reimpressão, em grande formato e luxuosa caixa. Tais iniciativas não são um gesto isolado. Nossas livrarias estão repletas de publicações dessa natureza, espécies de mostruários, de várias partes do mundo, com ornamentos fotografados ou redesenhados graficamente – e também plantas digitalizadas de projetos arquitetônicos (modernos, ao contrário de Durand) conhecidos – advindos de uma infinidade de materiais, técnicas e motivos: azulejos, mosaicos, tecidos, papéis de parede, clichês tipográficos, mosaico, cerâmica, vitral, iluminuras, capitulares, bordados, padrões etc. A maior parte está

¹³ Na gramática de Jones, curiosamente, não há grades ornamentais, ainda que tenha sido escrita no século que se encantou pelo ferro. A curiosidade em relação às culturas distantes e primitivas talvez o tivesse cegado para este outro inventário, que ainda não estava na memória dos museus – fonte e destino constante de suas imagens – mas que estampava a paisagem do seu presente. Mas isso é uma suposição minha.

acompanhada de uma mídia que contém todo o inventário em arquivos, para utilização em suportes variados, mas também para colecionar e inspirar.

O retorno não é fruto exclusivo do século XXI. Já no século XVIII se produziram edições facsimilares de catálogos de ornamentos e, em seguida, como era de se esperar, foi muito comum reeditá-los. Sabe-se que William Morris e outros integrantes do movimento *Arts and Crafts* teriam usufruído dos textos e do enorme repertório de imagens disponíveis na gramática de Jones, com intuito de dela aproximar-se criativamente, bem como dos valores afetivos que estão de mãos dadas com o artesanato ilustrado ali, critérios esses com os quais Jones corroboraria. Sua publicação é fruto de um trabalho de muitos anos e de muitas mãos, que ele compartilhou com públicos mais e menos especializados. Como gramática que era a sua coleção, ela deveria possuir um caráter didático, para reeducar os olhares de seu tempo, para que deixassem (a tendência) de contentar-se com a cópia, apesar de o autor admitir que o efeito pudesse ser outro.

É mais que provável que o primeiro resultado de lançar para o mundo esta coleção seja o considerável aumento dessa tendência, e que muitos se contentem em tomar emprestadas do passado essas formas de beleza que ainda não tenham sido utilizadas ad nauseam. É meu desejo deter essa tendência e fazer despertar uma ambição mais nobre. (...) Tentar elaborar teorias da arte, ou formar um estilo independente do passado, seria um ato de extrema tolice. Seria, ao mesmo tempo, rejeitar as experiências e o conhecimento acumulado de milhares de anos. Ao contrário, devemos considerar todos os trabalhos bem-sucedidos do passado nossa herança, sem segui-los cegamente, mas apenas empregando-os como orientações para encontrar o verdadeiro caminho. (JONES, 2010, p. 18-19)

Ao longo de todo o século XX é possível encontrar vários outros *revivals* ornamentistas que se sucederam à rejeição ornamental moderna. Se tal época acordou com o esbravejar de Adolf Loos, é possível intuir que sua recusa à utilização do ornamento na arquitetura possuirá alguma reverberação crítica no campo do *design* – atividade que neste momento começa a se institucionalizar – quando falamos na representação gráfica dessas estruturas históricas a partir dos mostruários. Sobre esse tema se debruça *Design and crime*, artigo de Hal Foster que promove uma leitura do clássico de Loos. “A virada de um século chama os demais”¹⁴, afirma Hal Foster (2003, p. 13), referindo-se ao retorno do estilo *Art Nouveau*

¹⁴ Os trechos citados de Hal Foster (2003), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em inglês.

aos livros acadêmicos e museus, na primeira década do século XXI. É a partir de *revivals* como esse que o autor prepara seu argumento. Reflete sobre a preponderância do *design* em nosso tempo, sua estreitíssima ligação com o capitalismo tardio, a criação de objetos que são tratados como mini-sujeitos – novos “pobres homens ricos”, comparação baseada no texto de Loos – desenhados e redesenhados para serem consumidos e reconsumidos, participando de um cenário que o autor denomina *design total*, como ele explica:

This old debate takes on a new resonance today, when the aesthetic and the utilitarian are not only conflated but all but subsumed in the commercial, and everything – not only architectural projects and art exhibitions but everything from jeans to genes – seems to be regarded as so much design. (FOSTER, 2003, p. 17)

Para o autor, a recuperação dos preceitos de aproximação entre arte e vida do *Art Nouveau* e da Escola Bauhaus acabaram sendo cumpridos, porém sob a lógica da indústria cultural, onde a embalagem é mais importante do que o produto. Por esse raciocínio, o *design* parece ocupar em Foster o lugar que ocupava o ornamento em Loos, uma capa a mascarar estruturas de poder, seja ele representado pelo capitalismo, a indústria ou uma aristocracia atrasada¹⁵. Na esteira desse raciocínio, podemos ver o de Huchet:

O funcionalismo gerou sua manifestação estilística: geométrica, abstrata, higiênica, depurada, aparentemente saudável, eficaz e honesta, mas não é o estilo que se deve levar em conta. Se o funcionalismo – a ideologia que enuncia que a forma deve seguir a função – está culturalmente inserido na civilização industrial, maquinica(?) e tecnológica, ele prolonga e reforça metafisicamente a vontade de verdade e de determinação do real, decorrendo de uma fé na capacidade demiúrgica da arquitetura. (HUCHET, 2004a, p. 75)

– “E agora digo eu: vou impor uma condição. O sapato tem que ser totalmente liso.” (LOOS, 2004, p. 133)

Também no que diz respeito ao valor do trabalho, os textos de Foster e Loos se aproximam. Para Foster, o *designer* de hoje se compraz com as tecnologias pós-industriais, diferentemente daquele que servia ao ideal *nouveau*, o qual, apesar da utilização de materiais industriais como o cimento e o ferro, resistiu aos efeitos da indústria. A abordagem de Loos denuncia, de alguma maneira, esse cenário, quando fala de um artesão que não será capaz de resistir ao que demanda a cultura moderna. Em *Ornamento e crime*,

¹⁵ Nesse cenário, os livros são para Foster verdadeiras mesas de centro, antes projetos de design do que meio intelectual. Life Style, de Bruce Mau, e S,M,L,XL, de Rem Koolhaas, são os exemplos citados pelo autor.

há ainda a imagem da “escravatura”, provocada pelo ornamento, não apenas para aquele que o produz, mas em toda a humanidade que o consome. Apesar disso, diferentemente do *designer* de Foster, o artesão de Loos ainda resiste, de algum modo, ainda que com frustração.

– “Nesse momento, o mundo desaba para ele, e acabou-se a felicidade. Tem menos trabalho, mas tirei-lhe toda a alegria.” (LOOS, 2004, p. 233)

No *Manual do Serralheiro* de Eloy Pereira, lemos:

Temos verificado que certos serralheiros têm ‘fixação’ por determinado desenho de grade, e é comum na mesma cidade se encontrarem cinco, dez ou mais prédios com o mesmo tipo de grade, como se estas fossem padronizadas. Isso não deve acontecer; além do que, cada obra deve representar uma nova oportunidade para o serralheiro demonstrar a sua versatilidade e criatividade. (PEREIRA, 1990, não paginado)

O século XIX viu florescer um ecletismo que apontava, como queria Benjamin, para uma fantasmagoria das imagens, como se esse imenso arsenal acumulado em um tempo que, praticamente, coincide com a existência humana estivesse à espera de ser reutilizado ou, ao menos, ser digno de mais uma mirada. É o que parece acontecer com estes “novos antigos” repertórios de ornamento, num tempo em que novamente nos sentimos atraídos pelo passado, ainda que também sob o rótulo do consumo, tal como critica Hal Foster. As imagens voltam a habitar a morada dos livros, propriedade de novos colecionadores – distintos daqueles que Benjamin descreveu – que se multiplicam na velocidade das imagens virtuais que eles colecionam, subtraídos de curiosidade com as origens das coisas, como anteviu Le Corbusier. Com apetite de natureza dessemelhante, é mais provável que não devolvam essas imagens ao mundo da comunicação visual, para (apenas?) guardá-las. Mesmo com o funcionalismo e o desuso da ornamentação na arquitetura, o desejo por algo especial e diferenciado, segue mantendo-se relevante, como vimos em Gombrich (2010).

No entanto, o museu imaginário, proposto pelo arquiteto francês, sem hierarquias, que tudo contém, carrega a ambiguidade dos cartazes que advertem seus espectadores em relação aos objetos que não constituem a “verdadeira inovação”. Assim, resgatemos a afirmativa de Andreas Huyssen (2004), de que não há espaço totalmente alheio à cultura da mercadoria, por mais que possamos desejá-lo. O autor propõe uma discussão sobre os revivals históricos que, apesar do otimismo em aparente dissonância com a ferocidade de Foster, lhe é, de certa forma, complementar. Em *Seduzidos pela memória*, Huyssen discute a moda “retrô” e a

obsessão pelo passado que acomete nossa sociedade, acreditando que a museificação (e a espetacularização) da memória – seja ela trivial ou traumática – não precisa ser necessariamente combatida, não sem antes procurarmos entender que tipo de “ancoragem temporal” ela estabelece. Para o autor, estamos passando por uma transformação da temporalidade em nossas vidas, e essa mudança deve-se em grande parte à relação que as mídias estabelecem com a produção e a gravação da memória, na medida em que gera impactos em nossa percepção e sensibilidade. “Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias” (HUYSSSEN, 2004, p. 22).

Huyssen e Foster parecem concordar que é importante encontrarmos os lastros que conectam as imagens ao mundo vivido. Este, através da reivindicação de uma “margem de manobra” que permita ao *design* pelo menos uma “semi-autonomia” em relação à mercadoria – que, mesmo no caso de Loos, teria sido uma ficção, ele diz –, algo como sentir e compreender nossa subjetividade para além do objeto, mesmo em um mundo virtualizado em que arquitetura e informação se confundem. Huyssen, através de um equilíbrio entre a necessidade de assegurar o passado tanto quanto o futuro, capaz de gerar presentes mais “estendidos” e de resgatar uma memória vivida que “é ativa, viva, incorporada no social” (HUYSSSEN, 2004, p. 36).

Fixemo-nos nesta imagem, de um presente comprimido pela responsabilidade com o passado e a esperança no futuro. Atentemos, em um breve parêntesis, para uma paisagem em ruínas, ainda que protegida pelas paredes de um museu, o MAR (Museu de Arte do Rio), erguido sobre os escombros do antigo Terminal Rodoviário Mariano Procópio, no Rio de Janeiro que, por sua vez, integra uma região construída sobre outros escombros, mais antigos, dos Morros do Castelo e do Senado, destruídos para aterrar o mar. Tratam-se de “Turvações Estratigráficas”, obra do cearense Yuri Firmeza, composta por imagens em movimento capturadas pelo artista – vídeos institucionais que anunciam transformações futuras da cidade carioca, principalmente o projeto Porto Maravilha, de revitalização da zona portuária, além de relatos que ele gravou de sua avó, que sofre de Alzheimer –, um pequeno acervo público de escavações arqueológicas realizadas na área – cuidadosamente organizadas e dispostas em vitrines espalhadas por uma grande sala – além de uma razoável

extensão de entulho – pedaços de concreto, de pano, de plástico, grades, ferros retorcidos, móveis quebrados, papéis – retirado do morro da Providência, onde atualmente ocorre um acelerado processo de gentrificação, em função das transformações em processo no Rio. Alimentando-se do contraste de um cenário que se divide entre a desolação da ruína e o controle museográfico, a obra de Yuri nos convida a pensar sobre a valoração dos objetos que nos cercam, sejam eles papéis, grades ou casas, bem como o tipo de história que são capazes de escrever, e seu destino, se são para ser lembradas ou esquecidas, se eles são para ser guardados ou descartados. Convida-nos, aqui, a recordar com leve nostalgia a advertência de Le Corbusier: os museus impelem a “multiplicar em nossa vida cotidiana objetos meramente decorativos e inúteis que atulham e deturpam nossa existência” (LE CORBUSIER, 1996, p. 13). Revela, ainda, uma arqueologia e mensuração (nem tão surpreendentes, mas singulares) de uma urbanidade recente, a exercitar o resgate de memórias soterradas em várias camadas de tempo, em distintas profundidades e valores, das que estão logo abaixo de nós (constatadamente mais novas, revela o artista¹⁶) às um pouco mais profundas na terra, que foram sendo sedimentadas para aterrar o mar a partir do morro (e tudo o que nele habitava). Lembra-nos que os museus podem ser uma espécie de ficção e do insuportável que é perder, a memória e as coisas. As estantes de vidro límpido organizam diferentes fragmentos de objetos domésticos, pedacinhos coloridos de ladrilhos hidráulicos, louças esmaltadas, ferramentas de ferro, tijolos, cerâmicas que surpreendem por sua eventual presença em nosso cotidiano. O entulho, por sua vez, para o artista uma “arqueologia do presente”, está em sua comum disposição, remexido, orgânico, caótico e sujo, nos desafiando a encontrar ali o que ainda pode reviver. Em um dos cantos da sala, a senhora retratada pelo vídeo parece falar sozinha, contando histórias que parece não ter vivido, flutuando em um presente que lhe escapa a todo momento.

— “A necessidade de acumular é dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades.” (BENJAMIN, 2009, p. 242)

— Por isso sabemos que também devem ser escutadas as vozes dos moradores que querem vender suas casas, e as das construtoras que querem comprá-las...

¹⁶ Os depoimentos do artista reproduzidos aqui estão presentes no vídeo que registra o making off da montagem de sua obra no MAR, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kCxNQBYUaKI>, acessado em 17/01/2014.



A heterotopia do cemitério é curiosa, disse Foucault. É aquela onde os mortos, afastados da cidade, criam uma outra cidade, onde cada família possui sua “morada sombria”, uma “quase-eternidade”, em consequência da perda da vida. Há também as heterotopias do tempo que se acumula: as bibliotecas, os museus, e, porque não dizer, das coleções e dos inventários, que contêm a ideia de tudo acumular, de constituir um arquivo geral, de

...encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria... (FOUCAULT, 2006, p. 419)

_ A morte deve ser o momento em que o inesquecível aflora e assume uma forma transmissível, apesar de que essa ideia ter perdido sua força de evocação e onipresença, junto à consciência coletiva – essas ideias são do senhor, Valéry (BENJAMIN, 1994).

Mais algumas imagens de ruína: a dramática desapropriação das casas em Curral D’el Rey, com a orientação para que se demolisse tudo o que fora planejado, sem perder a consciência no progresso, a serviço do qual se agia (SALGUEIRO, 1987); o registro do desaparecimento de inúmeras casas nos primeiros quarenta anos da capital, quando se construiu e se demoliu em proporção equivalente à da época atual (SALGUEIRO, 1997, p. 26); as tantas vezes em que li a palavra “demolido”, nos livros sobre a história de Belo Horizonte e sobre uma memória que vem sendo destruída a passos largos pelo desapegado avanço de uma outra “indústria”, a imobiliária; a imagem que me trouxe certa vez Stéphane Huchet, de ferocidade e voracidade da engenharia, , uma profissão associada “à arte das fortificações e do assédio”, reiterando o que já nos disse Benjamin (2009, p. 195); um certo prazer da demolição, que demandaria uma espécie de “psicologia da destruição”. Vera Chacham (1994), por sua vez, traz a imagem de uma sina, de uma cidade que nasceu sob o signo do progresso – “voltada para o futuro desde a sua construção” – e a obrigatoriedade da superação (da outra capital, que ela substituíra), cercada de “expectativas, perspectivas e projetos” de tornar-se rapidamente uma metrópole. Conta-nos da então jovem cidade que, nos anos de 1940, já não podia “mostrar suas rugas”, devendo manter “sempre nova a sua fachada”, sua “sala de visitas” (CHACHAM, 1994, p. 17).

_ “Homens de fina consciência e sensibilidade artística lançaram do altar da arte maldições sem fim sobre os engenheiros civis. Basta lembrar-se [do senhor], Ruskin.” (BENJAMIN, 2009, p. 199)

_ E ainda assim parece que habita em nosso imaginário a ideia de que carecemos de historicidade e, às vezes, é como se nos envergonhássemos de reivindicar a necessidade de preservar aquilo cujo valor nem conhecemos exatamente.

_ Ou quem sabe nos envergonhamos de não sermos aquilo que nunca poderíamos ter sido, e não nos permitimos amar o que temos...

Os chamados “registros documentais” da Prefeitura de Belo Horizonte são o segundo grau de proteção do Patrimônio Histórico e consistem em dossiês elaborados a partir de um conjunto de informações sobre as casas situadas em “Áreas de Interesse Cultural” (AIC) da cidade¹⁷. Eles contêm plantas originais e atualizadas, escrituras de compra e posse, mapas, fotografias do interior e exterior das casas, contextualização histórica do imóvel no âmbito do bairro e das tipologias arquitetônicas, depoimentos de moradores, entre outros dados. São instrumentos de proteção de edificações que não são objeto de tombamento – mas que podem vir a ser, ainda que raramente o sejam – solicitados a partir do momento em que o proprietário residente nas AICs deseja vender ou reformar sua casa, descaracterizando-a. Na maior parte das vezes, o que se sucede é a demolição e, em menor parte, a transformação da edificação. Nas estantes do Arquivo Público Municipal de Belo Horizonte, os RDs integram uma espécie de “cidade de papel”, onde poderíamos procurar pelas grades sem vivenciar a rua, imagens que estão, não apenas na fotografia, mas, por vezes, também nos projetos arquitetônicos originais. Essa cidade, subterrânea, cresce em ritmo quase tão acelerado quanto a original, e está guardada “a sete chaves” em camadas que vão se sedimentando nas escondidas e incógnitas pastas da instituição.

¹⁷ São eles, os graus de proteção: 1) Edificações de “interesse cultural”, situadas nas AICs, para as quais se deve verificar, em cada caso, a possibilidade de realizar “registro documental”; 2) edificações de “valor Especial”, cujas características não justificam tombamento, mas para as quais se deve elaborar dossiê próprio; e 3) edificações de valor polarizador e/ou simbólico, cuja demolição fica assim proibida, caracterizando “tombamento específico”.

_ “Assim, concluído o registro documental, que passa a integrar o acervo da Secretaria Municipal de Cultura, fica a critério de V.Sa. a decisão quanto à preservação ou não do bem cultural em questão.”¹⁸

Não há grades no Livro de Tombo das Artes Aplicadas do IPHAN. Quando tombadas, elas aparecem, com raras fotografias e descrições, como bens integrados, no Livro de Tombo das Belas Artes, no Livro Histórico e no Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Há ainda os livros destinados ao registro dos bens culturais de natureza imaterial, como o Livro de Registro dos Saberes, onde o ofício da serralheria artística, um dos “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”¹⁹, poderia ser encontrado. Porém, esse modo de fabricação artesanal ainda não foi alvo da política de salvaguarda do Patrimônio Histórico Nacional.

Owen Jones disse que sua coleção estava bem distante de contemplar a totalidade do cenário da produção ornamental mundial e que algo próximo disso só seria possível caso o poder público estivesse envolvido na empreitada. Dada a ubiquidade da produção ornamental, sabemos que isso tampouco seria possível. Uma heterotopia, o projeto de Jones? Entre os vários de que participou – sendo um deles o embrião do Victoria and Albert Museum, talvez o maior museu de artes decorativas do mundo –, o arquiteto inglês parece ter tomado para si a missão de começar a constituir uma história a partir do gesto de inventariar, comparado a um sentido que coincide com aquele definido por Mário de Andrade: algo muito próximo do descobrir. “Identificar e registrar as manifestações culturais de um povo”, “conhecer para valorizar”, reivindica, seguindo-o, Antonio Gilberto Nogueira (2005, p. 250), em vez apenas reconhecer, informar ou confirmar o valor daquilo que já está acordado como bem cultural.

O caráter supostamente efêmero dos desenhos de arquitetura e de ornamentação, feitos para durar enquanto suas obras se tornem concretas, passa a ser questionado a partir do século XVII, quando eles se tornam objetos de coleção, reunidos, não apenas pelos antiquários e historiadores, mas, muitas vezes, pelos próprios *designers* e arquitetos. A

¹⁸ Trecho retirado de carta enviada pela secretaria de patrimônio aos proprietários a quem é determinada a necessidade de confecção de um dossiê de “registro documental”.

¹⁹ Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do/>, acessado em 17/01/2014.

institucionalização desta prática dá-se com a criação dos museus de artes decorativas, quando esse tipo de material passa a ser considerado fonte histórica, reconhecida não apenas como desenhos preparatórios para uma “arte maior”. Ainda assim, no caso dos catálogos de ornamento, é importante reiterar o desinteresse pela guarda de catálogos ou publicações comerciais ou com menos de 50 páginas, feitas apenas de imagens, na passagem do século XIX para o XX.

– “O que nos cabe defender? Nós exclamamos, cartesianamente: é o que temos, logo, é muito!” (QUEIROZ, 1997, p. 7) – li certa vez em um livro sobre as grades ornamentais de um cemitério em Portugal.

– “Mas em meu íntimo, a ideia dessas Ideias, das quais é pai nosso maravilhoso Platão, é excessivamente simples, e também pura demais, para explicar a diversidade das Belezas, as mudanças das preferências nos homens, o esquecimento de tantas obras que haviam sido elevadas às nuvens, as novas criações, e as ressurreições impossíveis de prever.” (VALÉRY, 1999, p. 43)

– Está escrito no dossiê de “registro documental” da casa que se situa à rua Guaicurus, número 471, recentemente restaurada: “Se possível, descrição de bens relevantes: os próprios ornamentos”.

“Memória dos lugares em um tempo de demolições”, é o poético e convidativo título da dissertação de Vera Chacham (1994), que, já em sua densa introdução, apresenta uma diversidade de figuras (conceitos, metáforas, alegorias, lugares de linguagem e de memória), a atestar sobre a espacialidade do tempo (cenas, cenários) e do vivido, a intangibilidade da memória e sua paradoxal e espontânea corporalidade. Entre a “causa nostálgica” – que nos assombra com o discurso ilusório de que o passado sempre é melhor do que o que vivemos hoje – e a “causa cética” – que nos impede de “confundir juventude e ‘bons tempos’”, a autora procura um lugar onde possamos garantir, à cidade, a legitimidade dos saberes em menor escala, “a memória dos pequenos lugares, considerados ultrapassados” (CHACHAM, 1994, p. 15), contaminados, tanto pela prática, quando pela abstração do vivido e dos afetos memorialísticos, autorizados ou não pela correnteza dos discursos históricos imperativos. Ela nos fala da possibilidade de dar forma ao tempo, miniaturizá-lo, alegorizá-lo: “articular as durações sobre uma superfície, o que é tornar o

espaço a cena do tempo, ‘sua arquitetura e sua textura, não o que o fixa ou o retém, mas o que o condensa e o transforma’ (CHACHAM, 1994, p. 12). Papel da memória. Vera traz ainda a figura de um “tempo impreciso, pessoal e coletivamente vivido”, cuja evocação se dá a partir dos espaços, mas cujo vetor é o ritmo, que é “formador de sentido que a memória dá aos lugares e à própria época” (CHACHAM, 1994, p. 18). Espaço ritmado e tempo como imagem, que precisa subsistir e se imobilizar, sob alguma forma, nem totalmente objetiva, e também um pouco imaginária²⁰. São, portanto, imagens que a autora nos oferta, com a interessante definição que ela toma emprestada de Pierre Nora, dos “lugares de memória”, aqueles que, como os arquivos, nem tanto espontaneamente, guardam o que parece precisar ser guardado:

Embora Nora (1984) deixe claro que os lugares de memória devam ser lugares, com efeito, dentro dos três sentidos da palavra, quais sejam, material, simbólico e funcional, consideramos aqui outra fundamentação teórica de Nora, que é a de que os lugares da memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é necessário criar os arquivos, manter os aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, registrar, porque estas operações não são naturais. (CHACHAM, 1994, p. 30)

Huysen também se refere a conceito de Nora, trazendo a bela imagem de uma “sensibilidade compensatória que reconhece uma perda de identidade nacional e comunitária, mas crê na nossa capacidade de compensá-la de algum jeito” (HUYSSSEN, 2004, p. 29). Para Cristina Freire (1997), por sua vez, tais lugares estão ligados a uma memória oficial, celebrativa, ao que interessa saber de que maneira eles significam algo, ainda que imaginariamente, para os que habitam a cidade. No estudo de Vera encontramos alternativas a esses “lugares”, que possuem uma materialidade própria (como é o texto jornalístico para ela, a refletir sobre o Bar do Ponto, seu objeto de estudo): memórias possíveis, atestando a transformação, não apenas da cidade, mas da própria memória que a constitui; memórias miniaturizadas, que alegorizam o tempo, já que ele não pode tomar forma se não em um lugar menor que ele; a própria arte que, como o urbanismo, “sonha conter a dispersão”, sonha o impossível: “marcar os limites da cidade, concentrar dentro dos ritos miniaturizados um espaço em

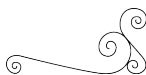
²⁰ Antonio Nogueira diz, na esteira de Benedict Anderson, que a noção de comunidade será sempre imaginada, porque nenhum setor da sociedade será capaz de definir quais são efetivamente seus maiores valores simbólicos, aqueles que a representam, “embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão” (ANDERSON apud NOGUEIRA, 2005, p. 223).

expansão” (CHACHAM, 1994, p. 15); memória que é tempo figurado em narrativa, e que, “embora não necessariamente coletiva” – ou panorâmica, tal como se disfarça a História –, “aborda o mesmo período a partir de olhares que, ainda que não sustentados por um grupo bem definido, referem-se aos lugares como espaços vividos” (CHACHAM, 1994, p. 24). De todo modo, seja em qual dessas imagens for encarnar, Vera completa que, quando ressurgir, a memória já é um pouco outra, e é importante estudá-la – e eu diria, importante também produzi-la – “porque são padrões de referência, de comparação que, mitificados ou não, se estabelecem e permanecem – assim como desaparecem –, ainda que como pura imagem” (CHACHAM, 1994, p. 15). Seriam “miradouros da memória” – expressão que Vera pede emprestada a Carlos Drummond de Andrade – essas ‘cidades de papel’ apresentadas aqui, capazes de dar a ver um tempo encenado, evocar “lugares que ganharam (embora também tenham perdido) um lugar na memória urbana” (CHACHAM, 1994, p. 30)?

A relação entre “arquitetura e narratividade” também dá a tônica ao ensaio de Paul Ricoeur (1998). O autor propõe um “embaralhamento entre a ‘configuração’ arquitetural do espaço e a ‘configuração’ narrativa do tempo”, ou seja, “cruzar espaço e tempo através do construir e do contar”, como ele diz – apesar do aparente “abismo” entre o “projeto arquitetural inscrito na pedra” e a “narratividade literária inscrita na linguagem” (RICOEUR, 1998, p. 2). “Duração, dureza”, espaço construído como tempo condensado, encontramos aqui o eco de Ruskin, também na reivindicação de Ricoeur ao chamar de “trabalho de memória” o que poderia ser um “dever de memória”. Trata-se de uma necessidade de viver a cidade em conexão com seus tempos, no tempo de hoje, a partir de uma “narrativa [que] projeta no futuro o passado rememorado” (RICOEUR, 1998, p. 2).

Para a memória-repetição, nada vale mais do que o conhecido; o novo é odioso. Para a memória-reconstrução, o novo deve ser acolhido com curiosidade e com o cuidado de reorganizar o antigo a fim de dar espaço a esse novo. Trata-se, nada menos, de desfamiliarizar o familiar e de familiarizar o não familiar. (...) o trabalho da memória – eu prefiro, de longe, a expressão ‘trabalho de memória’ à ‘dever de memória’, pois não vejo porque a memória seria um dever, enquanto que o trabalho de memória é uma exigência de vida – não é possível sem um trabalho de luto. (RICOEUR, 1998, p. 9)

_ Mas creio que reaprender seja diferente de começar de novo. É uma dobra no tempo, e não sua negação.



UM OUTRO HOMEM RICO

Seu Orlando me recebeu em sua casa como quem recebe um velho conhecido, mas não sem alguma advertência: a casa era de gente simples, e ele tinha mania de juntar coisas. Não gosta do desperdício, prefere juntar as coisas mesmo que para ele não tenham utilidade alguma. Um dia terã, as coisas de Seu Orlando.

Chamou-me a atenção seu quadro de recados: janela de ferro e vidro, que ele trocou certa vez em um dos carretos que fazia quando era motorista. Aproveita as divisórias dos vidros para grudar com imã grupos de papezinhos, contas, anotações, propagandas, cada qual em seu conjunto, compondo vários nichozinhos.

Também o portãozinho de ferro ornamentado entrou como pagamento de carreto, veio porque desmancharam uma edificação atrás do Palácio da Liberdade. “É da época da construção da capital”; ele conta, com orgulho, que o conserva porque gosta das obras de arte antigas. Nele o Seu Orlando colou e escreveu algumas mensagens, faz parte de seu jeito de se comunicar com a rua. “O paraíso é aqui. Clube do Bolinha. Meninas não entram. Alegria!!!” De modo menos empático, suas volutas gregas forjadas receberam um pedaço de arame farpado, todo enrolado nelas.

O lugar que Seu Orlando mais gosta na sua casa é a sua garagem, que vive de portas abertas para a rua, e onde ele mexe e remexe seu Fusca 77 e uma moto em cuja garupa ele afixou uma placa antiga de taxi. Acha sua casa simples, mas sente-se como se estivesse em um palácio. “Não tenho conforto, é tudo torto, mas eu me sinto bem. É uma casa de classe média”, ele explica.

Por ele não fazia muro, mas o obrigaram: seus direitos terminam onde começam os de seus vizinhos. Certa vez mandou confeccionar uma faixa de pano com os dizeres “Breve! Prédio de vinte andares comercial”: sua resposta à vizinha que vivia reclamando dos barulhos que ela diz que ele faz. A mensagem a faria entender o que seria realmente um incômodo, imaginou Seu Orlando, que então fez esse barulho silencioso.

Seu Orlando gosta de fotografia, e da arte onde se podem reconhecer as coisas pintadas, afirma, enquanto mostra mais uma das coisas que ele não suportou ver jogada na rua, um

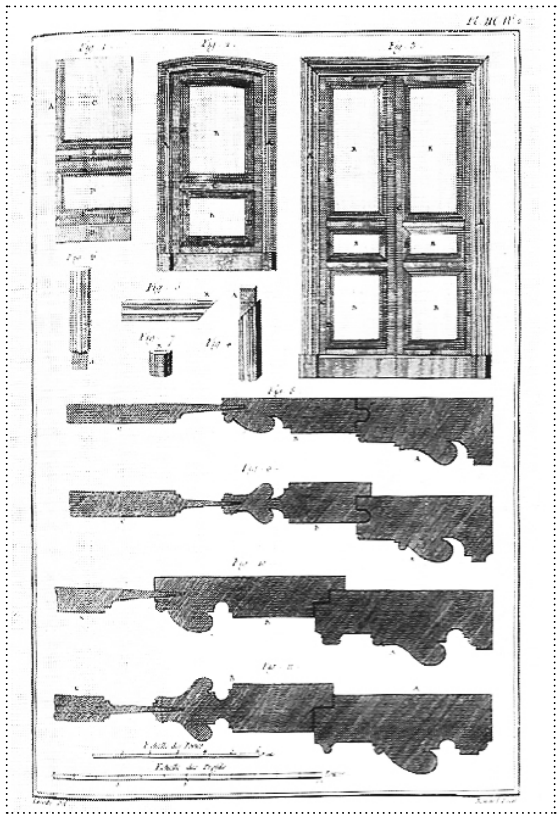
livro de Van Gogh ainda molhado de chuva, com as páginas grudadas que iam sendo destruídas enquanto ele as manipulava para me mostrar. “Aquele tal de Picasso, acho aquilo horrível. Aquela mulher quadrada. A igreja da Pampulha também é. Os peixes voando e os pássaros nadando?”, interroga. Dos casarões da Álvares Cabral ele gosta... “mas estão desmanchando tudo, derrubar um palacete para construir um prédio quadrado, vai me perdoar...”. Seu Orlando se qualifica como um “conservacionista”. Acha que deveriam conservar a nossa memória.

Para o Seu Orlando não é possível definir uma casa típica de seu bairro, a Sagrada Família: “cada um foi fazendo do jeito que queria, não há uma casa que desperte a atenção. Não é como a Lagoinha e a Floresta, onde tem ladrilho, azulejo, florão, coisas bonitas assim”. Para ele sua casa é uma mancha na paisagem, cercada de prédios de luxo. Embora reclame do desmemoriamiento coletivo, não consegue se lembrar de nenhuma casa demolida que lhe faça falta. Se a casa dele cair, aliás, acha que nada vai se alterar na memória de seu bairro.

_ Seu ideal deve ser o do “homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Mas se você vir a fachada da casa do Seu Orlando, entenderá que é inesquecível.





1

1. Ilustração de perfis de madeira na Grande Encyclopédie. | 2.

2



Ornamentos fantásticos, motivos vegetais misturados a motivos antropomórficos. | 3. Páginas da "Gramática do Ornamento", de Owen Jones, edição brasileira de 2010. | 4. Página da "Gramática do Ornamento", primeira edição 1856. | 5. Desenho de duas metades/opções para móvel com relógio, sec. XVIII. | 6. Página do Précis d' architecture, de Jean-Nicolas-Louis Durand.

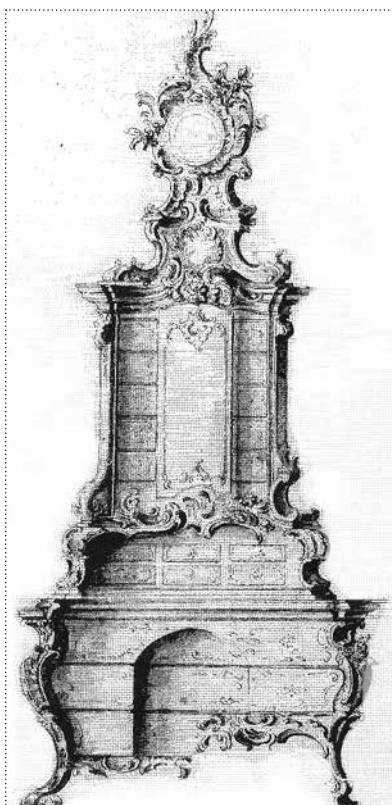
4



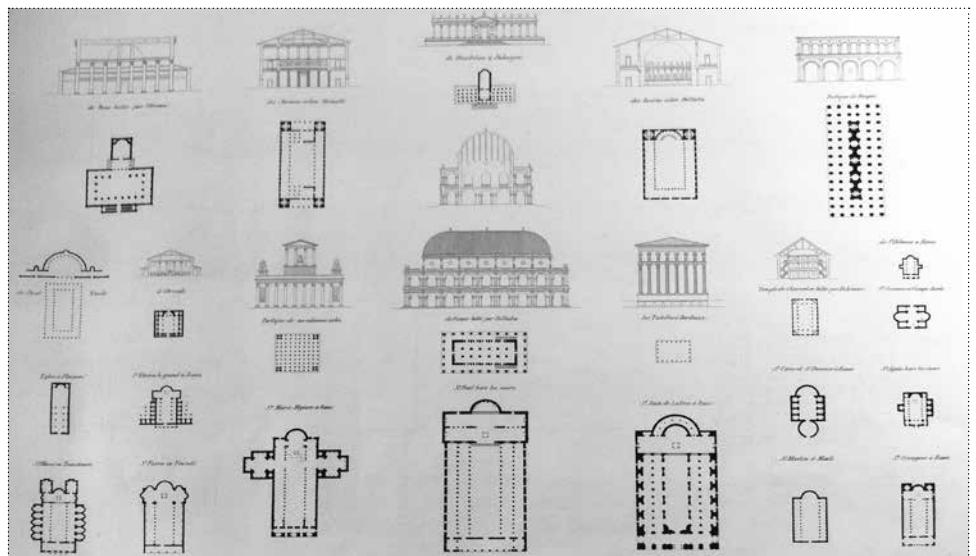
3

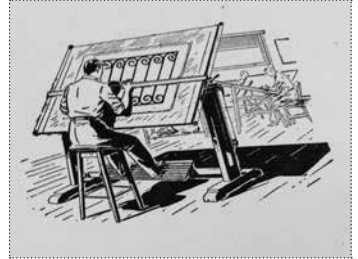


5

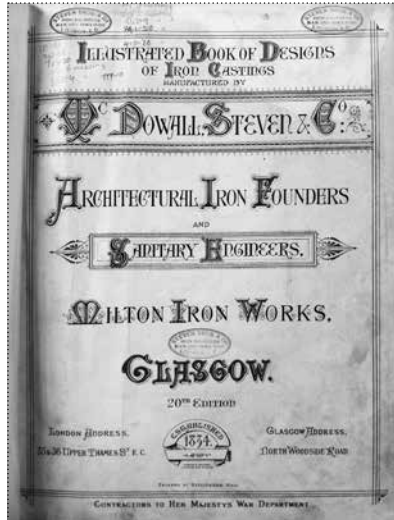


6

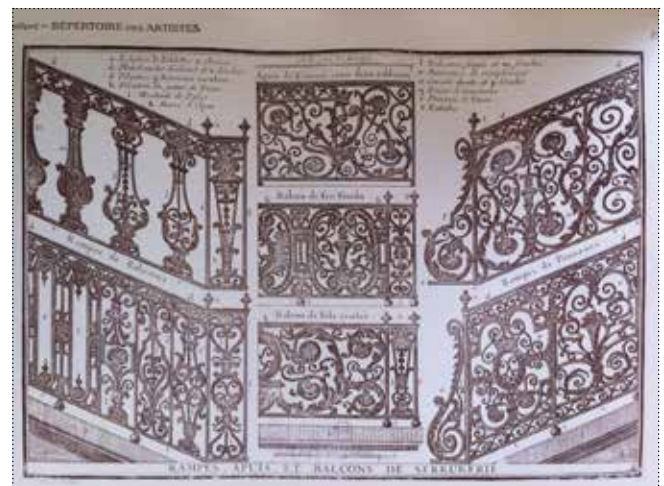
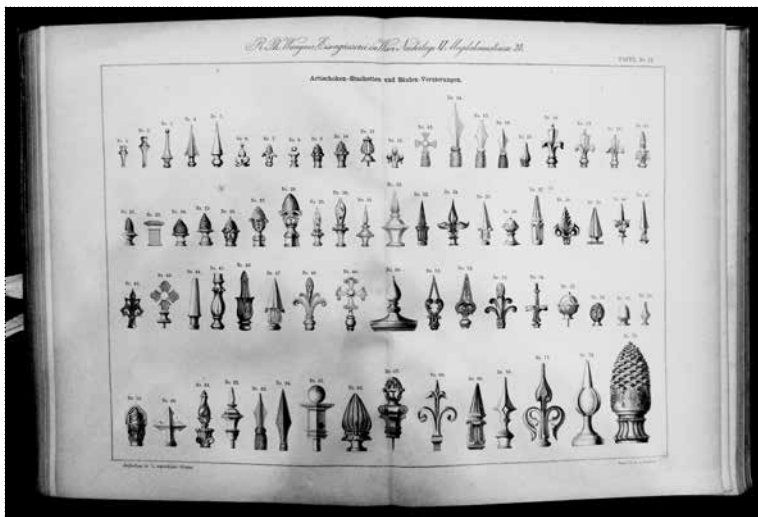
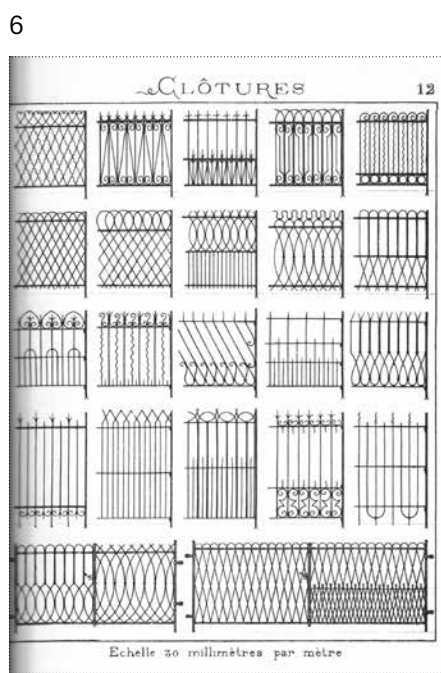
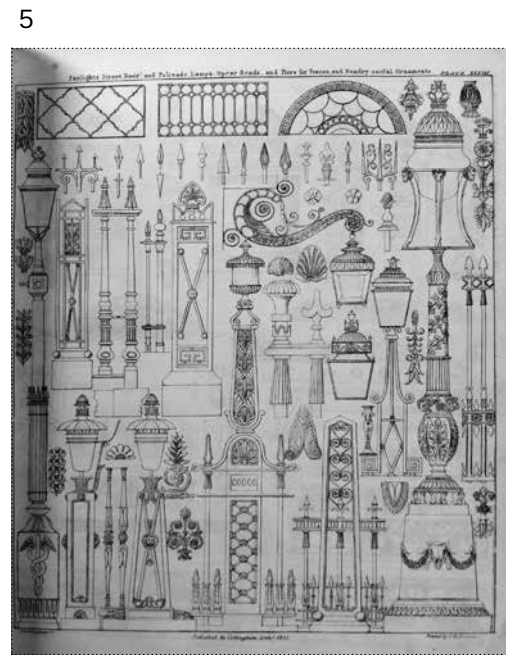




1. Ilustração de De Re Metallica (1556), de Georgius Agricola. | 2. Cabeçalho com motivos da forja, da Revista del Cerrajero Moderno. | 3. Identidade visual de Agustin Jiménez Ramos, para catálogo de grades ornamentadas.



3. Identidade visual de Agustin Jiménez Ramos, para catálogo de grades ornamentadas.



8

3

4

7

8



CAPÍTULO 3

AS GRADES DA BELO HORIZONTE DE ONTEM E DE HOJE: CRONOLOGIAS ESPERADAS E CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS

O século que assistiu Belo Horizonte nascer naturalmente viu as grades se multiplicarem na paisagem urbana. Engatinhando e respirando ainda ares de província, em suas primeiras décadas de vida, Belo Horizonte só foi acompanhar um pouco mais tarde esse processo, e, pouco a pouco, foram surgindo estabelecimentos e profissionais para responder à crescente demanda pela fabricação e montagem desses bens integrados na cidade. Publicados nas primeiras décadas de vida da cidade, almanaques antigos trazem propagandas de algumas casas que comercializavam equipamentos urbanos em ferro forjado e fundido – como a Fundação Horizontina, a *Mechanica de Minas*, a *Serralheria e Mechanica Bello Horizonte* e a *Siderurgia Magnavacca* – em atividade naquela época. Situada à rua Espírito Santo, 295, a Horizontina anunciava com orgulho a autonomia técnica e estética do que já era possível produzir por aqui, pois em sua “bem montada officina [executavam-se] com toda arte os mais delicados trabalhos em fundição de ferro ou bronze”. Na antiga avenida do Comércio, 640, ficava a *Serralheria e Mechanica Bello Horizonte*, que se incumbia de “todos e quaesquer trabalhos pertencentes a sua arte, com perfeição e brevidade”¹.

Entre bibliotecas, arquivos, papéis e conversas, foi possível reunir alguma documentação sobre a história das grades de Belo Horizonte. História anônima, como ocorre ser com os artefatos que não conquistaram *status* artístico, contada porventura por aqueles que ainda estão por aqui. Mesmo que o exercício estritamente histórico não seja o foco da pesquisa, foi importante enfrentar certa amnésia documental para esboçar uma paisagem inaugural das grades belo-horizontinas. Paisagem que se dá a ver em uma historiografia constelar e possível, reconstruída aqui e ali a partir de pistas esparsas, recolhidas em depoimentos, fotografias, cartões postais, livros sobre a arquitetura de

¹ Propagandas encontradas no Guia de Bello Horizonte (VERAS e MORETTI, 1912) e do Almanak Commercial (MAURY, 1924, p. 74)

Belo Horizonte, projetos de fachadas, dossiês de tombamento e outras publicações onde aparecessem as raras palavras ou imagens “grade”, “ferro” e “serralheria”. História estilística, técnica, econômica e social das grades, instâncias que se completam e se misturam nos caminhos por onde foram instaladas essas peças e por onde a cidade cresceu. História que se apresenta no presente. O objetivo e o exercício deste capítulo, portanto, é menos o da minúcia histórica que o de buscar compreender algo de seu passado para alicerçar um terreno onde possamos, investigadores e leitores, pisar mais confortavelmente para cartografar e ler as atuais grades. Coadjuvantes na primeira empreitada, verbetes raros, como era de se suspeitar, “grade”, “ferro” e “serralheria” protagonizam o trabalho de campo – cartografia afetiva que, de modo concomitante, norteia-a e é seu resultado, sob o filtro do ferro rendado – e nos ensinam não apenas sobre o presente, e mais do que sobre grades.

Disponhamos o quebra-cabeça à mesa para verificar que paisagens históricas será possível vislumbrar e que cartografia edificar.

3.1 MEMÓRIA DO FERRO EM BELO HORIZONTE: ALGUMA HISTORIOGRAFIA E NEM SEMPRE A PERMANÊNCIA

Voltemos à primeira Belo Horizonte, para reunir algumas pistas sobre as suas grades mais antigas. Poderíamos começar essa história pelas inúmeras metalurgias artesanais existentes em Minas e no Curral d’El Rey no século XIX, na ocasião da construção da nova capital, e que já marcavam a transição da economia aurífera para as atividades cafeeira, pecuária, têxtil e siderúrgica). No cenário mundial, as tecnologias de extração, fundição e transformação do ferro em aço já haviam alcançado maturidade em seu desenvolvimento tecnológico, enquanto no âmbito nacional, embora incipientes, já operavam eficientemente. Ainda assim, os mais nobres exemplares de grades integradas à arquitetura oficial da Cidade de Minas não foram produzidos aqui: chegaram pelas estradas de ferro, assim como os construtores estrangeiros (em maioria italianos), responsáveis pelas decorações dos novos edifícios. Heliana Salgueiro (1987) adverte-nos da precariedade dos documentos disponíveis (descontínuos, faltantes) para decifrar a história de Belo Horizonte e conta que também é frágil a historiografia relativa às relações comerciais do Brasil com outros países da Europa – de onde teriam vindo, entre outros artefatos, ferro ornamentado e catálogos – na ocasião da construção da capital. Somadas à marginalidade acadêmica desses objetos, tais lacunas são sentidas também em relação à história dos monumentos e da arquitetura pública e oficial local.

Suas grades ornamentais, mais imponentes, são, na maioria, tão anônimas quanto as milhares de outras espalhadas pela cidade.

Se a estrutura pré-moldada de ferro fundido pode ter facilitado as construções em locais de mão de obra precária, nas margens do século XIX, como era o caso de Belo Horizonte, encontramos poucas referências a esses exemplares pré-fabricados na capital. O mais ilustre é a escadaria do Palácio da Liberdade, que mistura forja e fundição, produzida e pré-montada pela oficina belga *Forges & Aciéries Bruges*. Em seu projeto original, vemos que a fachada do Palácio possuía também guarda-corpos e cobertura de metal, esta já retirada e aquele, substituído por balaústres em pedra. Vieram também da Bélgica a escadaria e seus pilares, ainda hoje instalados na antiga Secretaria de Obras Públicas, e as peças do antigo Mercado Municipal, já demolido. Outras obras monumentais em ferro ornamental, que misturam forja e fundição, destacam-se: os quiosques da praça da Liberdade e do Parque Municipal, as portadas das antigas secretarias na Praça da Liberdade, a monumental porta do PSIU da Praça 7, a cúpula e o portal do antigo casarão de Afonso Pena Júnior (hoje UNA, na rua dos Aimorés) e a estrutura interna da Estação Ferroviária. Os arquivos públicos guardam diversos desenhos de fachadas arquitetônicas com suas grades representadas, sendo raras aquelas que figuravam sozinhas, em projetos específicos para elas. Destacam-se os antigos e magníficos portões frontais e laterais do Parque Municipal e do Cemitério Municipal, e outros vários projetos e modelos que não saíram do papel, exibindo uma Belo Horizonte imaginada. Mais discretos, mas tão memoráveis quanto aqueles, alguns típicos estilemas ecléticos em ferro – cuja delicadeza muitas vezes contrasta com as opacas fachadas academicistas – aparecem em fotografias antigas ou são citados na literatura, e atualmente resistem em menor quantidade: coberturas de entradas de alpendres (à maneira dos quiosques), grades baixas sobre muretas e entre postes de alvenaria, portões de ferro com uma ou duas folhas, colunas de ferro, escadarias e guarda-corpos de alpendres que dão acesso a jardins laterais, óculos de porões, bandeiras e ventilações de portas comerciais e residenciais e alguns poucos balcões.

Dispersas nas pastas dos dossiês de tombamento e dos “registros documentais”, há fotos de antigos moradores posando em frente aos gradis e portõezinhos – as crianças soltas na rua e a formalidade da família completa na varanda –, testemunhos mais afetivos que históricos de uma arquitetura e uma cidade em desaparecimento, a nos fazer imaginar quantas outras desaparecidas já não podemos acessar. Antigos cartões postais da cidade mostram rendilhados em ferro, quase invisíveis pelo desgaste da imagem, e revelam casas, igrejas e janelas ainda sem grades, nos primeiros anos de

vida de Belo Horizonte. Mostram também grades de grandes edificações que já não existem mais, como os guarda-corpos internos, os pomposos portões e as enormes mãos-francesas que sustentavam a cobertura de entrada do Teatro Municipal, ou os corações do gótico portãozinho da Igreja Metodista, e a mureta da antiga ponte David Campista, que atravessava o rio Arrudas em frente à praça da Estação. Grades baixinhas a nos lembrar antigas e hoje raras visibilidades, do prédio dos Correios, do Collegio Hendrix, do Edifício do Congresso, da Faculdade de Direito, e de tantos outros demolidos. Há ainda muitas plantas e elevações, preciosidades em papel-tecido guardadas pelo Arquivo Público Municipal, recolhidas pela prefeitura na ocasião de sua aprovação, e que hoje revelam a presença dessas estruturas já nos projetos arquitetônicos, umas completamente distintas das que existem hoje, outras de casas que já não mais existem.

O inventário de hoje, por sua vez, mostra as grades que permanecem e tantas outras que não participaram das primeiras edificações da cidade, mas que foram instaladas em outros tempos e seguem ali – como revelam as plantas originais, sem elas, e as próprias formas da arquitetura, muitas vezes em alguma tensão com o novo elemento. Dos portõezinhos simples das casas-tipo às grandes e pomposas portadas dos edifícios institucionais, o típico das escolas estilísticas nos possibilita construir uma brevíssima cronologia, esperada e possível, em meio à paleta eclética, universalizante e atemporal, da arquitetura não oficial. História secular dos estilos narrada pelas grades de Belo Horizonte. História oficial – um recorte possível, não nos olvidemos –, contada através dos monumentos tombados, neste momento. Começaríamos pela obediência das grades à tipologia fachadista neoclássica, com seus geometrismos sóbrios misturados a guirlandas e brasões, típicos da arquitetura pública, como no Conservatório de Música, nos Palacetes da Praça da Liberdade, no Automóvel Clube, entre tantos outros. Nessa paleta historicista, não há como escapar da referência à iconografia neogótica, nas grades-muros das igrejas como a Capela do Rosário e a Matriz de São José (as desta bem menos antigas), mas também em outros edifícios institucionais, como as grades que cercam o Parque Municipal ou a porta do Centro de Cultura de Belo Horizonte. Rocalhas interpretadas em linhas de ferro, de apelo barroco-rococó, envoltas em complexas *lacerías* das grandes portas e sacadas de mansões neocoloniais nas avenidas Olegário Maciel, João Pinheiro e Assis Chateaubriand dão um tom menos abasileirado que sofisticado e aristocrático, desejado para esse tipo de arquitetura. Curvas vegetais *art nouveau* são tímidas – como as das escadarias do Palácio da Liberdade, interseção entre esse estilo e o neoclássico da Secretaria de Obras Públicas – e quase inexistentes. O geometrismo marajoara das eloquentes e

pesadas portas *art déco* de edifícios residenciais – tais como Lutetia, do Teixeira da Rocha, do Indaiá – atestam a potência gráfica assumida pelo ferro nesse tipo de arquitetura. Esses mesmos geometrismos abrem passagem ao modernismo, e se simplificam até desaparecer o ornamento, que ainda sobrevive nos prédios dos Correios e da Prefeitura, por exemplo.

Importa dizer algo sobre a mão de obra imigrante na construção da cidade, no contexto do ferro. O *Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte – 1894/1940* aponta quatro serralheiros que exerceram o ofício nas primeiras décadas da capital: Pedro Bacheta, Francisco Ferrari, Adriano Fiorini, e Vitor Purri, todos italianos, os dois primeiros, responsáveis pelo engradamento do Palácio da Liberdade. Não trabalhavam apenas com serralheria artística e nem todos eram artesãos², envolvendo-se também na instalação das grades e na colocação de coberturas, calhas e condutores. Destaca-se Purri, empreendedor que fundou a primeira serralheria da cidade, que se transformou na “Mechanica de Minas”, uma fundição, responsável por produzir, além de peças para grades, outros tantos equipamentos domésticos e urbanos em ferro e aço. Esse industrial e serralheiro foi também responsável pela confecção das primeiras grades, como as da Maternidade Hilda Brandão, da Igreja Sagrado Coração de Jesus, das Estações da Central do Brasil e da Rede Mineira de Viação, bem como da estrutura metálica do coreto do Parque Municipal. No ramo industrial, trabalharam por aqui também o engenheiro Joseph de Jaegher – representante comercial da *Forges & Acieries*, que assina o projeto da grade do Palácio Presidencial – e o metalúrgico suíço Joseph Albert Gerspacher – sócio de Purri, construtor e proprietário de uma serralheria, que contribuiu também para o funcionamento da usina que mais tarde seria a Belgo-Mineira, fornecedora de ferro para as fundições e serralherias da região.

Os escassos catálogos telefônicos editados nas três primeiras décadas da capital também trazem alguma informação sobre produtos e serviços locais ligados ao ferro, com propagandas e contatos dos estabelecimentos do ramo, como o *Guia Neval*, o *Guia de Bello Horizonte* e o *Almanak Commercial* (e sua seção de “Casas Notáveis de Bello Horizonte”). Eles anunciam objetos que vão muito além das grades – arados, peças para fogões, bocas de lobo, bueiros, sinos, utensílios para oficinas de ferreiro e serralheiro, produtos de natureza diversa, tão comum aos catálogos de fundições de todo o mundo – reunindo as funções de ferraria, serralheria, metalurgia e mecânica,

² Salgueiro (1987) conta que, naquela época, ainda era comum embaralharem-se as esferas de atuação e profissões envolvidas na construção. Engenheiros, arquitetos, empreiteiros e mestres de obra estão entre os diplomados e os “práticos”, cujas funções se confundiam na construção de Belo Horizonte.

todas ligadas ao ferro, mas não necessariamente em sua forma artística. Segundo esses catálogos, os seguintes pontos comerciais existiam por aqui entre os anos de 1912 e 1929: Fundação Horizontina, Mechanica Horizontina, Serralheria e Mechanica Moderna, Mechanica de Minas, Casa Evaristo Lodi, Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, Oficinas Christiano Ottoni, Dias, Fraga & C., Fundação Moderna, Serralheria e Mechanica Bello Horizonte, Fundação Ideal e Siderurgia Magnavacca. Nos anúncios profissionais de serralheiros, fundidores e “mechanicos”, alguns nomes voltam a aparecer, indicando a coincidência entre muitos desses comércios e a prestação de serviços em serralheria: Beltrami & Parise, Francisco Foschetti, Manoel Azevedo, Alessandro Aberti, Christiano Ottoni, Victor Purri, Magnavacca & Filhos, Antonio Dias da Costa, Bernardo Baragli & Filho, Paulo Souza Coutinho, Raphael Grimaldi, J. Gerspacher. Em 1942, uma publicação do IBGE informa existirem em Belo Horizonte oito serralherias e catorze lojas de artefatos diversos em metais. Além desses catálogos comerciais, não conseguimos encontrar nenhum documento de registro profissional que fornecesse pistas para o desenvolvimento da profissão nos primeiros anos de Belo Horizonte³. É possível também encontrar no *Guia de Bello Horizonte* notas sobre a existência de uma “Escola de Aprendizes Artífices de Minas Geraes”, criada em 1909, onde no ano seguinte se matricularam 60 alunos, distribuídos entre os cursos de marceneiro, carpinteiro, ferreiro, corrieiro e sapateiro – ou seja, uma comunidade de prestadores de serviço estava sendo formada, como era de se esperar para uma cidade que crescia aceleradamente.

A extração do minério de ferro e a siderurgia são atividades dignas de nota, no contexto da produção das grades. Em decorrência da Primeira Guerra Mundial, as importações são freadas no Brasil, que começa a aproveitar melhor seus próprios recursos minerais. Por volta de 1900, já há cerca de 60 distribuidores de ferro forjado em Minas Gerais, como afirma Alfredo Pereira (1967), confeccionando ferramentas, barras e até balaústres prontos, vendidos também para outros estados. Eis uma pista para acreditarmos que as importações de ferro ornamentado duraram pouco aqui, o que é natural, visto que a cidade já nasce num contexto de grandes conquistas tecnológicas e de

³ A pesquisa documental deteve-se, em maior medida, nas plantas arquitetônicas, almanaques e outros documentos de informação mais sintética ou visual. Ainda assim, procuramos, sem sucesso, alguns relatórios de registros profissionais pertencentes a Secretarias que antigamente cuidavam dessas questões. Tal restrição, no entanto, não pode ser indicadora de que esses documentos não existam, representando, antes, a inexistência de uma investigação documental mais aprofundada, no que diz respeito à profissão de serralheiro, como antecipado.

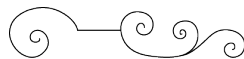
afirmação política e econômica no estado e no país, com a então recente proclamação da República. Em 1917, a instalação da Belgo-Mineira impulsiona a metalurgia na região e, nos anos 30, já se pode perceber a mudança na paisagem natural, em decorrência do desgaste ocasionado pela extração mineral, afirma Salgueiro (1987). Ao longo da década de 50, os investimentos na indústria siderúrgica reduzem ainda mais as importações e aliam a produção de artefatos de aço à exportação de minério, com a inauguração das usinas de Volta Redonda e, em território mineiro, da Mannesmann e da Usiminas.

Nas primeiras décadas do século XX, Belo Horizonte já está marcada pela demolição, mesmo processo que São Paulo, por exemplo, enfrentava naquele momento, ambas transformando-se sedentamente para acompanhar o ritmo dos novos tempos, de desenvolvimento acelerado, no Brasil da chamada “República do Café com Leite”. Nessa história constelar – de desenhos, memórias e papéis amarelados – há variados personagens e labores, como o de Raul Tassini, filho de ferreiro, artista e colecionador belo-horizontino, que viveu grande parte do século XX (1909-1992) e participou, não sem conflitos, da constituição e sistematização do acervo do museu Abílio Barreto. Conectado à realidade transitória e acelerada da cidade sem memória, Tassini se engajou na tarefa política e utópica de protegê-la, com lirismo, gestos e reflexões sobre seu potencial construtivo e destrutivo. Ele organizou e realizou coleções próprias de objetos que ainda se tornariam história, além de ter feito um museu particular, “inaugurado” em sua cristaleira. Assim escreveu Tassini:

Falei certo dia a um compadre, o Dr. Milton Medeiros Cruz, sobre o trabalho que eu estava coordenando. Que haveria nele subdivisões, contendo detalhes os mais insignificantes sim, que podem parecer pequenino (sic) aos olhos públicos, mas que em verdade representam muito, por pouco que seja, a fim de que se possa, amanhã, dizer o que foi ontem a nossa grande Belo Horizonte. Conteí-lhe então que em uma parte do livro constavam desenhos de tijolos com a marca ou fossem as iniciais de seus fabricantes. Se eu pudesse guardar esses tijolos? E por que não guarda, perguntou-me. E guardá-los onde? Se eu começar a levar para o Edifício Rex os tijolos, dentro de pouco serei, por certo, convidado a uma explicação perante o dono do edifício. Decerto eu receberia uma pergunta assim: Queremos saber se os tijolos que estão chegando são para alguma reforma no seu quarto, no 506! E eu responderia: Destinam-se à mais original coleção do mundo, os tijolos do início de Belo Horizonte (...) fui juntando tijolo por tijolo, das construções cujos restos jaziam por terra.” (TASSINI apud ALVES, 2008, p. 154)

O Museu Abílio Barreto guarda um significativo número de objetos, anotações e desenhos de Tassini, dentre eles uma coleção de dezenas de fragmentos de grades desenhadas a lápis, bastante apagados e amarelados pelo tempo, realizados nos anos 50. Esboços e cópias minuciosas

misturados a medidas e comentários, técnicos e afetivos, revelam um olhar sensível, nada científicante e de quase inexistente neutralidade, típico de um artista, sobre as grades, fachadas e outros detalhes arquitetônicos, sobretudo aqueles que se encontravam em iminente demolição. Mostram também um método quase ruskiniano de observação dos elementos decorativos e atestam, para além da história das formas que Tassini investigou e registrou – movido por uma enorme obstinação pelos temas da memória e da destruição da cidade –, a existência de mais um personagem apaixonado pelo ornamento urbano. Quantos outros estão escondidos entre paredes e prateleiras privadas, ou entre as caixas e pastas envolvidas em papel e barbante especiais dos arquivos públicos? Não muitos, provavelmente... Celia Regina Alves (2008), pesquisadora dos inumeráveis, ativos e contemplativos passos desse experiente e pouco conhecido entusiasta de Belo Horizonte, revela um pouco da solitude de sua trajetória, e das dificuldades que já nos anos 40 ele enfrentou para convencer o poder público do valor de seus achados e de seu interesse pela arqueologia e pelas antiguidades, ou mesmo por objetos que ainda se tornariam antigos e fariam parte da memória da cidade. Segundo essa autora, para quem o caminhar de Tassini era sinônimo de atuar na cidade, sua rotineira prática foi levada a cabo de modo sistemático durante muitos anos, ao longo dos quais “procurou aperfeiçoar uma educação de seus próprios sentidos, buscando enxergar uma paisagem que os outros cidadãos mergulhados na cidade moderna não viam” (ALVES, 2008, p. 157). Para seu espírito e olhar romântico e nostálgico, Belo Horizonte teria sido uma das mais ornamentadas do mundo.



O PORTÃO QUE POSOU PARA A FOTO

Os portões de pouca altura e largura, chamados de portõezinhos, já habitaram a paisagem belo-horizontina com muito maior intensidade que hoje. Vieram antes dos portões propriamente ditos, em casas que ainda não tinham garagem. Casa para o chão ou muro (ou grade) para o alto: o crescimento da cidade (e da violência urbana) há tempos dispensou esse elemento arquitetônico, cujo desenho é ainda tão familiar à nossa memória.

Assim costumavam ser eles, portões e portõezinhos: duas metades igualmente trabalhadas com volutas e outros elementos curvilíneos, divididas por um eixo imaginário que é também o seu corte, abrindo-se uma folha para cada lado, absolutamente simétricas, salvo por um único elemento central, a reclamar a solenidade que é de direito a toda simetria. Como a cabeça coroa o

corpo, essas estruturas ímpares, feitas de forja ou fundição, coroavam os portões, a maioria pontiagudas, a marcar propriedade, soberania e alguma pomposidade, a acentuar a centralidade que cabe a todo portão. Simetria convidativa para o abrir e o entrar, mas cujo coroamento, dominante, marca também o gesto de cerrar, a despeito da pouca altura, com um delicado, porém eloquente, “não entre”.

Alguns portõezinhos ainda resistem por aqui, como o de dona Lélia e do senhor Idalmo. Ao passar pela rua Pouso Alegre, Vanessa o fotografou, mas não sem que o dono da casa buscasse a peça que faltava, uma “ponta de lança” em ferro fundido, encaixável na parte superior do cabeçalho do portão. A peça, que ele guarda em casa para evitar que seja roubada, faz parte de seu apreço pelas coisas “bonitas”, “decoradas”, com curvas e “recortadinhas”, como ele explica.

É em dias especiais que esse portãozinho se apronta, não para o cotidiano da rua, mas para ser eternizado pela fotografia.



A partir dos anos 30, Belo Horizonte adquire outro perfil, o de quem já perdeu as rédeas de cidade planejada, sem o frescor da inauguração, não mais tão recente. Em edição de 1929 do *Guia Neval*, é possível encontrar uma propaganda de “grades de enrolar”, “inteiramente fabricadas de ferro”, garantindo aos estabelecimentos comerciais “máxima segurança contra o roubo”, e também assegurando que “as lojas [pudessem] ser controladas de fora” e os objetos expostos fossem “visíveis dia e noite”. Nesses tempos em que as grades já indicavam a existência de violência urbana, incontáveis casas já haviam sido substituídas e, com sua destruição, aumentam as dificuldades de mapeamento da produção de ferro ornamentado. Mas é também o momento em que as primeiras criações arquitetônicas que ultrapassam o ecletismo são realizadas aqui. Castriota e Passos (1998, p. 162) fazem referência a “delicados trabalhos de serralheria”, presentes na arquitetura residencial de bairros mais sofisticados como Lourdes e Funcionários, assinada por renomados arquitetos e engenheiros deste período. O estilo *Art Déco* então se instala, singular e fortemente, conferindo às grades belo-horizontinas sua dimensão mais nacionalista, abraçadora, indigenista. São geometrias cuja modernidade já tem inspiração primitiva, das volutas marajoaras aos típicos ziguezagues indígenas e africanos, que se vão empobrecendo progressivamente com o avançar do século, das ideias modernistas e da industrialização. Destaca-se o edifício Teixeira da Rocha, tombado, situado à rua da Bahia, 1295, um *portfolio* de grades em estilo “*déco-*

marajoara”.

Mas a arquitetura desse período, sobretudo nas novas vilas e bairros mais populares, apresenta combinações de elementos tradicionais e modernos, algo que os autores consideram como um certo “fachadismo”, fruto de releituras populares de mestres de obras anônimos, um anonimato que já é consequência do acelerado crescimento da cidade. Sem esquecer das grades instaladas posteriormente pelos próprios moradores, podemos suspeitar que essa falta de especialização da produção arquitetônica explique a recorrência de modelos históricos (uma ampla e diversa presença das volutas e de outros elementos do repertório eclético) em fachadas já não mais historicistas, de geometria moderna ou protomoderna.

Nesse momento, aparecem também grades que se expressam através da figuração, sempre na ordem da superfície. Moda tipicamente *déco*, mas que é também, provavelmente, fruto de um desejo mais singular de comunicação com o espaço urbano, que se instala e se estende algumas décadas adiante. Como a grade da casa do senhor Antônio Correa, idealizada nos anos 60 pelo artista italiano Marno Funghi, seu amigo, já falecido. Sua esposa é também artista, e eles queriam uma grade que sugerisse o mar. Como resultado, Funghi desenhou coqueiros, pássaros, nuvens, ondas... e pirâmides. Ele fez pela amizade, mas não fazia grades, costumava “idealizar máquinas”, como revela o morador do Carlos Prates. Quis deixar uma obra dessas feita, foi ele mesmo quem construiu.

Neste ponto, vale a pena interromper esta cronologia para falar algo sobre os poucos livros, manuais e revistas sobre (ou contendo) grades, encontrados nas bibliotecas da capital. Eles fornecem frágeis pistas sobre a formação do serralheiro e a rede de influências estilísticas que aqui se teria processado, também para os arquitetos e desenhistas. Abílio Barreto mostra que a correspondência trocada entre Frederico Antonio Steckel – que participou da decoração interna do Palácio da Liberdade – e o diretor da Comissão Construtora revela-nos “que já se trabalhava com catálogos de amostras de ornamentos, aplicados em série nos edifícios da época” (BARRETO apud SALGUEIRO, 1987, p. 118). A obra de Barreto também ajuda a decifrar outros tipos de influência, quando da aplicação das alvenarias e do revestimento, “feita à maneira dos manuais práticos de ‘segredos’ dos oficiais mecânicos dos séculos XVIII e XIX”, revelando “minudência descritiva das especificações e tabelas dos contratos para as obras da nova capital” (BARRETO apud SALGUEIRO, 1987, p. 113). Recolher tais pistas poderia ser uma maneira de refletir sobre a

possibilidade de contaminação/influência (de modas e modelos) através dos livros e revistas antigas que foram consumidos por aqui, mas costuma revelar-se um exercício improficuo. Ademais, a pequena quantidade encontrada inviabilizou esse tipo de investigação, pela qual teríamos que fazer uma espécie de “arqueologia” em estantes privadas, empreitada que, além de estar fora da alçada da pesquisa, seria impossível. Constam na literatura referências a catálogos de ornamentos da época da construção, mas não encontramos nenhum deles nos acervos públicos atuais. Dois espessos livros, ambos da década de 20 do século passado, um italiano sobre ornamentos e um manual de serralheria francês, pertencentes à Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, estampam, em meio a vários modelos de estilos clássico e barroco europeus, alguns que, caso procurássemos, poderiam ser encontrados aqui, sugerindo a possibilidade, ainda que frágil, de alguma influência proveniente desses países. Não se sabe, contudo, se os volumes pertenceram a algum serralheiro ou arquiteto. Já comuns por aqui nas décadas de 30 e 40, difundindo modelos sobretudo americanos – como afirmam Castriota e Passos (1998) – as revistas de arquitetura e decoração encontradas não trazem novidades sobre grades, apenas reforçam modelos já conhecidos, disseminando uma escola não distante daquela com a qual já estaríamos familiarizados, apresentando a forja como signo de tradição, como costuma ocorrer na literatura sobre o tema. Para além dos manuais técnicos de serralheria, que não oferecem um grande acervo visual, algumas publicações brasileiras de caráter mais popular trazem modelos e técnicas de serralheria da segunda metade do século XX, e o restante pode estar guardado ou empoeirado em alguma serralheria da cidade, algum escritório de arquitetura ou uma biblioteca de quem já teve um artesão do ferro na família, se já não foi descartado.

Conversando com Silvio Notato e Terezinha Serpa sobre a casa onde vivem no Prado, descubro que ela era filha de um serralheiro, Olimpio Serpa, já falecido. Olimpio e outros dois irmãos herdaram do pai, Giuseppe Serpa – italiano, mas não da primeira geração de construtores – a arte da serralheria. Pai e filhos atuaram em Belo Horizonte, entre as décadas de 10 e 60 do século passado, primeiro em uma serralheria própria, vizinha à residência da família, na rua Curitiba, e logo nas grandes Magnavacca, Orácio Albertini e J. Baragli, que assinam alguns trabalhos feitos pela família: o portão do colégio Arnaldo e a porta da antiga Santa Casa. Silvio revela-me que o sogro possuía um catálogo com modelos de grades, de capa dura, da primeira década do século passado – que ele suspeita se tratar de um manual oriundo de Portugal –, e que já não se encontra mais nas mãos da família. Ele e sua esposa me asseguram que todos os modelos executados pelo

pai vinham dessa publicação, mostrada aos clientes para que escolhessem o que mais agradava. Mas as serralherias artesanais saíram do mercado, a partir dos anos 60, e quem tinha esse material – quando já não havia nenhum membro da família na profissão, o que era natural com a decadência do ofício – geralmente não dava valor, desfazendo-se de livros e ferramentas, vendidas como sucata, Silvio reflete. Na casa dele e de Terezinha sobrou uma pequena bigorna e um enorme serrote, além de um vestígio da história a ser transmitida para as próximas gerações: um pedaço de grade forjada por Olimpio no fogão a gás de sua casa, esquentada devagarzinho e dobrada com alicate e martelo caseiro.

Antes da suposta morte do ornamento, ambigualmente, a disseminação da arquitetura moderna – na esteira de influência das primeiras criações de Niemeyer em Belo Horizonte – tem muito a acrescentar a essa história e a essa transição. É uma transição gradual, contudo, pois o ornamento permanece e se sobrepõe à novidade moderna, e, apesar de pouco explorado para além das formas historicistas, mantém-nas em grande e graciosa diversidade. A volumetria geométrica moderna, e não mais o fachadismo *déco*, equilibra suas curvas, suas diagonais e seus vazios com a transparência das grades, acrescentando alegres padronagens às frequentemente austeras caixas de morar. Nelas, há azulejos decorados também, recobrimo paredes que não deram lugar a vidros. Se a planeidade já predominava na forja feita aqui, alia-se a ela a quase exclusividade da modulação, para conquistarem o lugar definitivo como palavras de ordem para as grades belo-horizontinas. Flores e volutas seguem dominando esse cenário híbrido, ainda que dividam a cena com uma iconografia – se é que se pode utilizar essa palavra em um vocabulário modernista – composta por círculos (sobrepostos e alinhados), quadrados, retas e xadrezes, de maior ou menor inventividade.

Avançam, com o século, a urbanização e a violência urbana, e, em igual medida, a demanda pelas grades, o que certamente fez multiplicar a disponibilidade de mão de obra na cidade, uma força de trabalho anônima. Se já num âmbito mundial a figura do artista-autor de grades é rara, a simplicidade da maioria dos ferros trabalhados de Belo Horizonte corrobora a hipótese de que tenham sido confeccionadas em serralherias tradicionais, geridas por artesãos, que pouquíssimas vezes assinavam suas peças. Como vimos, com exceção de alguns casos pontuais, não é possível saber em que medida eles reproduziam e propagavam modelos (encomendados, vistos nas ruas, em catálogos e em revistas de decoração), ou inventavam novas formas, ou ainda partiam delas para criar outras, o que também é uma forma de criação. Por ora, importa reforçar, como vimos no capítulo 2, que o desenvolvimento estético e econômico da arte da forja caminha de mãos dadas

com o perfil da profissão: esses profissionais tornam-se raros se, em qualquer lugar, sua automatização abala a prática artesanal, ou quando não há uma cultura de artesanato instaurada historicamente e uma tradição da forja artística, que cria modelos, mais do que os reproduz. Como demandar a manutenção de uma tradição a uma cidade que nasce em um momento em que já está posta a decadência da produção de ferro ornamental no mundo? Fortalecido pela mecanização da forja – em progresso no contexto mundial desde o período Neoclássico, quando a preparação de moldes já permitia a confecção de seções idênticas, cuja rigidez geométrica é bem vinda e típica do estilo – o caminho encontrava-se livre para a simplificação radical dos modelos, tão ao gosto moderno. No entanto, escapar das formas históricas, nesse caso, significa dar origem a pesadas geometrias, tramas que perdem em inventividade, delicadeza e transparência, como demanda a atual visibilidade das cidades. Uma simplificação, antes traduzida em modulações, que agora se dissolve em falta absoluta de ornamento, quando vence (definitivamente?) não a industrialização, mas a própria arquitetura seriada. Se seu primeiro fruto já se anuncia com o predomínio das grades-muro, feitas a partir de barras verticais e poucos elementos ornamentais, já nos anos 60, além de uma pequena diversidade de balaústres fundidos nas varandas dos anos 70 e 80, torna-se hoje mais evidente com a enorme presença dos portões opacos em chapa de ferro, ou feitos com grosseiras e monótonas texturas em “metalon”.

Há alguns parágrafos já não estamos apenas em Belo Horizonte, mas também em tantas outras cidades do Brasil, que conjugaram, de modo singular, modernidade, arquitetura popular e ornamento, sem priorizar preservá-los, no entanto. O ornamento recua não apenas com a industrialização, mas com o assombro da violência, que cega fachadas e plásticas arquitetônicas com muros, arames farpados e cercas elétricas, que substitui grades por muros de vidro, como novo signo de visibilidade, e com a especulação imobiliária, que, pelo pretexto do barateamento de custos, padroniza modos de viver e habitar as casas e a cidade. Já não estamos apenas na história, ingressamos no presente.



A CASA DAS MUITAS GRADES

Genildo e Getúlio, filhos do senhor Oderico Odeli Morandi – serralheiro responsável por inúmeras grades ornamentadas no bairro Sagrada Família, já falecido – sabem que são descendentes de italianos, mas não conhecem os primeiros Morandi, família de imigrantes que atuou na ornamentação de alguns prédios públicos da antiga Belo Horizonte. Quando os conheci, moravam

quase juntos: Genildo, aposentado, sempre na varanda posicionada em frente a um ponto de ônibus hoje desativado, de prosa com tantos vizinhos, cuidava do pai na casa principal; Getúlio, numa casinha lateral, no mesmo lote, onde mantinha um espaço para treino de judô. Ex-campeão, Getúlio, hoje falecido, era também um artista, que poderíamos chamar “*naif*”, um “*naif* urbano”, autodidata. Tinha em sua academia-ateliê retratos de musicistas clássicos, que ele copiou das capas de discos comprados em bancas de revista, desenhados por todo o canto, inclusive diretamente nas paredes, aos quais sobrepôs molduras vazadas que encontrou nas ruas.

Conheci o patriarca alguns meses antes de sua morte, em conversa que Genildo solicitou que fosse rápida, pois o pai, então com 95 anos, estava com a saúde muito debilitada. Foi uma conversa difícil, mas emocionada: eu estava muito curiosa para saber de muitas coisas de que ele não se lembrava. Disse que inventava os desenhos das grades, todos feitos de cabeça, e que não havia catálogos ou papéis, apenas aqueles que ele mesmo desenhava, mas que já não possuía mais. No dia da entrevista, fui convidada a entrar na casa das muitas grades, que parece uma espécie de *portfolio* vivo do senhor Oderico, onde é difícil encontrar uma igual a outra. Por dentro, era preenchida por outros muitos utensílios em ferro, fabricados pelo serralheiro: mesa, cadeiras, mesinha de centro, escrivaninha, porta-plantas, banquinhos, mãos francesas, prateleiras, lustres e um armário tipo “Itatiaia”, desses com pequena vitrine-cristaleira para os copos, mas artesanal, e ornamentado com volutas. Nas paredes praticamente vazias, vários pregos disponíveis, alguns deles servindo de ganchinhos para pedacinhos de arame – para “riscar” o ferro, ou seja, fazer as marcações necessárias antes do corte – e muitos papeizinhos espetados neles. Na parte dos fundos da casa, ainda se encontram alguns poucos vestígios da serralheria, enferrujados, abandonados ao tempo.

Genildo adoeceu e a casa das muitas grades, em frente ao ponto de ônibus desativado, esteve vazia por alguns meses, e exalou uma poesia de lugar desabitado. Seus móveis e objetos estão como que parados no tempo, parecem soldados à casa, como as grades.

Getúlio faleceu pouco mais de um ano depois do pai. Eu esperava ainda por sua volta, e pela sua primeira exposição fora de casa.

3.2 INVENTARIANDO E INVENTANDO: INDIVIDUAÇÕES E SUBJETIVIDADES PELO CAMINHO

A narrativa anônima e multitemporal de que é feita a cidade passa a responder por essa história, a partir do que as grades atualmente nos revelam. Grades anônimas dispostas na cidade, a nos contar histórias de cronologia voluptuosa: de seus desenhos, suas cores, seu entorno, suas combinações, sua degradação e transformação. Grades como fonte primária de pesquisa, a reafirmar e a negar o que li nos livros sobre elas, e a acrescentar coisas que só as daqui poderiam dizer. Grades a oferecer possibilidades estatísticas que poderíamos dizer mais científicas, que se deixam ou não ser abraçadas. Grades que nos convidam a buscar os lugares onde são fabricadas e revendidas, a conversar com seus donos e usuários, ou simplesmente a lê-las, ouvi-las – seríamos capazes ainda hoje de contemplá-las? Grades que não se deixam fotografar, que nos obrigam a guardá-las de outro modo, presente aqui de alguma maneira. Grades como documentos... é preciso reinventar seus lugares reflexivos.

Traduzir a experiência do trabalho de campo – realizado ao longo do ano de 2011 por mim e três estudantes – é o objetivo deste capítulo. Apresentar não apenas um cenário físico, concreto e metodologicamente delimitado, mas um sentido de cidade, uma certa paisagem, transitória, apreendida a partir de uma experiência corporal pelos 94 caminhos percorridos, através do filtro das grades que buscávamos. Caminhos traçados por uma metodologia de captura detentora de certa cientificidade (tarefa necessária a ser descrita adiante) mas, concomitantemente, cartografados, o que foi diferente de segui-los com um mapa em mãos. Não se trata de traduzir, mas de “fazer mapa”, de acordo com Ludmila Brandão, que afirma ainda:

Se distanciando dos modelos, explora sem constituir limites definitivos nem grades interpretativas. Não há entradas ou saídas exclusivas. Pode-se entrar ou sair por todos os lados. O percurso escolhido é apenas uma possibilidade, não há sequência necessária e o resultado será sempre diferente porque não se trata de decalcar, e sim de construir. (BRANDÃO, 2002, p. 36)

Trata-se, também, de escavar. Gosto das expressões utilizadas por Cristina Freire, a possibilidade da realização de uma “topografia de metáforas” ou “arqueologia poética” (FREIRE, 1997, p. 109), na esteira benjaminiana. Para a autora, investigar a cidade a partir dessa metodologia é desfazer a ênfase em sua dimensão de artefato (sua topografia e geografia), ou como campo de forças (ligado às interações sociais, sob um ponto de vista sociológico), e tentar enxergá-la (ou imaginá-la) como um conjunto de imagens, “idéias,

expectativas e valores que constituem o imaginário urbano” (FREIRE, 1997, p. 108). Arqueologia também nos termos de Didi-Huberman (2010), uma forma de embaralhar tempo histórico e cronologia (ensaiada na primeira parte deste capítulo), enredados nas tramas da cidade. “O ponto de vista arqueológico desmonta as certezas cronológicas”, afirma o autor. Por isso cartografia porque nela imagem e conhecimento estão intrincados¹.

Quando me pus a refletir sobre a metodologia que me permitiria “recortar” a cidade, devaneei sobre a possibilidade de desenhar ornamentos de grades sobre o mapa de Belo Horizonte. Eles criariam “percursos ornamentais”, uma cartografia gráfica e ornamentada, perfeitamente arbitrária. Recuperada a lucidez, tracei estratégias, elegi regiões e percursos, busquei ao mesmo tempo o que fosse factível – ou seja, o que quatro pessoas dariam conta de percorrer e conhecer – e o que seria capaz de imprimir a história (e a presença) desses bens integrados em Belo Horizonte, respeitados os limites temporais e práticos da pesquisa de campo. Após um grande esforço de delimitação desses lugares de “captura” (de grades e de experiências), o que vivenciamos estava naturalmente ancorado menos às grades em si que em sua existência no espaço cotidiano. Se o trabalho de campo comprovou que a cidade é inesgotável, cada lugar que visitamos nos mostrou que deveríamos conhecê-la com o corpo, ziguezagueante ao perseguir os ângulos para as fotos, para equilibrar distância e proximidade. Começando por obedecer a um mapa planejado por um método científico, terminamos por tecer, como resultado, uma cartografia afetiva. A cada caminhada pela cidade, um pouquinho dela se revelava para nós, quando tentávamos apreender os espíritos de cada lugar, as diferenças entre as caminhadas de fim de semana e em horários comerciais, os graus de degradação e preservação de cada bairro. A cidade lembrava-nos de que era preciso afinar a percepção das permanências no espaço urbano de hoje, ou seja, perceber – antes de rememorar pistas históricas – de que modo o outrora se anuncia como componente urbano atual, vivenciar a penetração (fundamentadora, mas esmaecida) do passado no presente, bem como capturar sua transformação.

¹ As reflexões de Didi-Huberman sobre o tempo histórico e cronológico serão importantes no desenvolvimento da tese, e serão aprofundadas no capítulo 4. Os trechos citados desse autor (2009 e 2010), que estão em português, são de livre tradução minha, dos originais em espanhol.



ARQUEOLOGIA

Nosso olhar para a cidade não raramente é utilitário. Concentramo-nos no caminho como se seu significado único fosse “destino”, e buscamos alcançá-lo a partir de uma mirada fixa e horizontal, que tantas vezes ignora o céu e o chão.

As grades ornamentais têm órbitas plurais. Para além de uma gramática de estilos que nos permite reconhecer suas referências estéticas, sua presença na paisagem urbana convida a conhecer o labor que as origina, os usos que as mantêm, as suas destinações. Orbitas que nos revelam histórias escondidas, não oficiais, marginais e aparentemente triviais, que podemos encontrar também sob nossos pés.

São surpresas guardadas pelo chão, essas miudezas. Discretas padronagens incrustadas no cimento, salpicadas em várias calçadas da cidade, sobretudo nos lugares onde alguma escassez dá lugar a apropriações singulares, criativas, sutis, valiosas. São filigranas de concreto, marcas d’água opacas a indicar propriedade afetiva do espaço público, a promover alianças entre domesticidades e urbanidades. São rastros, pegadas, vestígios de um módulo que se fez matriz, familiarizados que estavam com a natureza proliferante do ornamento. Algumas são mais nítidas e alastram-se comportadamente, regidas por regras bastante evidentes. Outras são ralas e desobedientes, carregam consigo, de modo eloquente, o tempo, bem como os lodos verdinhos que se acumularam em suas veias, estampando hoje o irremediável das queloides.

Quando a casa vai embora, as grades ornamentadas costumam se despedir primeiro. Por algum tempo essas calçadas devem guardar um secreto testemunho, até que, ao fim da empreitada, sejam recobertas por pisos que exalam outro tipo de dignidade. Nessa breve passagem, sentirão saudade das sombras rendilhadas projetadas pelo portão de ferro, que lhes permitiam, a cada manhã, desfrutar de certa extravagância.



Pois tratava-se de inventariar o quê?

1. modelos de grades;
2. casas *patchwork*, colcha imaginária;
3. histórias que os moradores têm para contar;
4. imagens e vestígios que nos dizem algo, em outra língua, sobre ornamento, memória e inventariar;
5. outras belezas...

Essa coleção de grades, uma vez compilada e organizada na forma de inventário, poderia dar origem a outras coleções. A semente de cada novo achado guarda em si um devir coleção, possivelmente de outra coisa, dependendo da nova associação que convida a fazer. Comecei a inventariar interfaces possíveis, a elocubrar sobre o modo pelo qual elas poderiam ressoar no objeto, a perceber que seus novos sentidos eram acumuladores de novas possibilidades de entendimento do que estava a buscar.

Poderíamos ainda registrar:

6. palavras, letras e números que, como as grades, eram confeccionados em ferro, marcando identidades e propriedades, como o “Edifício Dalva” e seus segredos;
7. outras manifestações ornamentais na fachada, e seu estado anacrônico, bem-vindo ou praguejado;
8. as cores com que eram pintadas as grades, desafiando sua transparência, ou a predominância de seus cinzas, camuflados;
9. módulos de grades que carimbam o cimento molhado;
10. sombras ornamentais das grades nas calçadas, belezas efêmeras e variáveis, diariamente;
11. “desornamentações” de barras verticais, arames galvanizados e cercas elétricas;
12. muros de blindex (chamados por alguns de “gradis de vidro”), também sob as grades ornamentais dos edificios tombados, conflitos sociais e políticos opacos, transparências que hoje “estão na moda”, criando novas e geladas ilusões de passagem;
13. casas que a câmera fotográfica não alcança, mas o olhar sim;
14. volutas, doces agentes (motivos) de desorientação, e suas quase imperceptíveis mudanças de curvaturas;
15. giros corporais e olhares divertidos e curiosos dos passantes para o fotógrafo;

16. as tantas vezes que recebemos a inevitável pergunta – ora com desdém, ora com empatia, conquistada! – quando alguém tentava entender o interesse por aquelas casas velhas;
17. o número de vezes em que fomos confundidos (e tantas vezes mal recebidos) com um representante do poder público;
18. pedestres que pediram para ser fotografados;
19. aqueles que fazem vigília conosco das casas que estavam prestes a ser derrubadas;
20. o número de vezes em que recebemos a surpresa acerca de nosso objeto de investigação, supostamente indigno de atenção patrimonial;
21. aqueles que, com agressividade ou indiferença, não nos deixaram fotografar;
22. qualquer comentário sobre grade ornamental;
23. modos de aferir e perceber interfaces...

A experiência com a cidade fez oscilar as estatísticas, que poderiam gerar quadros de visibilidade numérica, linear, mas não “paisageira”², ou ainda artística, apesar de que ambos os enfoques talvez expressem, por ângulos distintos, algum caráter de vaguidão.

Experimentemos o primeiro. As grades de Belo Horizonte são em sua grande maioria planas e forjadas, fabricadas a partir de barras retangulares de 10mm – as de seção quadrada são raras e as cilíndricas, poucas – predominantemente pintadas em cores neutras, branco, cinza, marrom, preto. A parte mais antiga da cidade possui poucos exemplares de grades totalmente feitas em ferro fundido, sendo que as peças produzidas nessa técnica respondem, em maioria, por pontas de lança mais recentes e rosetas que cobrem encaixes ou enfeitam portões. Mesmo os balaústres fundidos – tão comuns nas fachadas reformadas no século XIX em Ouro Preto – são e parecem ter sido minoria na área contemplada pelo trabalho de campo. A arquitetura institucional e os exemplares tombados, estes independentemente do uso, como costuma ocorrer, possuem instalados os mais nobres e imponentes exemplares da cidade, divididos em grande medida entre a iconografia neoclássica e *art déco*. A maior parte das grades figurativas mapeadas estava na região Oeste da cidade. A maioria dos portõezinhos, na Lagoinha, onde também nos deparamos com as grades mais deterioradas.

² Livre tradução da expressão que intitula o livro de Augustin Berque (2009), *El pensamiento paisajero*.

Na região Sul há uma enorme quantidade de grades-muro com poucos detalhes. A maior parte das casas que conjugam azulejos e grades, por sua vez, está na região Leste.

Poderíamos seguir listando outros dados: a relação entre os estilos das fachadas e os modelos de grades contidas no enquadramento do olhar, com o renovar das arquiteturas; suas distintas manifestações nas arquiteturas doméstica, religiosa, oficial, tombada; a relação entre todos os elementos de ferro da fachada; a recorrência de determinados modelos de grades em certas regiões, atestando algum tipo de influência ou contaminação; essa mesma recorrência em relação ao “*genius loci*” de cada região, capaz de esboçar alguma noção de estilo. Tais possibilidades analíticas gerariam um mapa adequado às exigências científicas da historiografia da arquitetura e, de fato, tornariam visível uma certa história das grades de Belo Horizonte, não fosse nossa preferência por negar essa estratégia em proveito da escritura, fruto da própria cidade e de nosso olhar para ela.

O crescente desinteresse pelas estatísticas fez nascer outras listas – livres, virtuais, imaginadas –, a serem guardadas em um novo compartimento, “ÍMPAR”. Pasta subjetiva, portadora de ‘antimonumentos’ particulares, belezas que eram por vezes divertidas, emocionadas, melancólicas, singulares. Interruptores de fluxos, presentes miúdos, modos singulares de utilização e apropriação da arquitetura e da cidade, através das grades mas também de outros elementos. Novas interfaces que aglutinaram os variados modos com que as grades participam das apropriações criativas na arquitetura e, conseqüentemente, no cenário urbano.

Por fim, havia a pasta “VENDE-SE”, um repositório de casas à espera, a fornecer um registro efêmero da possibilidade da demolição. Ela abriga também fotos de tapumes, cercando casas recentemente demolidas, avisando-nos que suas fisionomias não mais habitavam nossa lembrança, e dos buracos igualmente cobertos, deixados na memória por essas ausências.

Tais pastas, aventuras, listas, achados eram luminosidades possíveis em meio a um extenso e arranjado álbum de modelos, constituído pelos mais de 4.000 arquivos reunidos ao final do trabalho de campo. Antecipando-se ao inventário gráfico, esse acervo fotográfico das grades em seu *habitat* guarda registros preciosos de ocupações e apropriações realizadas na cidade, tendo as grades como filtro. É capaz de figurar e preservar singularidades, presentificações,

territorialidades, modos de ser e estar das grades na cidade, que se perderão com a vetorização dos modelos no inventário gráfico. Tarefa e desafios: capturar modelos sem deixar escapar subjetividades; recolher e resgatar imagens e imaginários da metrópole – ofertadas por seus objetos e habitantes, mas também pelo olhar do pesquisador – que se encontram à espera de novas leituras (sempre passíveis de ser re-examinadas) e de (novas) cristalizações; encontrar as manifestações das “altas taxas de condensação de imaginários” (SANTOS, 1999, p. 57), voltando ao *Saber de Pedra* de Luis Alberto, ou percebê-las em segredo – “admirar a banalidade, cultivar o dom do olhar desarmado” (SANTOS, 1999, p. 68) – e fazer o exercício de concretizá-las aqui, tanto em palavras que geram imagens, quanto em imagens geradoras de pensamento. Não sem antes escutar uma das personagens de pedra...

Vá com calma, não crie grandes expectativas. Certo, há uma espécie de alegria em não sentir obrigação de ter todas as respostas. Em perceber que as coisas nos escapam. Acho melhor você não mergulhar totalmente. Assim você olha a cidade e não se reconhece nela, ou, caso isso ocorra, sabe que o reconhecimento é provisório. Desse jeito você não se ilude com as promessas do tempo. A cidade só existe agora. A gente só sabe mesmo que as coisas existem durante o intervalo efêmero em que duram para nós. É gostoso olhar a cidade e sentir que de certa maneira ela não está lá, é um espectro de formas que variam segundo o ângulo em que a gente observa. (SANTOS, 1999, p. 50)



O EDIFÍCIO DALVA E OUTROS NOMES

Não se percorre a rua Silvestre Ferraz mantendo-se indiferente ao prédio que não estampa apenas o nome forjado com flores, mas a pergunta.

Dalva era a boneca que Maria Cecília levava para brincar na calçada. Foi também uma doceira húngara que se mudou para a cidade em 1920. Trabalhava como doméstica para uma tradicional família belo-horizontina. Dizem que cozinhava maravilhosamente bem, e que cheirava a malva. Uma senhora de cabelos negros, volumosos, um pouco acima dos ombros, olhos expressivos, óculos redondos. Sempre comprava pão na mesma padaria, dava “bom dia” a quem passasse, sabia de todo mundo. Cada conto que ouvia, quando repassava aumentava um ponto. Gostava de ouvir as mesmas histórias das bocas dos outros, ver quão longe tinham ido. Gostava da música da estrela dalva que no céu desponta, considerava

exagerado achar que a lua poderia estar tonta. Em passeios de verão, também gostava de imaginar pequenas ficções sobre as pessoas que cruzavam seu caminho.

Dalva era uma bela morena de olhos verdes, por quem Otacílio, serralheiro, era apaixonado. Chegaram a flertar por um tempo, mas acabou topando com um *playboy* carioca e foi morar em Copacabana. Otacílio também se casou, com Ceíça, filha da dona da padaria, mas sonhou com Dalva pelo resto da vida.

Livre do que a aprisionava, Dalva foi finalmente habitar as calçadas da fama no baixo Centro. Ela jamais soube que, em Belo Horizonte, há um pequeno prédio com seu nome em todas as janelas. Era sozinha por opção. Carregava um currículo gordo de amores e afetos, dos mais variados: azedos, intensos, cheirosos, sem compromisso, temperados, ferrados. Então, cansou se. Foi morar numa casa, depois demolida para dar lugar a um pequeno prédio de apartamentos. Onde agora existe o predinho, era também a casa de José Augusto, um homem de corpo franzino e olhar perdido. Foi dos primeiros moradores do quarteirão e ali viveu com Dalva, por quem se apaixonou perdidamente quando a viu pela primeira vez, em Araxá.

Dalva foi professora, e amava rosas. Quando faleceu, seu viúvo, um oficial, decidiu forjar seu nome acompanhado de flores. Seu Antônio, exímio serralheiro, após ganhar uma pequena fortuna num jogo de azar, mandou construir o prédio onde antes funcionava sua pequena oficina, e homenageou a sua amada Dalva, batizando o condomínio com seu nome de estrela.

Dalva era a neta que estava por vir. José, apesar de não ser engenheiro ou arquiteto, sempre se aventurou em construir pequenos prédios, e esse começou quando veio a notícia de que seria avô pela primeira vez. Ela foi uma menina muito egocêntrica e habilíssima em serralheria. Em uma tarde, gastou todo o ferro que sobrara para forjar seu nome. Ele, para não cerrar as portas de seu ganha-pão, incorporou o trabalho da menina em seu projeto da ocasião.

Dalva foi uma homenagem à cantora Dalva de Oliveira, de quem o dono do terreno era fã. Mas pode ter sido uma velhinha que morou numa casa naquele terreno, antes da construção do prédio, e que era conhecida no bairro por ter sido uma moça bonita, vistosa e misteriosa. Acabou envelhecendo lá, muito reclusa.

Dalva era a mulher da vida de um homem que jamais a esqueceu, e dentro de sua clausura

sempre se lembraria dela por qualquer janela que olhasse. Tem orelhas ardentes, a não ser que a “avaliação pós-ocupação” do Ed. Dalva tenha sido irrepreensível e que morar lá seja o sonho de consumo de nove entre dez!

Cada um constrói a Dalva que habita dentro de si.



O passeio por Belo Horizonte que se encontra em curso é, desta vez, na companhia das tantas imagens que, terminado o trabalho de campo, ainda assombram a memória e a imaginação e, junto a elas, vozes/subjetividades que ajudaram a habitar os trajetos que cumprimos, e solicitam aqui seu lugar, antes que passemos ao inventário gráfico.

Participando, de modo circular, do que poderíamos chamar de um ciclo de vida das grades, três agentes/subjetividades a princípio despertam especial atenção: o serralheiro, o morador e o comerciante de “ferro-velho”, três vértices capazes de versar sobre a temporalidade fascinante de nosso objeto. O primeiro interage com ele antes de ser instalado na casa, e convida-nos a refletir sobre um “saber-fazer” quase em extinção, ensinando-nos algo sobre técnicas, materiais e instrumentos úteis à forja – o que também fomos buscar nos manuais de forja, escritos por eles ao longo da história – e ainda sobre desenhos, modelos, transmissibilidade, criação, improvisação. O segundo é aquele que o deseja, elege-o, encomenda-o, utiliza-o, subverte-o com novos dispositivos de segurança e outras pontas, amparando-nos com a dimensão subjetiva do habitar, onde os objetos ganham e fazem sentido, dentro e fora de casa. O terceiro, por fim, é o receptor de sua eventual inutilização, mas também aquele que, com sorte, conferirá à peça novo destino, recomeçando a história de cada uma dessas grades-documentos, de quase mudo testemunho.

Mas o seu *habitat* revelou outros atravessamentos, subjetividades atuantes em maior ou menor medida: passantes (aquele que olha, que pode nos fornecer alguma medida da expressão pública do ornamento, e aquele para quem, além dos ladrões, são feitas as grades); ladrões (para quem a palavra “delimitar” ganha altura e formas pontiagudas, lanceoladas); demolidoras (quem se ocupa da atividade que, a despeito de sua subjetividade brutal, muitas vezes está conjugada à venda, envolta em aura de exclusividade, das peças que podem ser aproveitadas nas edificações, como louças, lustres, madeiras, ferros); agentes

imobiliários (a fazer circular o mercado que coloca o preço das casas nas alturas dos prédios que vão nascer em seu lugar); mineradoras (o primeiro agente, hoje em suspeita condição, quando arquitetura e matéria já não são apenas um problema estético); novos usuários (a adquirir as grades “de segunda mão”, a escolher entre a urbanidade e a domesticidade de seu novo lugar, bem como seu novo fulgor e dignidade); catadores (encontrando e destinando peças, reconhecendo ou não o circuito valorativo da mercadoria que transportam); colecionadores (de lembranças de grades, de fotos de grades e de grades, instaladas ou não); apreciadores (que não guardam grades, mas têm simpatia por elas, e a compartilham); arquitetos e decoradores (que antigamente costumavam assiná-las e hoje ajudam a escolhê-las, novas ou velhas); artistas e artesãos (que se apropriam de seus desenhos, e às vezes criam outros, não tanto como em outros tempos, e costumam gostar de tê-las em suas casas); arquitetos preservacionistas (a contribuir para o debate sobre seu destino); vândalos (que fazem com elas o que costumam fazer com o resto da arquitetura); vigilantes (a dar notícia sobre uma e outra, que existem ou que não existem mais); o próprio tempo (que contribui para a deterioração, mas também nos ensina que é possível resistir a ela)... Além desses sujeitos, podemos pensar, com igual relevância, em encarnações de subjetividades: cores, formas, texturas, funções, escolhas, valores, olhares, degradações, especulações, gambiarras. Eis o ciclo de vida de qualquer objeto, atravessado por múltiplas subjetividades, a dos homens e aquelas que se vão depositando sobre as coisas, que elas mesmas são capazes de acumular, enquanto permanecem à espera de novas e constantes ressignificações. Sujeitos e objetos que mostraram que cada pasta concluída guardava muitas categorias esperadas, e outras tantas exceções. E novos agrupamentos a ganhar sentido...

(3.2.1 CASAS *PATCHWORK*)

... Como aquelas casas coloridas, enigmáticas, anacrônicas, teimosas em reaparecer, ainda que em pequeno número, por todos os caminhos que seguimos. Em comum, além de grades, suas fachadas estampavam azulejos decorados, com impressões ou relevos ornamentais, muitos deles com motivos florais e em cores pastéis, tão distintos dos azulejos que constroem hoje nova moda *patchwork*. Apelidei-as de “casas *patchwork*”, fazendo referência à técnica que comumente entendemos como a costura de vários pedaços de tecidos, que dão forma a colchas, almofadas e outros artigos em pano, geralmente

multicoloridos, alegres, femininos. Interessou-me o fato de grande parte dos azulejos terem padronagens que também encontramos em cozinhas ou banheiros, reforçando um certo *status* de improvisação em relação à herança arquitetônica – tão portuguesa quanto moderna – que não conseguimos deixar de enxergar. Instaladas em portas e janelas, as grades ornamentadas abriam, nessas superfícies azulejadas, intervalos, preenchidos com delicadas linhas em ferro, a conversar com os desenhos impressos em cor, outro potencial inventário gráfico.

A maior parte dessas casas apresenta uma ou outra característica moderna, que parece anunciar e recuar, quiçá atestando a singularidade de um certo modernismo brasileiro, em maior sintonia com as tradições, modernismo que teima em não deixar o ornamento para trás. Algumas apontam para um (dito) protomodernismo que tenta fazer, ainda que inconscientemente, uma transição entre o *Art Déco* e o Moderno; outras são típicos exemplares modernos, ainda que construídas sob seu rastro, por terem caráter popular e comprovadamente amador. O traçado de muitas das casas é geometrizado, associado a outras características: platibandas retangulares, horizontais ou em escada, escondendo o telhado; caimentos diagonais do tipo “borboleta”, espelhados ou assimétricos; colunas decorativas de barras em ferro, diagonais e verticais; varandas e garagens que equilibram recortes de cheios e vazios; vergas e peitoris em relevo, emoldurando as janelas no alto e na base, entre outros. Ao contrário da azulejaria, as grades não apresentam um estilo predominante associado a essa nova tipologia domiciliar imaginária, embora esporadicamente promovam diálogos diretos com os desenhos contidos nos azulejos. Ainda assim, conforme dito e esperado, predominam, em detrimento de elaborações compositivas mais complexas, padronagens simples, módulos que se repetem formando superfícies texturizadas, capazes de provocar, a despeito dos elementos historicizantes, um mosaico de traçado modernizante.

As “casas *patchwork*” ganharam uma pasta no inventário que, diferentemente das demais, guardou o endereço preciso de onde foram encontradas, para que pudéssemos revisitá-las, conhecer seus moradores, desmistificá-las ou tornar a mitificá-las, tentar entender um pouco mais dessa mistura ornamental que ainda colore o agora com seu outrora. A presença de mais de uma manifestação ornamental na fachada forneceu um bom pretexto para explorar a dimensão antropológica incitada, confrontar nossas leituras sobre a

relação entre grade, ornamento e subjetividade. As 178 casas mapeadas que conjugam azulejos e grades estão desigualmente espalhadas nas regiões contempladas pelo inventário, a maior parte na zona Leste da cidade. Resultaram desse mapeamento 33 conversas, que integram o CAPÍTULO 5 da tese e nos brindam com espelhamentos e contrastes em relação ao imaginário construído em campo. Deixemos para a última parte deste capítulo a metodologia que guiou as entrevistas e a seleção dessas casas, e sigamos caminhando.



Como são as grades de Belo Horizonte? São diferentes os tipos de discurso que um e outro sistema, gráfico e fotográfico, ambos amparados pela experiência em campo, são capazes de tecer sobre essa história. O primeiro, como veremos, opera pela exaustividade, pela sede acumuladora. Faz opção pela norma e pela forma, visando seu agrupamento, em favor da eficiência dedicada ao leitor-usuário. Deseja a memória e a padronização dos modelos, despidos, no entanto, de sua complexidade mundana, que nos convida a transformar suas impurezas e afeitos em outras belezas. O segundo sistema, por sua vez, opera mais pela diversidade que pela regra, e também pelas exceções, novas pastas constituídas por singularidades menos padronizáveis, pequenas inventividades e deslocamentos que, com a análise do inventário, aos poucos ganharam pares, conformando pequenos grupos, menos previsíveis do que poderia supor a vontade estatística. É apenas em conjunto que um e outro responderão à pergunta que introduz este parágrafo.

Das encarnações de subjetividades – as grades em seus sujeitos e os sujeitos em suas grades – nasceram novas possibilidades de agrupá-las, pautadas por seu pequeno número, ou pelo modo como dialogam criativamente com a arquitetura: as grades combinadas aos azulejos; as que carregam palavras e letras, sugerindo histórias imaginadas; as que são lembradas pelos vestígios que registram; as que figuram ou sugerem narrativas, ideias e paisagens; as que conformam jardins próprios; as que fazem de sua carência ou descomedimento o seu encanto; as que abusam das cores e colore o entorno; as que, de tão singulares, não encontram par algum. Como as grades da casa de Elba, rotacionadas em noventa graus para adequar-se às novas janelas; a grade-hera da rua Antônio Torres, trepadeira que quis esverdear o cinza férreo e o cobriu todinho; o portão cujos cabeçalho e barrado forjados envolviam a tela de vidro. Tentarei narrá-los, na impossibilidade de deixar falar aqui apenas

suas imagens, mantendo a suspeita de que, como sugeriu Jean-François Lyotard, pode ser uma espécie de “descrita” – “a escrita da descrição impossível” (LYOTARD, 1997, p. 188), a compreensão poética da impossibilidade de descrever tal paisagem – o que parece estar em jogo nesse desafio de tradução. Vejamos.

Constatada a unânime planeidade das grades belo-horizontinas, há aquelas raras que estampam alguma tridimensionalidade, mesmo não estando entre os nobres exemplares da arquitetura oficial (que mesclam estruturas em ferro fundido e chapas trabalhadas em forma de flores e folhas). De certo modo mais tectônicos que seus companheiros fundidos mais conhecidos, esses raros exemplares forjados desenham coroas, pinhas e espirais no espaço, equilibrando cheios e vazios e mantendo seu caráter gráfico.

Também poucas são as que escrevem com o ferro, prática muito comum em portões do século XIX em todo o mundo, quando, além dos governantes, a burguesia comerciante sentiu necessidade de marcar sua propriedade privada e identidade de mercado³. Esperávamos, pelo caminho, nomes que já fazem história – os portões dos edifícios Lutetia, Indaiá, Acaiaca, Andrade e Campos, Alcazar, Maia, todos em sintonia com sua fachada *déco* –, mas também nomes mais triviais, como Dalva e Cláudia, a nos provocar curiosidade pelas histórias e homenagens de família. Nesse grupo podemos inserir ainda as que estampam siglas, quase sempre sem significado evidente, mesmo que nos levem a crer que se refiram aos nomes dos prédios, ainda que não o sejam mais: LBH, OBA, DCB, HJ, CB, SR, AM, EP. Alguns são de pouca nobreza, com simplórias seções circulares, barras chatas de fina espessura, quase arames, conformando novas e fantasiadas tipografias, mais caseiras ainda quando aparecem em letras cursivas.

Mais enigmáticas que as palavras e siglas são os poucos símbolos (iconografias simplificadas pela gráfica do ferro) que, assim como infinitos outros, se perderam em outros tempos, culturas e delírios pessoais, que em sua maioria já não acessamos mais. Algumas vezes estão em postigos ou óculos, quando se aliam a exclusividade de seu lugar e seu sentido. A estrela envolvida pela teia de aranha em perfeito espiral, tão diferente da organicidade

³ Muito comum também neste século era a prática de forjar a data de construção das edificações nas aberturas cercadas por ferro ornamentado, situadas acima de suas portas que faziam fronteira com a rua.

tipicamente estampada por esse tipo de figuração; o vaso de plantas que guarda outra estrela; os corações que não são formados por volutas nem remetem ao gótico; os desenhos que não podemos nomear. Luas? Velas? Há também perfis de torres de igrejas góticas estilizados e conhecidas cruces em ferro, e o ideograma chinês “só”, comum no estabelecimento desses imigrantes, que injeta na paisagem uma estrangeira possibilidade simbólica, indicando secretamente a “longevidade”. Há ainda muitos postigos e algumas portas conformadas por linhas radiais, que emanam de um centro deslocado daquele da composição. Nos levam a pensar que são raios de sol, tão simplificados e desancorados da ideia republicana de liberdade que pontuou os estuques realizados com essa iconografia.

Oscilantes entre a dimensão simbólica e figurativa, encontramos flores e folhas naturalizadas – de tridimensionalidade e estilização variáveis – jardins raros por aqui, bem distantes da referência aos vegetais cornos da abundância, ramos, guirlandas, palmas e coroas que, em estuque, nos edifícios da primeira Belo Horizonte, remetiam a ideias de fertilidade, fecundidade, força, vitória e imortalidade. Um grupo delas – juntas em um pânpano que extrapolava, organicamente, os limites do marco da porta – fez lembrar a “trepadeira insistente”, quando passava da porta de ferro à parede. Outras flores, de latão, são forjas decorativas amarradas às grades posteriormente, e pontuavam desordenadamente volutas de disposição improvisada. Elas introduzem (e pertencem a) um outro grupo, o dos arranjos mambembes realizados na criação e na instalação das grades, desafiando-nos a perceber seus encantos. Só não alcançam a brevidade do grande ramo de folhas metálicas encaixado (e a pousar) sobre a grade de volutas. Envolvia ambos a sombra das folhagens do jardim onde estavam, fazendo de todas um mesmo e efêmero jardim. Como as folhas, essas de verdade, que envolviam volutas enferrujadas em outro canto da cidade.



PAISAGEM NO MEIO

— Certa vez estive passeando por aqui e vi uma casa que me chamou a atenção. Ela tem as grades com desenhos de nuvem e alguns galhos secos forjados em ferro. Você sabe onde fica esta casa?

— Hein?

— A fachada da casa era toda em tons de azul, seus ladrilhos, sua pintura, o portão. As

grades também, pintadas de azul claro. E ainda a almofada da cadeira na varanda e um carro antigo estacionado na garagem, acho que era um Corcel, todos azuis. Você conhece? Já viu algo assim por aqui?

— Não, não... Serve Fusca? Sei onde há uma casa com um Fusca na garagem...

Perdi a casa que habitara minha lembrança por tantos anos, e sua vizinhança, no Prado, se transformara em um labirinto sem pistas. Teria sonhado com ela, um sonho de imagens tão precisas a ponto de se confundirem com o que de fato existira ali?

Pois preste bem atenção nessa paisagem, discreta, que lhe garanto existir. Seu limite é diferente dos outros; não apenas emoldura algo no exterior, mas uma realidade própria, de modo que tanto pode fazer olhar de dentro para fora ou de fora para dentro. Sob fundo urbano ou doméstico, você verá um desenho de criança, uma árvore com vários galhos e duas nuvenzinhas. Talvez lhe ocorra perguntar se a água que carregam é capaz de fabricar tempestade, fazer brotar, ou se os galhos já estão mortos e as nuvens, vazias, de passagem, assim, desapressadamente, como em um dia quente e sem vento.

Toda paisagem é ordinária, mundana e melancólica, se acreditamos que ela permite contemplar não aquilo que representa, mas um estado interno. E se você construísse a paisagem que quer ver emoldurada pela sua janela?



E fomos recolhendo figurações mais complexas, quase telas, espécies de narrativas – não menos ornamentais por isso – em sua maioria compostas por paisagens, cactos (espinhosos ou não), teias de aranha e pirâmides, mas também singulares e afetuosas nuvens (que acompanham tanto os frágeis galhos quanto as inabaláveis pirâmides), coqueiros e os pássaros do senhor Antônio, sempre estilizados, por vezes em coloridos desenhos. Tais figurações também conformam padronagens, como mais uma teia de aranha absolutamente concêntrica a obedecer a soberana ordem geométrica e replicadora do ornamento. Teias que, no entanto, são mais dadas às brevidades e conjunturas, como é o caso da trepadeira que selvagemmente enrosca-se e multiplica-se entre suas delicadas tramas, brindando-nos ambas com eloquentes assimetrias. Grande parte dessas figurações são típicas do estilo *Déco*, como sabemos, que, com um gesto ainda eclético – e popularizante – veio resgatar imagens

exóticas, mas também banais, de culturas longínquas e misteriosas, como o cacto e a pirâmide, e nativizá-las, abrasileirá-las, colocá-las na companhia de coqueiros e nuvens. Há cinco grades de cactos na região Oeste, o que poderia indicar algum tipo de influência ligada à vizinhança. O que conheceriam de Ecletismo e *Art Déco* seus atuais donos e os serralheiros que confeccionaram estas grades? Eis uma pista que poderia indicar a contribuição do arquiteto para a implantação dessa iconografia, não fossem as tantas casas que abriram mão de sua participação.

Não apenas as composições figurativas podem ser indícios de uma relação mais autêntica com o espaço público. Também as formas históricas são apropriadas de maneira criativa, montadas em proporções e disposições que, para além do motivo escolhido – as volutas, as quadrilobuladas, as figuras geométricas primárias – marcam diferenças, singularidades, invenções mais ligadas ao que podemos entender como bricolagem do que à criação de novas formas. Nesse grupo estão módulos agigantados que protagonizam e interrompem as padronagens a que pertencem; ou que não obedecem a intervalos regulares, despadronizando padronagens; ou pendurados, solitários, enfeitando a parede, ainda que seja uma simples voluta em S; essas aparecem também gigantescas e desproporcionadas, atuando mais como claves que como molduras, nas laterais da janela, ou pequenas, como módulos distribuídos de maneira rotacionada, criando uma trama mais moderna do que se poderia esperar dessa forma; o simplório módulo que se agiganta e cobre todo o portão de folha dupla; duas fileiras de esbeltas volutas em S, decrescentes; composições e montagens por vezes difíceis de descrever, que escapam do terreno esperado, desobedecendo as principais regras ornamentais, provocando maior ou menor estranhamento, desafiando o gosto comum ou esperado. Aqui poderíamos inserir também as misturas um pouco disparatadas entre forja e fundição, que, sem muita solenidade, exibem pesadas e carregadas massas fundidas em comunhão com delicadas e finas forjas, sem se preocupar com equilíbrios de pesos, levando-nos a crer que são dispostas e compostas com o que se tem à mão, criação a partir da escassez, que exala ares de certo modo vistosos. Caprichos das grades e de seus donos...

Também com grades se fazem simpáticas gambiarras, resultantes de modos alternativos de ornamentar e usar a cidade. Provam-no o emaranhado de arame – teias de aranha de outra espécie – envolvendo a padronagem de volutas (para impedir a passagem de cachorros) e

tantas outras telinhas de galinheiro e redinhas de corda, amarradas a meia ou a inteira altura, criando discretas, desajeitadas, intrincadas sobreposições. Tais complementações não são apenas de vazios próprios aos modelos, mas de suas partes danificadas ou faltantes, com módulos de diferentes desenhos que encontram lugar ali, ou menos transparentes, com chapas igualmente estrangeiras encaixadas atrás. Pedacos de grade amarrados aos buracos, uma delas trazia amarrada a faixa, rasgada, reutilizada, dessa vez para ajudar a dar fim à sua transparência: “portão fechado, mas estamos atendendo”. Portãozinho apropriado que vira portão, tudo amarelo gema. Ou ainda a estrutura que tenta se fazer barra circular de aço através do arame, enrolado sobre si mesmo e pintado na cor dos demais.



VOLUTAS, VOLUTAS, VOLUTAS

Este ornato em forma de espiral é o mais conhecido, utilizado e adorado em todas as gerações da arte da forja. É das figuras ornamentais mais primitivas e está presente em abundância em todos os cantos do mundo. Segundo alguns estudiosos, sua forma surgiu da torção e do desenrolar de duas cordas, tidos como os primeiros estímulos para sua criação. Há quem diga que representam as ondas do mar, e que são símbolo de toda a vida e todo o movimento que vêm com a água. Quando tridimensionalizadas, as volutas se transformam em “gavinhas”, que o dicionário define como os apêndices fininhos da videira e de outras trepadeiras. Sobre as volutas de ferro, alguns serralheiros contam que o canto arredondado da bigorna – pronto para receber o ferro incandescente que será dobrado, de modo a seguir naturalmente sua forma boleada – é inteiramente responsável pela quase obsessão desses profissionais por tais formas, um exercício para aprender a encurvar o ferro.

Volutas tão primitivas em sua história ornamental, mas que atestam, nos padrões ocidentais, a universalidade da chamada voluta cristã, a mais rígida delas, presentes nas primeiras grades ornamentadas. Da rigidez do ancestral espiral à irregularidade do encaracolado ondulado – destemida conquista – essas estruturas ficaram cada vez mais complexas, perdendo simetria e ganhando voluptuosidade, quase indiscriminadamente. Volutas que nascem de volutas, cuja profusão e enrolamento são inspirados na natureza, que abandonam sua representação para imitar suas leis, mas que terminam, muitas vezes, por desobedecê-las, multiplicando-se, desgrenhadas, sob critérios aleatórios e delirantes de preenchimento. Volutas em repouso e

volutas dinâmicas. Volutas em “C”, “S”, “E” e “L” (que poderiam ser das grades de seus “Luíses”) com sinuosas e brotejantes variações. Volutas grossas, finas, folheadas, alargadas, entrelaçadas, que parecem uniformizar a paisagem, não para aqueles que desconfiam de seu segredo discreto, variação que só elas acreditam conhecer. Ora aceitam folhagens, são mais vegetais, ora abrem espaços para outros elementos e iconografias, ora reinam absolutas, autossuficientes. Se, em momentos, respiram e exalam ar aristocrático – dependendo do modo como se agrupam, ou de sua materialidade –, noutros se apresentam orgulhosas de sua popular sutileza. Dominam ainda hoje o cenário de muitas cidades (transformadas pelo progresso ou nem tão velhas assim), nas peças pré-fabricadas que pontuam as grades-muros, pois seu estilo sumariamente adotamos. Já há muito estão inteiramente confortáveis no repertório de uma certa escola popular da forja. O século passado tentou expulsá-las de sua ordem. Mas a voluta – como bem demonstraram seus ancestrais jônicos e os estudos sobre as proporções áureas – é um clássico, e clássicos não entram nem saem de moda, são indiferentes às interjeições. Seu verbo é permanecer.

Em sua dimensão rotineira e proliferante, as volutas ocupam diversos tempos e espaços. Não importa o estilo da fachada, desejam combinar-se com tudo. Convidam a decorar a seu modo, e não ao modo do outro — sempre alheio, ainda que conectado à história oficial da Arte e da Arquitetura. Buscam algo que que extrapola os tratados e os estilos, e se identifica com uma condição humana primordial, não por isso livre de ambiguidades: uma ininterrupta busca pela beleza. Em Belo Horizonte, não seria diferente, e arriscamos dizer que, em cada quarteirão da cidade, é possível encontrar ao menos uma voluta, que raramente está desacompanhada. Duas de suas metades comumente formam um coração. Espalhadas sobre a janela, seriam indiferentes ou simpáticas ao xadrez azul de madeira da janela que está por trás?



Para além de nossas casinhas coloridas, outros *patchworks* urbanos comparecem, quando as grades se veem indecisas entre ser textura ou forma fechada, tessituras contínuas, que descansam os olhos, ou polígonos de janelas, portas, óculos, retângulos que seguram a atenção. Elas mesclam zonas de padronagens distintas, dentro da mesma grade ou da mesma parede, num jogo gráfico e plástico, carregado de improvisação, com a arquitetura e seus

revestimentos. Grades sobrepostas a outras grades, telas de corda e arame, cobogós, quadriculados de madeira e móveis de ferro nas varandas, texturas a diferentes profundidades ou em um mesmo plano de visão, somando três, quatro excêntricas e escandalosas sobreposições, cada uma com seu desenho e seu formato. Novos desenhos, semelhantes e sobrepostos aos antigos, criam uma ligeira distensão do olhar, como uma imagem impressa que perdeu seu registro. Novos desenhos, bastante diferentes dos antigos, roubam o charme discreto das gradinhas que ocupam o postigo, ou criam dessemelhantes geometrismos, roubando leveza. Grades trapezoidais em janelas quadradas, grades de antigas grandes janelas, que receberam outras novas, ocios menores e diferentes entre si, e cobrem agora uma boa parte da parede, conferindo dinamismo aos retângulos e texturas. Grades sobrepostas a janelas cegas ou acompanhando janelas agora instaladas em portas cegas. Dois basculantes unidos pela mesma grade. Janelas ou grades aproveitadas de outros buracos. O contraste da delicada trama de ferro com as pedras rugosas de formato irregular, ou pela soma dessas pedras com grades, cobogós e sombras rendadas. A invisibilidade do anjo desenhado em arame sobre a trama da janela, na luz dos dias que antecedem a noite de natal.

É um campo plástico que se esboça aqui, A partir da articulação das formas arquitetônicas pelos jogos superficiais de linhas, texturas, formas e cores, articuladas em seriações, simetrias e assimetrias. Disparidades, dessemelhanças, desproporções e despropósitos formais da arquitetura popular terminam por ofertar composições ricas, “mondriânicas”, como o grande retângulo azul da porta de ferro conjugado ao *grid* da janela, que alterna fragmentos de vidros verdes e amarelos, emoldurados pelo recorte zigzagueante da fachada *déco*. Acabam também propondo um equilíbrio instável: o grande quadrado de ferro forjado e vidro posicionado assimétrica e desproporcionalmente acima da porta estreita, emoldurados pela parede alaranjada vibrante, ou a orgânica mancha descascada em tijolos que se avizinha à porta de concreta geometria. Nesse grupo, estão também os portões forjados que receberam uma chapa por trás e, pintados da mesma cor, apresentam-se como filigranas cuja descrição assemelha-se à transparência perdida, filigranas opacas que alternam texturas e cores, em diálogo e contraste com o colorido das paredes que os envolvem. O portão vermelho vivo que salta aos olhos no muro de ardósia, com seus jogos geométricos rítmicos de linhas e massas retangulares de proximidade e altura variáveis, e a

patriótica grade verde sobre o basculante de vidro amarelo. Há o protagonismo das linhas de ferro, desenhadas como rabiscos sem compromisso, em conversa fiada, ou formando grandes ondas que atravessam os portões, participando ainda do jogo vermelho de texturas proporcionado pela trama do rejunte no azulejo branco. Grades que criam virtualidades, estreitos campos cromáticos que atravessam a despeito de seus espaços vazios. Grade pintada de várias cores, desafiando a autonomia de seu discreto conjunto, ou namorando a pintura, ao destacar suas pirâmides e coqueiros. Grades camaleões, da mesmíssima cor da parede e da janela. Grades que participam de narrativas efêmeras cristalizadas pela fotografia: o monocromático cinza-prateado, soma da luz, da lente e do carro parado na garagem; o reflexo do fotógrafo no muro de vidro sobreposto às flores do jardim. Grades coloridas que mascaram e destacam ruínas.



- _ Você gosta de tirar foto de casa velha?
- _ Casa velha é casa bonita, não é?, provoquei.
- _ Bonita e caindo aos pedaços, completou.

A experiência no campo obrigou-nos a sair de um lugar antes confortável, onde ornamento e grade eram sinônimos de beleza, delicadeza ou dócil resignação. Nos horários em que cumprimos nossa jornada de trabalho, estavam em casa quase somente idosos e aposentados. Alguma melancolia temperava as conversas, entrevistas ou paradas rápidas para fotografia. Mais viúvas que viúvos, velhos casais, histórias de vida que se confundem com a história das casas, seduzindo-nos com a ideia de que não há nada mais a saber sobre elas, tudo possui íntima relação com a vida de quem as habita. “Você tem desejo de saber mais sobre a história da sua casa?” – perguntávamos aos moradores das “casas *patchwork*”. Quase todos responderam que não, como se para eles não houvesse história da arquitetura, apenas as suas, como se somente a partir das histórias privadas fosse possível contar ou reconstituir qualquer memória (estariam certos?). A maioria dessas casas ainda está em posse dos primeiros donos, com seus 70, 80 anos de idade, ou de seus filhos. Casas à espera do destino que lhes será dado por seus netos. Casas com rugas, costas e paredes cansadas, exteriores marcados profundamente pelo tempo, coisa da idade. Casas tristes, que apenas esperavam a morte, ou alegres, aproveitando com serenidade o tempo que lhes restava, vestindo algo que

se adequasse ao seu tempo. Casas e habitantes em ruína, como a daquela senhora que, de mãos no queixo e cotovelo na mureta de tijolos – aparentes através das grandes falhas no descolorido chapisco – esperava por algum sobrinho que viesse consertar a lâmpada da varanda quase não mais rosa, descascada. Sua tristeza e a de sua casa se encontravam expostas ao tempo, e, sem intenção, imobilizei-os na fotografia de fachada, que agora revejo e tento apreender a partir da granulação ferrugem provocada pelo zoom. Meu olhar se cruzou com o dela através das lentes da câmera, e atravessei a rua para pedir a foto de seu portãozinho.

Toda cidade guarda a sua coleção de ruínas... e de doçuras. Ruínas são doçuras, “linhas suaves que a chuva e o sol lavraram”, afirmou Ruskin (2008, p. 80), que contou-nos ainda que tais belezas – acessórias e acidentais – são incompatíveis com a preservação de qualquer resquício de originalidade do edifício. Dediquei a ele uma pasta de grades em ruína, cujo principal grupo era composto pelas amassadas que, com maior ou menor lentidão, iam perdendo sua forma. Como em toda a cidade, as volutas dominam o cenário e têm seus antes harmônicos espirais dobrados em pontas, tornando-se, desregradamente, mais triangulares e quadradas que redondas e curvadas. Em uma só fileira, duplas de volutas em C espelhadas encolhem-se sobre si mesmas, como pequenos tatus-bolas, ou abrem uma de suas pernas para cima ou para baixo, conformando um trôpego e não menos encantador balé. Transformam-se em garatujas também, antes cuidadas geometrias que agora são espontâneos, irregulares e afáveis desenhos infantis. Será tão difícil esquecer quanto encontrar uma combinação igual ao portãozinho da Lagoinha, amarelo-vivo e fresco, de imponente lança e centralidade, que se destacava e destacava a mambembe e desgastada trama de farpas de madeirite em diferentes e mofados pastéis. Seu frescor era uma exceção em meio à extensa paleta ferrugem que acompanhava outros portões e outras cores, tão ruidosas como elas: o vermelho do tijolo descascado combinava com os restinhos de tinta raspada da chapa oxidada; ferrugem linha, apenas e em todo o marco, a destacar o portãozinho de seu conjunto; ferrugem mesclada ao mofo salpicado na parede, que, a partir dessa interseção, cresciam organicamente juntos. Era também ferrugem a tristeza da senhora com as mãos no queixo, e melancolicamente se harmonizava com o salmão de suas paredes espinhentas.

_ Vai tirar foto dessas casas feias, minha filha?

_ E da grade, a senhora gosta?

_ Se lixasse e pintasse poderia ficar bonita, mas aqui o povo só quer saber de tomar pinga...

Cada casa deve ter seu percentual de desordem e ruína, inversamente proporcional à lucidez com que nos apropriamos delas, e diretamente proporcional ao afeto que nos proporcionam. Mas Ruskin alertou que é impossível ressuscitar os mortos... E em sua pasta resolvi colocar as grades ainda sãs, que cercavam terras vermelhas ou amontoados de concreto, frutos de recentes demolições.



“Moro aqui há 50 anos” – contou-me uma moradora da rua Brumadinho. “Esta casa foi meu tio que construiu; um arquiteto muito bom, amigo dele, quem projetou. Tinha grade igual a esta no muro” – apontou para a janela. “Era baixinho. Depois ele colocou essa feia aí.”

Pela gravidade áspera das linhas de arame farpado, outra parte da cidade rui e, indiferente a qualquer traço de ancianidade, também é sinônimo de degradação. Começamos por tomar nota (e imagens) das inúmeras complementações realizadas *a posteriori* nas antigas grades ornamentadas de baixa estatura. Barras verticais ou xadrezes de diferente espessura e alheio desenho, a completar, aumentar, adensar, dobrar seu tamanho e transgredir a delicada trama desenhada em ferro, coroadas agora por pontas, lanças e espinhos mais agressivos que os de outrora. Lanças ornamentadas onde são soldadas novas e menos disfarçadas espadas, a variar de altura como se seu ritmo pudesse transformá-las em algum tipo de adorno. Complementações igualmente ornamentais, criando novos *patchworks*, ora respeitando a voluptuosidade do cabeçalho do portão, com novas volutas que brotam das antigas, ora menos educadamente, com a inserção de módulos totalmente estrangeiros à ordem compositiva reinante. Há ainda a grade alta de barras verticais, totalmente sobreposta à cerquinha de madeira que ali resiste, camuflada pela mesma cor e já sem função alguma. Grades que foram completando espaços vazios, contornado a arquitetura por dentro, encerrando espaços inteiros, seguindo recortes irregulares de alpendres e varandas.

Concluindo o passeio em companhia das grades da Belo Horizonte de ontem e de hoje, não foi possível fechar os olhos para a transformação dessas linhas urbanas que, voluptuosas ou mais sóbrias, gradualmente se esqueceram de ornamentar (mesmo como um disfarce

educado, um pedido de licença) sua evidente função. Essa complexidade formal foi cedendo espaço a barras verticalizadas e lanças em ferro fundido, até que estas alcançassem as alturas das cercas de arame farpado, em suas versões tradicionais ou mais atuais – os galvanizados de enrolamento orgânico, desordenado, impudico, zangado, inexoravelmente indiferentes aos arranjos dos portões. Tais dispositivos de segurança me fazem lembrar a lúcida e ruidosa mirada de Sara Lambranco, “Réquiem”, uma série de desenhos musicados pela artista. Eles destacam um *grid* comum a tais estruturas, pauta imaginária pontuada desregradamente por flores, volutas, fios enrolados, asteriscos, nós, interrupções, acúmulos, desordenações, ruídos, que são notas. A obra (que também é uma *performance*) é composta por desenhos (tão reais quanto imaginados) dessas estruturas mais e menos ornamentadas, já não mais tão transparentes na cidade. Forma que dá-se a executar e a escutar, e se oferta à transformação (realizada por um grupo de músicos, convidados pela artista) em música atonal (ou de dramática tonalidade), bastante distante da melodia ornamental que, de maneira tímida (e, alguns diriam, eufemística), emana das grades ornamentais.

Em sua lógica primordialmente modular, replicadora, recobridora, contemplativa, hipnótica, as superfícies ornamentadas das grades de ontem e hoje se dividem entre o desejo de ser fundo e o de ser forma, a despeito da alegria, melancolia ou ferocidade que evocam, e talvez por esse motivo desejem também ser música. Estranhamente, remetem à dura lembrança sugerida pelo título da obra de Sara Lambranco, indagando-nos sobre a natureza do descanso que merecem as cidades.

Dona Efigênia me disse que a grade da casa dela foi instalada para impedir que a mãe, portadora do “mal de Alzheimer”, fugisse. A casa da rua Bonfim ficou treze anos vazia depois de sua morte...

3.3 METODOLOGIA DE CAMPO: UMA ORDEM PROVISÓRIA

As numerosas caminhadas por Belo Horizonte transformaram de modo definitivo a coleção em um inventário, conciliando uma memória de caráter mais afetivo com outra, mais crítica, consciente de seu potencial preservacionista e reflexivo. Por isso, foi necessário encontrar uma equação possível, um modo satisfatório e científico para catalogar, sem que se precisasse investir tempo na produção de fichas para cada uma dessas casas, que conteriam detalhes de menor interesse para a pesquisa.

Situação de ocupação, análise de entorno/situação e ambiência, uso atual e anteriores, descrição, proteção legal, estado de conservação, análise do estado de conservação, fatores de degradação, medidas de conservação: esse apanhado de terminologias pode ser visto em fichas de variados modelos de inventários, realizados por programas públicos de proteção do patrimônio, nas quais é raro encontrar campos que possam ser preenchidos com grades ornamentais. A seguir, expomos a metodologia que nos guiou na captura fotográfica de mais de 4.000 fachadas. Como é possível apreender do que foi relatado até aqui, o método permitiu alcançar os dois eixos norteadores presentes desde o projeto, um de natureza formal e outro sociocultural, que merecem ser reproduzidos aqui: 1) as artes gráficas como instrumento de preservação do patrimônio cultural representado pela diversidade estilística das grades ornamentais e 2) o intercâmbio entre os campos de saber da Arquitetura e das Artes, para que, dessa perspectiva interdisciplinar, possa construir-se uma memória crítica – amparada na linguagem das artes visuais e em reflexão teórica e histórica – da presença polissêmica do ornamento no espaço da cidade, hoje.

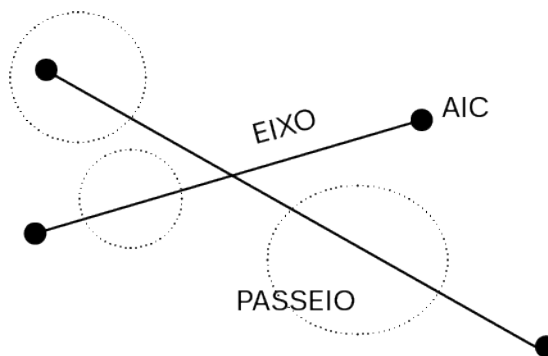
3.3.1 Delimitação de lugares, trajetos e errâncias

A escolha das regiões a serem percorridas na cidade respondeu ao seu primeiro traçado, a partir da crença de que ali, nas áreas mais antigas, estaria concentrada a maior quantidade e variedade dessas estruturas. O anel da avenida do Contorno marcou, assim, um limite onde procuramos por elas, tanto em suas fronteiras interiores quanto exteriores. De maneira concomitante, outro recorte foi realizado, tomando como base os graus de proteção do patrimônio histórico de Belo Horizonte, estabelecidos pela Diretoria de Patrimônio Cultural da Prefeitura. As chamadas “Áreas de Interesse Cultural”, em seu âmbito mais alargado, de certa forma coincidem com as fronteiras da Contorno referidas, e a partir dessas duas delimitações espaço-temporais, procuramos pelas grades nos seguintes bairros:

- | | | |
|-------------------|------------------------|-------------------|
| - Aeroporto | - Colégio Batista | - Orla Pampulha |
| - Anchieta | - Concórdia | - Padre Eustáquio |
| - Bairro da Graça | - Coração de Jesus | - Prado |
| - Barro Preto | - Cruzeiro | - Renascença |
| - Barroca | - Floresta | - Sagrada Família |
| - Bonfim | - Funcionários/Savassi | - Santa Tereza |

- | | | |
|-----------------|-------------|-------------------|
| - Cachoeirinha | - Grajaú | - Santo Agostinho |
| - Calafate | - Gutierrez | - Santo Antônio |
| - Carlos Prates | - Horto | - São Lucas |
| - Carmo-Sion | - Jaraguá | - São Luís |
| - Centro | - Lagoinha | - São Pedro |
| - Cidade Jardim | - Lourdes | - Serra |

Definidas as regiões, foi preciso inventar uma maneira de percorrê-las. A ideia foi conhecer cada região através de duas “camadas”, realizando dois tipos de percurso em cada uma: o primeiro, “EIXOS”, preciso e direto; o segundo, “PASSEIOS”, livre e errante. Cada “EIXO” ou “PASSEIO” foi armazenado em uma pasta distinta, com o nome da via ou bairro contemplado, sempre organizados pelas regiões da cidade às quais pertencem.



“EIXOS” constitui-se de ruas e avenidas de maior extensão e circulação, que frequentemente conectam bairros vizinhos. Esse foi um modo de abordar diferentes AIC em uma só caminhada, além de ser um eficiente exercício de “reconhecimento de terreno”, uma primeira visita, mais objetiva, que evita a dispersão – começando em um ponto pré-determinado e terminando em outro. Muitas dessas ruas e avenidas maiores são antigas – dentro do contexto de cada bairro, já que eles têm idades às vezes distantes em 40, 50 anos – , tendo adquirido a função de conexão entre bairros, com a expansão da cidade. Mesmo quando não são os mais antigos, tais eixos firmaram-se como pontos de referência cultural e do imaginário da cidade, se pensarmos que a malha urbana também se formata espontaneamente. Havia o risco de que, apesar de antigas, essas vias estivessem mais devastadas pela verticalização, por serem mais movimentadas, cenário que na maior parte delas não se confirmou. Nas proximidades de avenidas onde as casas com grades

ornamentais eram raras, também nas ruas de menor movimento elas eram encontradas em pequeno número, o que nos levou a formular hipóteses sobre bairros mais e menos preservados na cidade.

A vizinhança desses eixos também foi contemplada: registramos as grades que estavam ao alcance do olhar, situadas em ruas perpendiculares aos eixos.

Todos os bairros foram revisitados na estratégia dos “PASSEIOS”, desta vez praticando certa “errância” – a possibilidade de ser conduzido pelo acaso, por eventuais focos de interesse, ou mesmo de perder-se – limitada, no entanto, pelos eixos e adjacências mencionados, e pela agregação de algumas ruas pertencentes ao primeiro traçado da cidade.

Além dos “EIXOS” e “PASSEIOS”, foram realizadas caminhadas em áreas de maior concentração de imóveis tombados, os chamados Conjuntos Urbanos, contudo sem obrigação de registrá-los na totalidade.

Uma última pasta, “DISPERSOS”, faz parte do inventário gráfico, na qual foram guardadas as grades recolhidas de modo aleatório pela cidade, também nos primeiros anos da coleção, ou a partir das imagens que foram apresentadas por aqueles que, sabendo da pesquisa, passaram a registrar algumas grades.

Todas essas camadas/pastas estão listados na tabela do ANEXO 1. O mapa constante do ANEXO 2 oferece um panorama gráfico dos trajetos contemplados.

Configura-se, portanto, da seguinte maneira a “arquitetura” da coleta, realizada entre março e dezembro de 2011, ou nos tempos da coleção:

- Eixos (ruas e avenidas: percursos objetivos)
- Passeios (bairros: errância)
- Conjuntos Urbanos (agrupamentos de imóveis tombados)
- Dispersos (imagens de grades apresentadas e registradas aleatoriamente)

3.3.2 Registro fotográfico

O registro das casas foi feito assim: todas as casas detentoras de grades ornamentadas (independentemente da técnica, fossem de forja ou fundição), situadas ao longo dos caminhos, foram contempladas, recebendo um registro que enquadrasse não apenas sua fachada frontal, mas cada modelo de grade que estivesse ao alcance dos olhos, mesmo nas

fachadas laterais, obtendo-se tantas fotografias quantas fossem necessárias para registrá-las. Não foram registrados mãos francesas e outros acabamentos em ferro, cuja função não fosse a de cercar, bem como portas e janelas tipo vitral, que possuem vidros entre os ferros.

3.3.3. Arquivamento

Cada um dos mais de 4.000 arquivos recebeu um número, precedido de uma legenda que identifica sua localização original, exibida também na tabela do ANEXO 1. Eles foram guardados em pastas com os nomes de ruas e bairros (eixos ou passeios), até que fosse o momento de migrar para uma outra arquitetura, desterritorializada, e uma outra paisagem, gráfica, formal.

3.3.4 Casas patchwork

A princípio foram registradas 178 casas a que chamamos “*patchwork*”, ou seja, que possuíam algum azulejo ou grade na fachada. Todas as casas e prédios de apartamentos que ostentavam azulejos e grades ornamentadas foram contemplados, ainda que a grade fosse combinada com muro, ou seja, participasse da fachada apenas sobreposta ao campo de visão, em função de sua transparência.

Para a realização das entrevistas, foram feitas algumas filtrações, com o objetivo de uma tipificação mais afinada dessa tipologia, preservando aquelas cujas características mais lembrassem essa “colcha imaginária”. Optamos por não enviar o convite para a entrevista: as casas cujo muro de alvenaria obstruía mais de dois terços de sua visibilidade para a rua; as grades que não se situavam no mesmo plano da parede de azulejos; as casas com grades apenas nos postigos; as que possuíam azulejos confeccionados no século XXI; as que exibiam apenas uma faixa de azulejos, e não toda a extensão da parede azulejada; por fim, os prédios de apartamentos.

Os moradores das 142 casas que, após a filtração, atendiam aos requisitos procurados, foram convidados para a entrevista e, quando não se encontravam em casa, receberam uma carta-convite. Conseguimos realizar a entrevista em 33 casas, todas a partir de uma abordagem pessoal. Nenhuma das que receberam apenas a carta, sem o trabalho de convencimento, atendeu-nos.

3.3.5 onde, quando, quantos, como

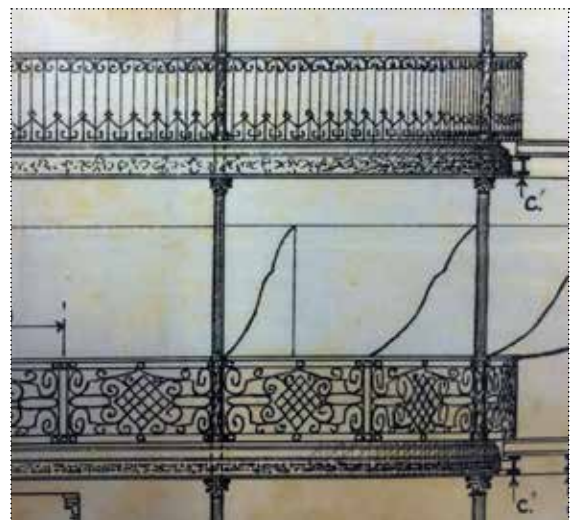
Nosso objetivo era inventariar, a partir da fotografia e posteriormente do desenho vetorial, no período da realização do trabalho de campo, quantas grades ornamentais – independentemente de sua idade e da idade da edificação – estivessem instaladas nas fachadas frontais das casas situadas nos trajetos, escolhidas dentro das fronteiras internas e externas do primeiro traçado de Belo Horizonte. Assim definido e delimitado, o inventário demandou uma abordagem metodológica que respondesse a critérios tipicamente científicos, tal como se expressam no intertítulo acima, que pode ser verificada ao longo deste capítulo. Acumular, somar, classificar, desenhar, desterritorializar, são objetivos relacionados que, no entanto, não impossibilitaram o estabelecimento de uma metodologia também artística, capaz de contemplar errâncias, escolhas e devaneios inerentes à prática de uma escritura livre e criativa, tal como a própria cidade. Se o resultado que se apresenta até agora representa, seguramente, uma opção por destacar uma certa dimensão popular – seja porque ela é a que menos transparece no inventário gráfico, porque foge à norma, por ser afinada com a marginalidade do objeto ou por responder por “normas” muito próprias e, ambigualmente, universalizantes – ao final cabe a cada leitor visitar o inventário fotográfico em sua íntegra, ou caminhar pelos trajetos que cumprimos, para descobrir outras conformações, outro inventário, outras grades.





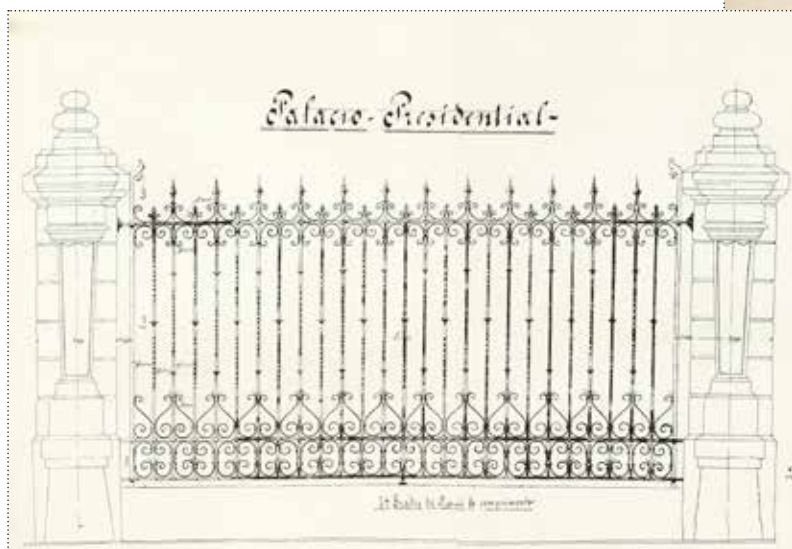
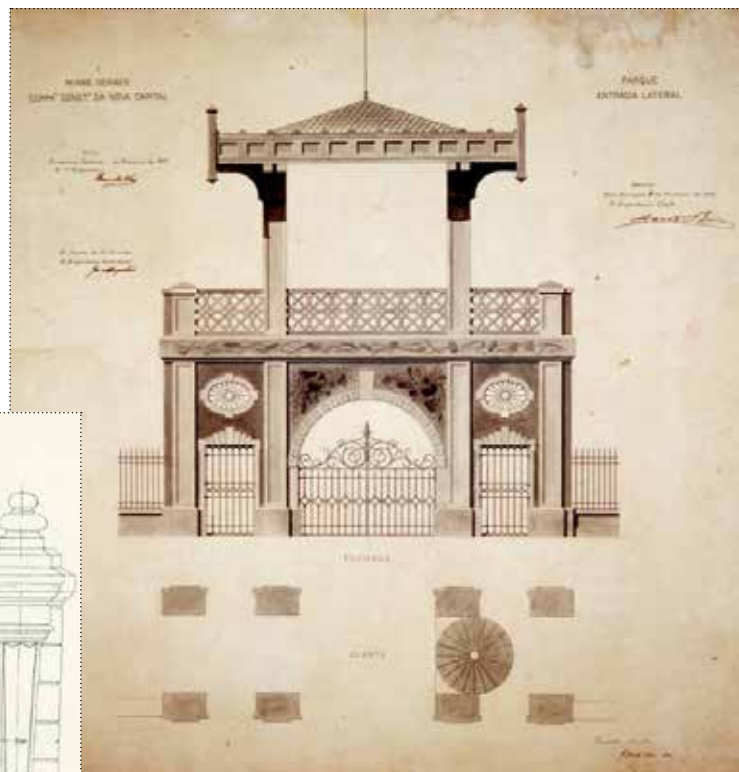
1

2



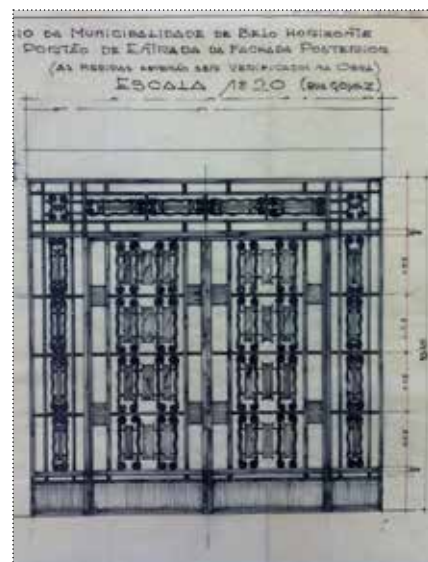
3

4



5

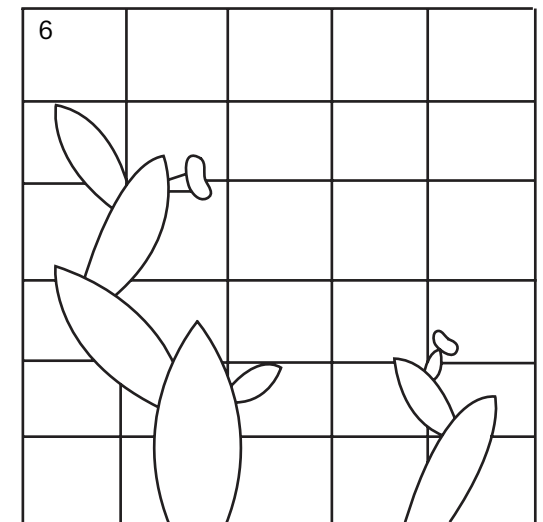
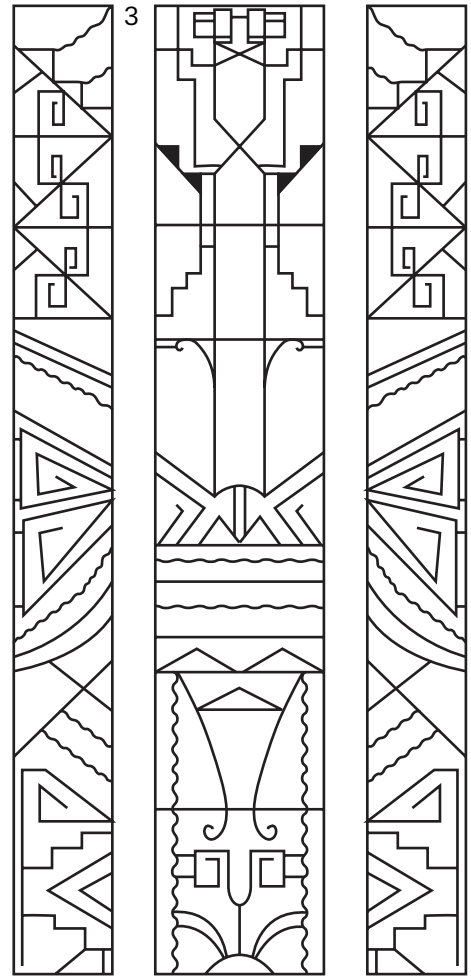
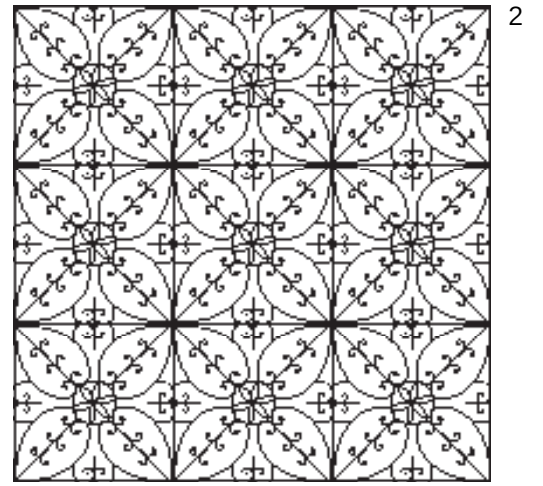
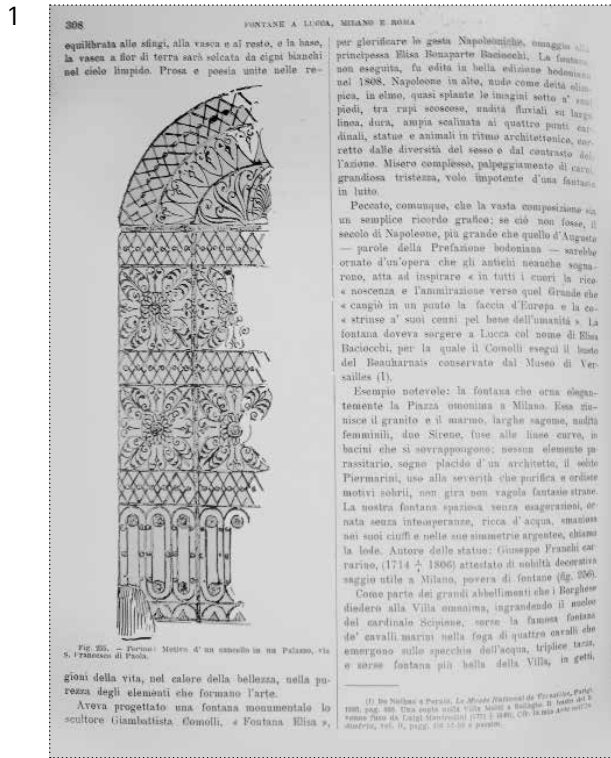
6



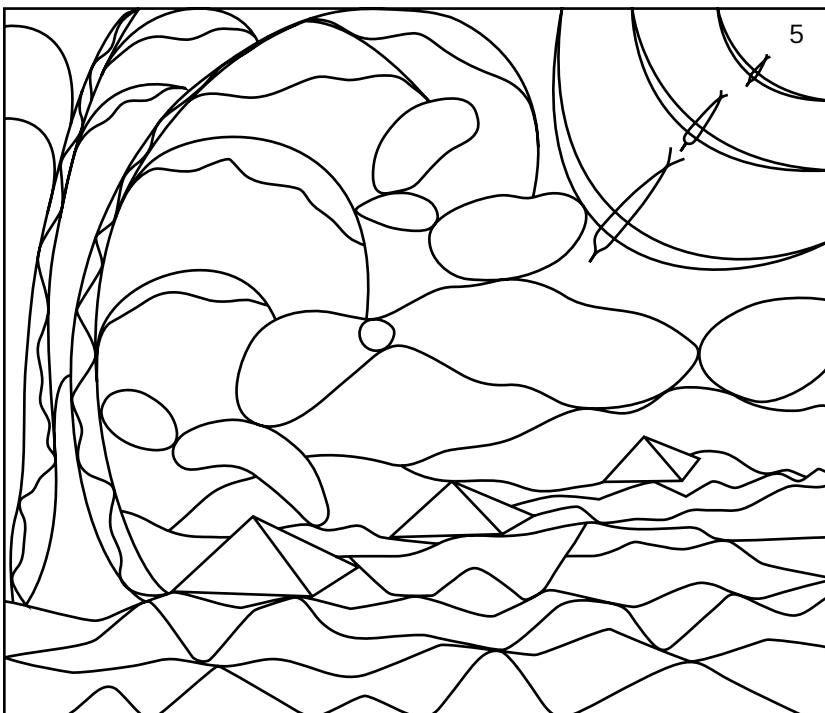
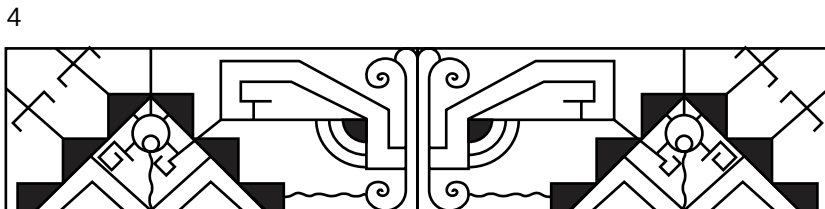
1. Projeto de varanda incluindo gradil (fonte: APCBH/SMARU). | 2. Fragmento de projeto, incluindo grade, do Teatro Municipal de Belo Horizonte, já demolido (fonte: APCBH/SMARU). | 3. Desenhos de Raul Tassini, do acervo do Museu Abílio Barreto. | 4. Projeto de portão de entrada lateral do Parque Municipal, não construído (acervo da Comissão Construtora da nova capital de Minas, Museu Abílio Barreto). | 5. Projeto de grade do Palácio da Liberdade (fonte: IEPHA/MG) | 6. Projeto de portada da Prefeitura de Belo Horizonte (APCBH/SMARU). | 7. Cartão postal da antiga Belo Horizonte, mostrando o edifício do Congresso e suas grades, já demolidos.



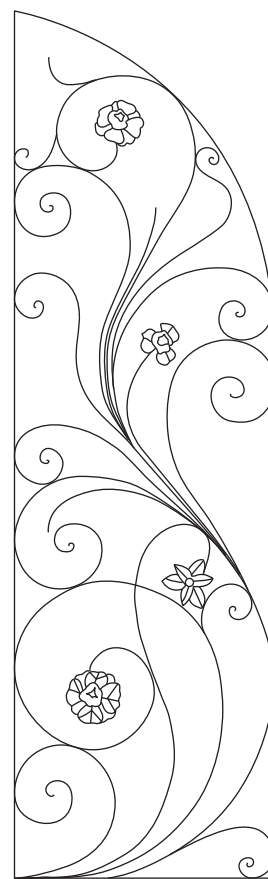
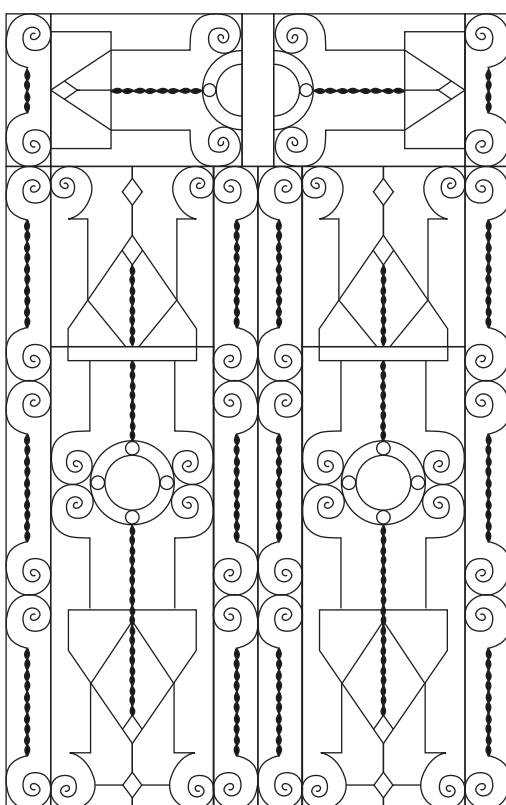
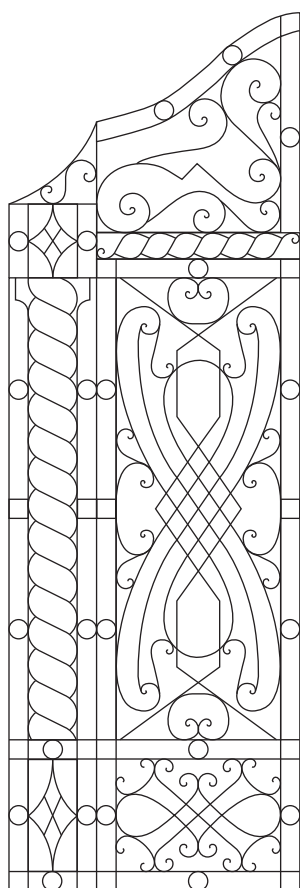
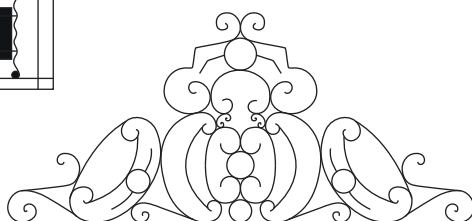
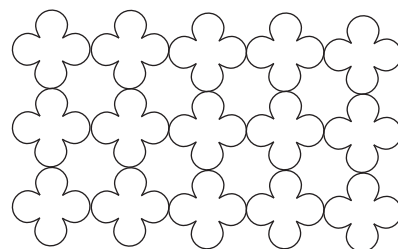
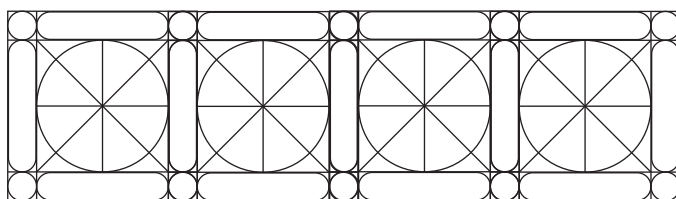
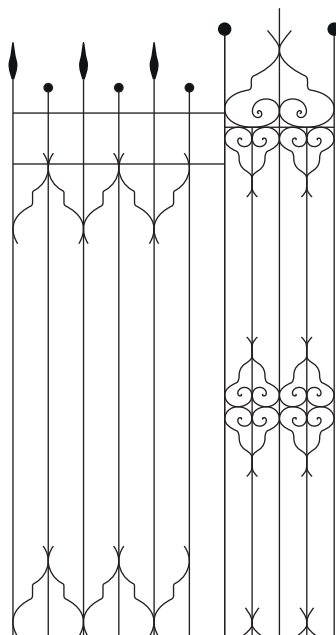
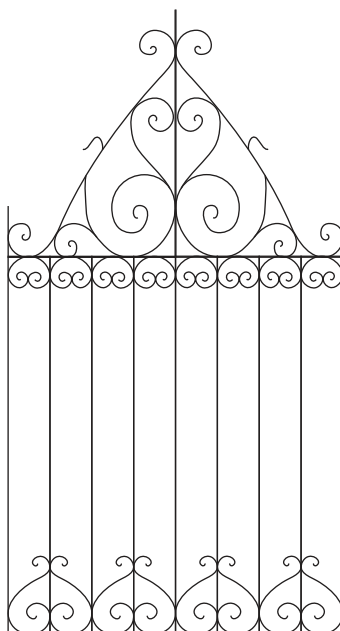
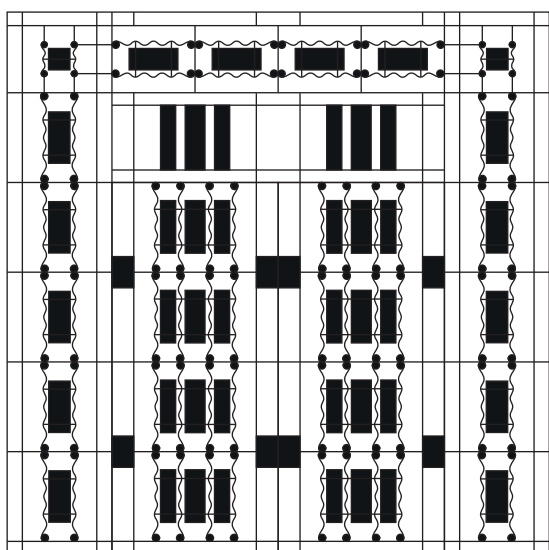
7

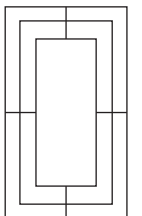
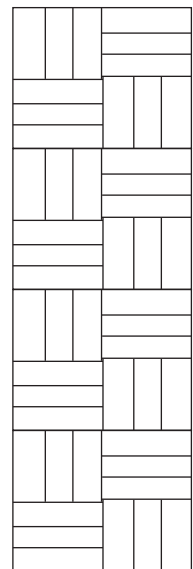
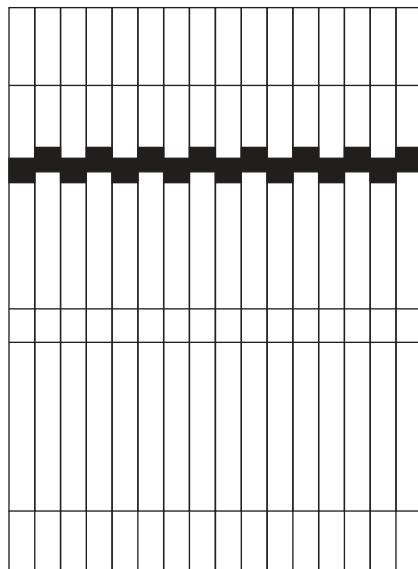
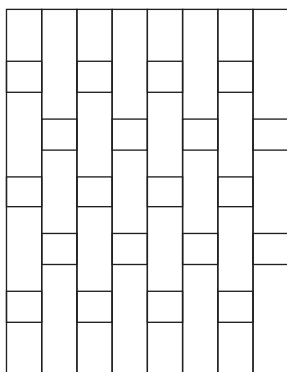
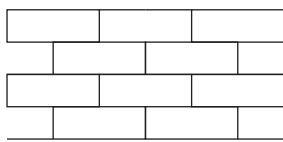
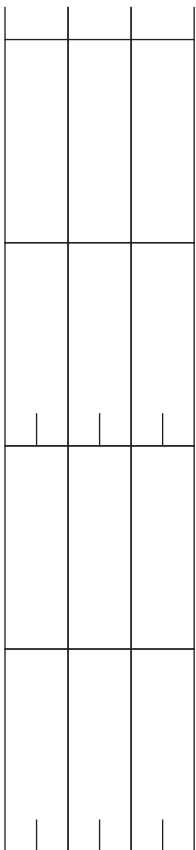
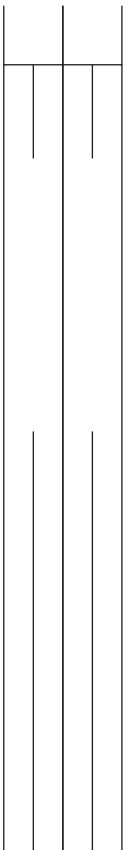
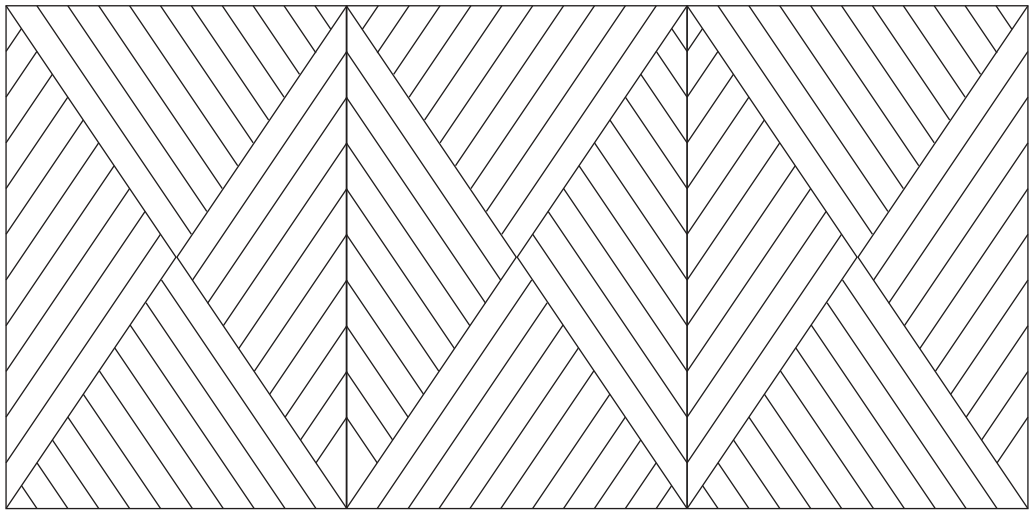
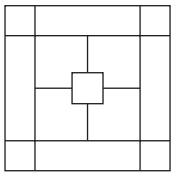
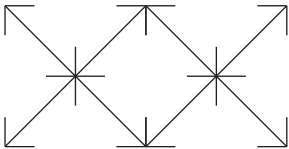
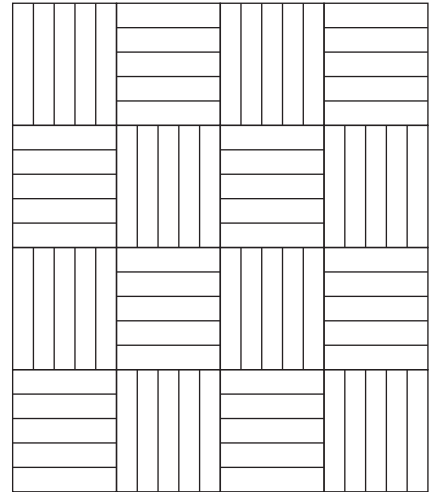
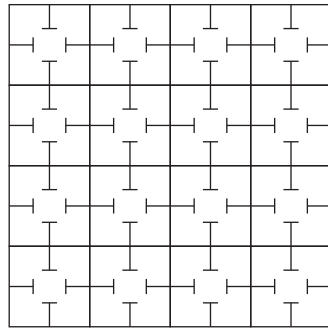
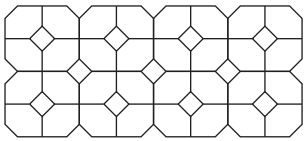
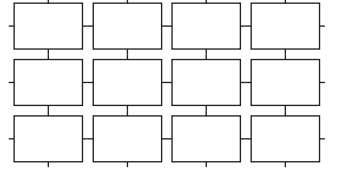
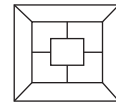
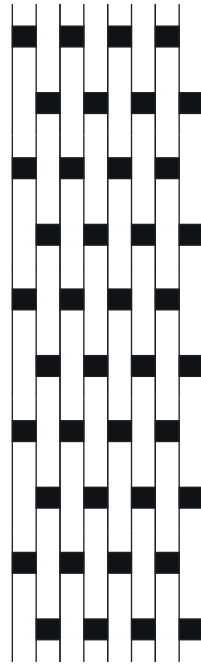
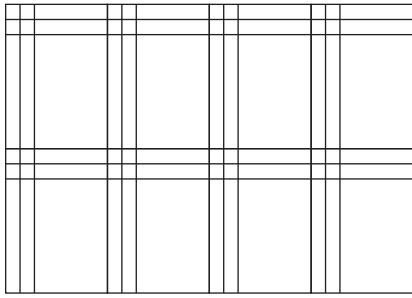
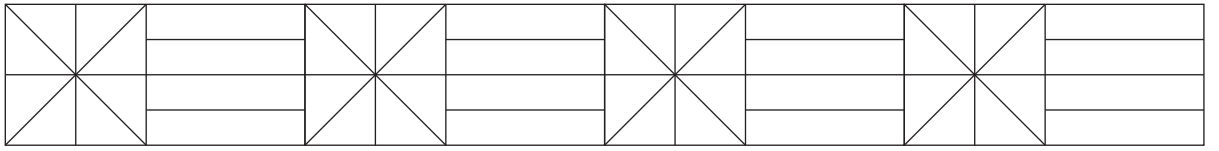
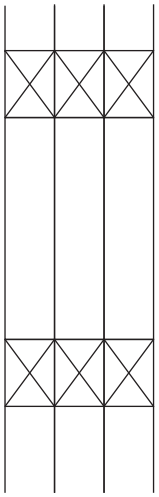


1 e 2. Página do manual de serralheria *L'ornamento nell'architettura* (1927), encontrado na Biblioteca Luiz de Bessa, comparado a uma padronagem vetorizada do inventário. | 3 e 4. Desenhos vetorizados das grades do Edifício Teixeira da Rocha. | 5. Desenho vetorizado da grade da casa do Sr. Antônio Correa. | 6. Desenho vetorizado de grade com motivos figurativos de cactus, típicos do estilo déco.

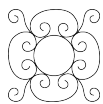


História secular dos estilos
narrada pelas grades de Belo
Horizonte: gótico, clássico, bar-
roco, rococó, nouveau e déco.









CAPÍTULO 4

PAISAGEM FORMAL, MEMÓRIA GRÁFICA: UMA GRAMÁTICA ORNAMENTADA, POSSÍVEL, BELO-HORIZONTINA E UNIVERSAL

Abro minha janela e espero ver a paisagem – qualquer uma, mas sempre uma paisagem. Ela me salta aos olhos em sua forma completa, perfeita. Ela satisfaz plenamente a construção da proposição que a envolve e a faz nascer no exato momento em que a espero. (CAUQUELIN, 2007, p. 103-104)

4.1 NOTAS SOBRE ESTILO E TEMPO:

EM BUSCA DE UM DENOMINADOR “TRANSESTILÍSTICO” (EM WARBURG, POR DIDI-HUBERMAN)

Entre construções geométricas, desejos de figuração e de abstração, as formas ornamentais das grades vão sendo orquestradas pelos sabores de cada tempo, esses que por vezes nos permitem identificá-los sob o rótulo dos estilos, mas em tantas outras oportunidades se embaralham nas recorrências prototípicas que conformam essa história visual: o tempo onipresente e estendido das volutas, rigidamente organizadas ou em profusão, o tempo de sua aparente supressão, o tempo da retidão, da ortogonalidade, o tempo da replicação e o do entrelaçamento, o tempo da natureza e da fantasia, o tempo da continuidade e o da fragmentação. O tempo das mãos e o tempo das máquinas, da fantasia da linha e dos módulos pré-fabricados, do ferro, do aço, do *metalon* e do alumínio...

Desenharei uma nova linha do tempo, atrevendo-me novamente a domesticá-lo. Começa com uma infinidade de volutas, espirais e voltejos, já que aprendemos que a história universal das grades se inicia no período Românico, o primeiro a utilizar estas formas curvas. Em função das restrições tecnológicas – concepção material que naqueles tempos era mais alquimia que ciência – apenas a partir do século XV, com a invenção do “alto forno”, sua produção de fato se multiplica. Menos difundida é a informação de que a história da serralheria em realidade tem seu início em Roma, com xadrezes tão grossos e graves quanto a necessidade de proteção de seu vasto império, vestidos com elementar e quase inexistente ornamentação. Sobre seu

começo mais conhecido, sabemos que as estruturas curvilíneas foram repetidas em rígidos padrões, em vários cantos da Europa, tornando-se gradualmente mais arbóreas, complexificadas pelos estilos consecutivos – Gótico, Renascentista, Barroco, Rococó – em consequência de um aprimoramento técnico e estético. Essa complexificação e essa voluptuosidade enredam em seu tecido épocas, culturas, especificidades, aproximando subterraneamente formas longínquas no tempo e no espaço. Folhagens, heráldica, criaturas fantásticas, objetos, animais e elementos da natureza se integram em maior ou menor medida a essas tramas, a depender menos da geografia que do tipo de edificação onde estão instaladas. Se o Românico é enrolado, o gótico em ferro forjado é sobretudo pontudo (e frequentemente ogival, como seus portais), vertical, ascendente (não raramente agressivo) – expressando-se mais no arremate que na superfície, como afirmou Georg Kowalczyk (1928), comunicando-se com o céu como se buscasse a medida das igrejas – mas também com pontas apontadas para baixo, em sua múltipla oferta de corações. Tais estruturas cordiformes também são constituídas por inéditas volutas em “S”, multiplicando-se ainda comportadamente, como as antecessoras em “C”. O Renascimento – recheado de figuras grotescas e alegóricas que desafiam o caráter plano da forja – é igualmente marcado pela elevação de suas grades religiosas, em consonância com uma arquitetura que não poucas vezes mesclou elementos com o Gótico: grades de uma em igrejas de outra, construções finalizadas já na vigência de outros “modismos”, grades que tardavam cinco anos para ser executadas, arquiteturas que levavam um século para se concluir. O Renascimento oferta grades tão elaboradas quanto suas outras realizações, e tenta, a princípio, fazer, de seus balaústres, colunas, misturando a ideia de sustentação com a de ornamento. A Espanha herdou dos árabes – que por sua vez herdaram dos persas – algumas técnicas da forja e a tradição em ourivesaria, transposta ao ferro de modo enérgico, em seu rebuscamento filigranado. Já no século XV, esse país está na vanguarda tecnológica e estética com suas forjas plasmadas, escultóricas, coloridas, cuja suntuosidade impressiona e impressionou a todo o mundo. Portugal tem pouca expressividade nesse campo e herdou de sua vizinha – e ainda dos povos árabes que por ali também estiveram outrora – formas e modos de fazer e de combinar. O Plateresco da fachada espanhola se reflete, pois, no “barroquismo” de suas grades, ainda assim em comunhão com os balaústres limpos e rígidos da ordem renascentista. Em contraposição às fachadas, o Renascimento das grades é mais vegetal e exuberante que o

Gótico, folhagem que se naturaliza em chapas trabalhadas tridimensionalmente e se estende ao tempo dos “barrocós” universais, com uma espécie de utopia vegetal e universal, anseio de se aproximar de estados anímicos pré-urbanos. Embora um pouco distantes, ainda será possível encontrar alguma ponte recôndita – e também de assimetria, movimento e fluidez, “delírios otimistas”, nas palavras de Fernando Lemos (1980) – entre todos esses desejos vegetais e o *Art Nouveau*, a despeito de qualquer tentativa de ordenação e de sua filiação a ideologias tão distintas. Os gradeamentos franceses e italianos, que têm maior expressividade nos séculos XVII e XVIII, estão em sintonia com a cultura aristocrática de suas vilas, palácios e “luíses”, em suas floreadas, douradas e arrebicadas forjas, as chamadas “grades de ostentação” ou “*grille de honour*”. De lá para o leste europeu, é também nessa época que Áustria, Alemanha e Rússia exalam elaborado charme em suas grandes portadas de ferro barrocas. A ferraria inglesa mais conhecida e difundida – tão charmosa e aristocrática quanto tantas que se produziram nesses tempos rococós – é do século XIX e fundida, não à toa fruto da revolução industrial. Por todo o mundo há grades barrocas que, como as pinturas, evitam a centralidade, e não apenas contêm formas curvas, mas são elas mesmas onduladas, “absidioladas”, ora em seu limite com o céu, ora em seu encontro líquido com o chão, fluidas como cortinas. Liquidez também no Rococó, e o desafio das linhas de ferro – possibilitado também pela evolução tecnológica da forja – em alcançar a languidez das rocalhas, matéricas ou imaginadas. Por todo o mundo, o Neoclássico tentou frear o excesso e certa irracionalidade rococó – companheiros da decadência, para muitos autores – cercando e monumentalizando com austeras, geométricas e novamente modulares grades (já industriais) os edifícios representativos do poder. Estamos no Eclético século XIX, “baile dos estilos” que traz de volta, sem que tenham desaparecido, tipologias cada vez mais revisitadas, misturas de forja industrial e fundição. Com curvas mais geometrizadas, o *Art Déco* inaugura uma nova retidão na arquitetura, retidão decorativa, mas suas grades permanecem floridas por muito tempo. Com linhas forjadas em diferentes espessuras, o *Art Nouveau* se entretém em transportar um mundo vegetal – de um orientalismo que desafia a geometria do ferro – para uma materialidade férrea cidadina (embora ancestral, surpreendentemente móvel e não seriada), penúltimo suspiro simbólico antes que as grades abrissem mão (só não definitivamente porque vive todo o resto) de uma dimensão iconográfica que há algum tempo já viria sendo desbastada. A forma quadrilobular, advinda dos arrendados (*traceries*) góticos,

é absolutamente geométrica, econômica, moderna. Antes paleta ornamentada a serviço da geometria tectônica da arquitetura, o vocabulário formal agora se dissolve em seus contornos decorativos: traço, linha, básico, limpo, reto, plano, vazio, abstração. Altamente contrastadas com o Eclético, a sobriedade e a simplificação modernista têm seu espelho na industrialização, quando – de acordo com o que Loos e a disseminação da fundição nos ensinaram – há cada vez menos espaço para a criação ou a confecção artesanal de novos ornamentos, como vimos. O novo estilo não pode mais ser chamado de estilo, apenas nos populares manuais de serralheria, mostrando e ensinando simplificados e rígidos modelos de grades em “estilo moderno”, em sintonia pragmática e estética com os novos tempos.

Se a história do ornamento não é de simples apreensão, os caminhos percorridos no terreno dos estilos costumam ser igualmente pantanosos. É preciso ceder à tentação de linearizá-los, domesticá-los, pois o que habitualmente se verifica são ziguezagues, quando não espirais, recheados de vínculos e cruzamentos entre as histórias das grades, do ornamento, da arquitetura e dos estilos. Elas podem ser contadas a partir de uma infinidade de interseções e hierarquias que se dão no tempo e no espaço, quer dizer, das inúmeras relações possíveis entre espírito de época, tecnologia, heranças, materialidades, sistemas simbólicos, circuitos econômicos, modos de vida, condições geográficas, ideologias, utopias, crenças, aspectos formais, povos, individualidades, culturas... Histórias construídas pelo típico e pelas tipificações, pela soma de ocorrências e recorrências, pelo desejo de ser constante ou de mudança estrita, marcados e justificados, a despeito das fartas exceções e anacronismos. Mas é preciso ceder à tentação de recapitular aquilo que já foi demasiadamente relatado, ainda que seja sempre um exercício prazeroso esse de traçar constelações entre as estrelas cuja luz passada brilha hoje.

Não parece correr o risco da redundância a história das grades ornamentais, pouco contada, pouco acessada. Sua estilística, no entanto, é tão desafiadora quanto a do ornamento e a da Arquitetura, com transições delicadas, fronteiras mais manchadas que demarcadas, pontuando diferenças sutis e amalgamando outras, tanto nos oito séculos em que as volutas e curvas dominaram as composições quanto nos demais, antes e hoje, quando linha reta, geometria e plano se estabelecem como bases sólidas e atemporais. Essa história, para muito além das fronteiras belorizontinas, permanece cheia de lacunas, de objetos cuja temporalidade singular (somada à tenacidade) e cujo anonimato impedem-nos

frequentemente de determinar origens e cronologias, como já sabemos. Alguns poucos apreciadores e estudiosos tentaram (mais do que tentam hoje), a partir de exemplos isolados, regionais e monumentais, detectar recorrências: motivos que se repetem em grades de diferentes localidades e épocas, ou ainda advindos de materialidades outras. Porém, a enorme paleta de objetos vai tornando dificultosa qualquer tentativa de generalização, enquanto não param de crescer exceções, sem rótulo e sem gavetas. Aqui também a delicada questão do circuito de influências se impõe e, com evidência ou opacidade, atravessa a história das grades e dos ornamentos. Problema de estilo, problema antigo, objeto de preocupação de vários estudiosos no século XIX, interessados em desbravar o território da transmissibilidade das formas ornamentais, através das culturas que as produzem e se alternam no tempo.

Mas não haveria outra maneira de iniciar a empreitada de organização de nosso grande acervo. Voltemos, pois, brevemente, à capital mineira, lembrando de nosso exercício estilístico-histórico-cronológico, do mergulho multitemporal no inventário fotográfico e do desafio por vir, o de sistematizar os modelos produzidos ontem e hoje em Belo Horizonte, áridas tarefas para esse objeto-pele. Para além da breve cronologia exemplar traçada, poderíamos afirmar que há um “estilo” predominante em nossas grades, ou que elas possuem um “estilo” próprio em relação às outras grades do mundo? Se a relação entre fachada e grade se mostrou um método frágil para aquela primeira mirada, tampouco será profícuo para sua eventual análise estilística, não apenas por sua temporalidade singular – grades reutilizadas, estéticas mescladas, adaptações *a posteriori* – mas também por ser mais difícil encontrar o típico estilo forjado que o típico estilo arquitetônico. A ubiquidade das formas espiraladas está somada à planeidade característica da forja, aproximando tratamentos e fisionomias – muitas vezes responsáveis por distinguir determinadas correntes estilísticas – e dificultando diferenciações mais precisas, ainda que esporadicamente se possa identificar estruturas e motivos característicos de um ou outro estilo.

Mesmo se olharmos para a arquitetura típica da Belo Horizonte antiga (tombada, monumental), a ela será preciso somar a dificuldade de se alcançar metas e princípios estéticos importados, tendo em vista a realidade da primeira cidade planejada brasileira, construída a despeito e à imagem dos ideais europeus. Um *patchwork* se forma já no início dessa história, na ausência de unidade entre arquitetura e decoração, não obstante uma suposta autorização eclética – que tantas vezes reuniu vários estilos em uma só edificação –, a misturar projeções, realidades e

modos de fazer. Tais peças e práticas vinham de diferentes lugares, em tempos diversos, concretizadas por várias pessoas de múltiplas culturas. Também foram responsáveis por formatar um certo ecletismo brasileiro, com suas raízes no popular, no possível, nas adaptações e nos rearranjos. Além dessa arquitetura oficial, há que se somar interferências – sutis ou bastante evidentes, solicitadas pelos clientes ou efetuadas pelos próprios serralheiros – a alterar modelos catalogados, escolásticos, típicos, assinados. Ecletismo moderno, para Annateresa Fabris, e *kitsch*, antecipando práticas heterogêneas, de empilhamento, já conformando uma “cultura mosaico” (FABRIS, 1987, p. 286)¹.

Mas seria “estilo” um conceito que serve apenas à prática historiográfica, em sua necessidade de um certo didatismo e um sentido histórico regulador que organiza o tempo e os fatos em gavetas compreensíveis, guardáveis, didáticas, transmissíveis? Da naturalidade à crise de seu uso, dos tratados de arquitetura a uma história da arte incipiente e cientificista, a conversa sobre estilo inevitavelmente nos convidará a enfatizar o século XIX, quando a noção ocupou lugar de destaque, na prática arquitetônica e na historiografia da arte. Da popularidade à problematização, a profusão de releituras estilísticas conduziu a um certo esgotamento, uma espécie de crise estética sobre a qual era preciso refletir. Heliane Salgueiro afirma que é justamente a natureza diversificada da arte produzida nesse período que inviabiliza agrupamentos sistemáticos, ficando assim “definitivamente anulada a convencional concepção de uma história estanque dos estilos, classificados como sucessivos e bem diferenciados” (SALGUEIRO, 1987, p. 120). Solà-Morales (1980), neste sentido, explica que, já no século XIX, o conceito de estilo era algo que interessava superar, muitas vezes fruto de um taxonomismo eclético frágil, em certa medida, que o converteria em uma noção abstrata, vaga. Esse autor acredita que era preciso encontrar algo mais adaptável às mudanças históricas e ao deslocamento dos valores estéticos no tempo. E não foram poucos os modernistas, como sabemos, que tentaram abolir o termo do vocabulário arquitetônico, como se ele fosse sinônimo de ornamento. Como Adolf Loos, solicitando aos arquitetos de seu

¹ Afirma Fabris: “A volta ao passado é, paradoxalmente, o índice da modernidade do homem eclético: os revivals sucessivos que propõe a si próprio não são nem conservadores nem reacionários, embora reajam contra a noção contemporânea de história. Não são conservadores porque são antitradicionalistas; não são reacionários porque não buscam princípios de autoridade absolutos e imutáveis.” (FABRIS, 1987, p.283-4)

tempo que não criassem mais nenhum tipo de roupagem estilística. Le Corbusier também ataca:

Tanto como não pode haver arte decorativa, não podem subsistir “estilos”. Os estilos são, para o estilo de uma época, apenas a modalidade accidental, superficial, acrescentada para facilitar a composição da obra, juntada para disfarçar as falhas, multiplicada para criar a ostentação. (LE CORBUSIER, 1996, p. VIII)

Seria este um problema exclusivo da passagem entre os séculos XIX e XX? Tais conflitos têm suas raízes incrustadas em outros tempos, nos séculos imediatamente posteriores ao resgate da antiguidade pelos renascentistas, que repercutiu em questionamentos de historiadores que se viram diante da necessidade de explicar procedências e anseios de retorno ao passado clássico. Taxonomia e cronologia são palavras-chave para atestar a crise não apenas da noção de estilo, mas da própria história que vinha sendo construída desde o Iluminismo, positivista e cientificista, afeita aos princípios de classificação, analogia e sucessão, explica Georges Didi-Huberman (2009). Analogias sustentadas por características seguras, sob um paradigma também biológico, um “modelo natural”, nos termos e anseios de Johann Winckelmann, para quem a História da Arte é detentora de um corpo, com suas leis biológicas de funcionamento e sucessão, “de analogia em analogia”, entre formas ideais, belas, exitosas e representativas de uma norma que as cria e conduz (WINCKELMANN apud DIDI-HUBERMAN, 2009). Norma e analogia terminariam por gerar, num campo ideal, “repertórios unificados” entre arquitetura e decoração, comandando o nascimento e a manutenção de cada estilo. “A vontade de definir uma periodização da História da Arte cada vez mais clara e distinta, ou seja, esquemática e satisfatória para o espírito”, interpreta Didi-Huberman (2009, p. 84). De modelos naturais, temporais e estéticos a modelos ideais, teóricos, metafísicos, os historiadores da arte tentaram lidar com a “ausência categórica” da origem de seus objetos e, por consequência, com suas essências, conforme explicita o filósofo francês.

Também Ernst Gombrich (2010) se preocupará com essa questão, nos termos de uma “psicologia dos estilos”. *O sentido da ordem* traz uma emblemática epígrafe, de Johann Gottfried von Herder, que diz assim: “Como se apodera siempre de mí el temor cada vez que oigo caracterizar a toda una nación o época en pocas palabras, ya que cuán inmensa es la masa de variantes comprendida en palabras tales como nación o Edad Media, o tiempos antiguos o modernos!” (HERDER apud GOMBRICH, p. 195). A inquietação motivadora desse seu capítulo tem a ver não apenas com a existência, mas com a pertinência da discussão

sobre o que ele, em diálogo com Erwin Panofsky, chama de “princípio de unidade” ou “unidade orgânica” – “a mais respeitada convicção da Estética” (GOMBRICH, 2010, p. 199), em suas palavras – sempre comandados pelos estilos arquitetônicos. Trata-se do conhecimento e da tentativa de demonstrar o que une as manifestações plurais a que chamamos de estilos, vinculá-los em uma mesma época, a despeito das materialidades e linguagens distintas – as linguagens da arquitetura, do vestuário, das artes figurativas, da decoração – e elocubrar sobre suas relações com o chamado “espírito de época”, incluindo seus sistemas filosóficos em vigor. Se, até aqui, pode-se constatar que no estudo dos estilos há algo mais que um “repertório de formas”, Gombrich, no entanto, enquanto considera que esse problema deve estar sempre presente nesse tipo de discussão, conclui tratar-se, de certa forma, de uma questão irresolúvel. Irrefutável, e ao mesmo tempo impossível de ser provada. Afirmção e busca por unidade e coesão são, portanto, estratégias amenizadoras para o “problema dos estilos”, acredita o autor.

O que une essas duas perspectivas? A atração pelos compartimentos, construída de modo crescente pela historiografia até o século XIX, está intimamente ligada à coerência interna de cada um deles. Considerando o estilo como “expressão de uma época”, épocas e estilos se sucedem em um tempo supostamente linear e puro. Tal linearidade pressupõe não apenas um começo e um fim, mas também uma evolução ao longo desta linha, onde o começo é a infância, a imaturidade, o meio é o ápice de seu desenvolvimento, sua tipicidade, sua perfeição, e o fim, sua decrepitude. Daí que Didi-Huberman vá referir-se a um historiador que, apesar de positivista, é pessimista, pois está atraído pelos sentidos de “declive” e “decadência”. Para além da cronologia, da norma e da taxonomia, fala-se em uma história da arte calcada, portanto, em quatro outras palavras-chave: origem, evolução, grandeza e decadência. Uma rápida visita a essas reflexões nos permite constatar alguns nós que lhes são comuns, desafiando-nos a desatar as ideias de progresso e transformação estilística, hierarquia e correspondência, disposição cronológica e presença anacrônica das formas no tempo. Tais nós, em vários autores, aparecem sob o rótulo da imitação – a nos fazer recordar mais uma vez a questão da transmissibilidade – capaz de construir uma ponte acima dos abismos que separam as formas no tempo, explica o autor.

Mas a história da arte está, para Didi-Huberman, sempre recomeçando, já que há uma perda irremediável da origem, já que estamos sempre a contemplar cópias, fantasmas de uma

antiguidade perdida. São restos que, no entanto, demandam algo da subjetivação e da invenção para serem transpostos ao presente, ainda que historiadores positivistas não acreditem em fantasmas. As subjetivações substituem obsessões em desatar nós (e passar por cima de abismos) entre cópias e originais, passado e atualidade, “vontade de identificação” e “exigência de alteração” das formas, além de nos convidar a aceitar a “cultura ocidental como um território sem limites, impregnado das tradições de todos os tempos, de todos os povos e de todas as civilizações”, afirma o autor, referindo-se a Burkhardt (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 101), obsessões que se transformam nos únicos objetivos de determinadas histórias da arte. Mas estamos apenas no final da introdução do livro de Didi-Huberman, a anunciar um corpo de questões que tanto interessam àqueles que buscam compreender a complexa rede de referências que invisivelmente conecta as imagens no tempo:

Não haverá um tempo das imagens que não seja nem ‘vida e morte’, nem ‘grandeza e decadência’, nem sequer esse ‘Renascimento’ ideal cujos valores de uso não cessam de transformar os historiadores para seus próprios objetivos? Não haverá um tempo para os fantasmas, um retorno das imagens, uma sobrevivência (*Nachleben*) que não esteja submetida ao modelo de transmissão que supõe a imitação (*Nachahmung*) das obras antigas pelas mais recentes? (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 23)

Nachleben versus *Nachahmung*, a “imagem sobrevivente” (título do livro em questão) em contraposição à imagem imitada, atada à corrente linear do tempo. Um livro resultante de uma rica e obstinada investigação sobre o historiador vienense Aby Warburg, e seu dessemelhante (e emblemático) projeto *Atlas Mnemosyne*, a desmontar rígidas concepções sobre os encadeamentos temporais e de sentido. Warburg é, para Ana Maria Guasch (2004), companheiro de Benjamin na busca por um outro modelo de história, compartilhando o mesmo método de construção de significados, a montagem que caracteriza as “Passagens” e o “Atlas”. Insatisfação warburguiana inaugural: a territorialização do saber sobre as imagens, problema espacial que logo dará lugar a um problema temporal, ou, como afirma Didi-Huberman, “estamos diante da imagem como diante de um tempo complexo”, e para compreendê-los é preciso provocar um movimento de “desterritorialização da imagem e do tempo que expressa sua historicidade” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 35). À história da arte cabe, assim, de acordo com esses autores, refundar sua própria teoria evolutiva, que neste caso não pode mais ser sustentada por categorias universais. Seria preciso replantar o “problema de estilo”, “esse problema de disposições e eficácias formais” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 41). Deslocamento metodológico, conformação de “um saber em

movimento” sobre a história das artes plásticas (ditas narrativas), mas que não à toa estabelece o ornamento como ponto de partida para a estruturação do principal conceito que dá nome ao seu livro, *Nachleben*.

A noção de sobrevivência Warburg tomou emprestada do etnólogo britânico Edward B. Tylor, que também estava a refletir sobre algumas palavras-chave às quais já nos referimos – progresso, decadência, renascimento, modificação e, ineditamente, sobrevivência – para pensar as relações nessa rede complexa que caracteriza a produção de imagens e símbolos na história da civilização. Tylor convida-nos a passar os olhos sobre os objetos triviais de nossa casa para refletirmos sobre a tensão entre criação e transmissão da herança imagética que recebemos. O autor lista uma série de objetos decorativos cheios de referência às culturas da antiguidade – a madressilva assíria e a flor-de-lis, o marco no teto com motivos gregos, o espelho com estilos Luís XIV e renascentista – constatando como estamos cotidianamente acompanhados por outros tempos, que sobrevivem no presente. Didi-Huberman interpreta:

Es significativo que este ejemplo de supervivencia – uno de los primeros que ofrece Primitive Culture [o livro de Tylor a que se refere Didi-Huberman] – se refiera a los elementos formales de una ornamentación, a esas ‘palabras primitivas’ de toda noción de estilo. Y es igualmente característico que esta supervivencia de las formas sea significativa en términos de impronta (stamp). Decir que el presente lleva la marca de multiples pasados es proclamar ante todo la indestructibilidad de una impronta del o de los tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 50)

Também Gombrich (2010) nos convida a observar o entorno, as formas das estruturas das portas, os suportes das mesas e as cornijas do teto, para identificar desenhos inventados há mais de 2500 anos. Não é raro constatar o protagonismo da ornamentação nas concepções e recapitulações tradicionais sobre estilo – ornamento como palavra primitiva na gramática dos estilos, lemos em Tylor, a partir de Didi-Huberman –, sobretudo na Arquitetura, e não à toa a palavra desapareceu junto com o movimento que banuiu de suas paredes, com seus vazios, a ornamentação. Nesse livro de Didi-Huberman, os ornamentos aparecem pouquíssimas vezes, mas, ao que ele indica, parece natural transportá-los até onde for possível para a reflexão que aos poucos se desenrola. A história da ornamentação também carrega os selos de tenacidade e permanência de formas que sobrevivem no tempo, como aponta Tylor. Tenacidade, permanência e sobrevivência já não são buscadas por esses autores sob o filtro conceitual das essências e dos arquétipos, mas dos sintomas – vias de acesso à voz dos fantasmas?, pergunta-se Didi-Huberman –, das repetições, sob a dialética entre “o que muda e o que

resiste a mudar”, entre “dever e estabilidade”, na esteira de Burkhardt (lido por Didi-Huberman). Conclui-se que trata de buscar não uma base comum e arquetípica, mas diferencial e comparativa, não objetos ou imagens, mas sistemas, conglomerados, fazendo jus à enorme complexidade das relações e determinações constituidoras das imagens.

São sobretudo temporais as relações postas em jogo, e que mais interessam aqui, tendo em vista a complexa temporalidade das formas, das grades, das cidades e de suas visibilidades. Creio que faça sentido neste momento o que Ricoeur nos fala a respeito das camadas do tempo na arquitetura : necessitamos reaprender algo sobre a sobreposição dos estilos, para “fazer com que o ter-sido do passado seja salvo a despeito de seu não-ser-mais” (RICOEUR, 1998, p. 9). Na esteira desses raciocínios, é possível resgatar ainda o método transtemporal proposto por Carlos Brandão, bem como as heterotopias e heterocronias de Foucault, tal como vimos no capítulo 1: espaços, tempos e sentidos entrecruzados, reaproximados, sobrepostos. Em que medida podemos pensar o eclético para além de um estilo, mas como um valor (urbano, cidadão), uma categoria crítica que se coloque como circunstância e desafio para compreender as sobreposições espaciais e temporais que a cidade apresenta e o nosso objeto sinaliza? Falar de estilos é falar de tempos e das memórias que carregam, não de modo estanque, linear, organizado, mas sim rizomático, sincrônico, fluido. Didi-Huberman reivindica uma “teoria da memória das formas”, “feita de saltos e latências, de sobrevivências e anacronismos, de volições e de inconscientes”, e de temporalidades heterogêneas, que rompem decididamente com as noções de “progresso e desenvolvimento históricos” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 62). Tempo estendido e impuro das sobrevivências, em contraposição ao tempo curto das “decisões estilísticas”, matéria e conteúdos estéticos que estão dispostos de maneira “acronologicamente estratificada²” (CHECA, 2010), cujo desvendamento exigirá uma espécie de prática arqueológica. É uma ousada empreitada de Warburg, que põe em cheque o historicismo e o esteticismo de seu tempo, a busca pelas unidades temporal e estilística, unidades orgânicas da cultura, que no autor vienense estão contrapostas às ideias de montagem/desmontagem, decomposição e análise infinita das singularidades – imagem ancorada em uma perspectiva antropológica, cuja intemporalidade

² Os trechos citados de Fernando Checa (2010), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

contrapõe-se à evolução histórica –, método que não reclama linearidade ou fechamento, e que poderia passar por algo inacabado, conforme antecipa Didi-Huberman. Negação inclusive da periodização histórica, tida como veleidade, daí a divisão cronológica estar posta em oposição à ideia de transversalidade. Abrir e “complicar” a história, impor-lhe uma “margem de indeterminação” e, mais uma vez, de anacronismo, “desclassificando-a”, avança Didi-Huberman, citando J. von Schlosser. A sobrevivência anacroniza o tempo histórico, seu “tempo incerto” se opõe à suposta definição dos fenômenos históricos: anacroniza o presente, porque nega o *zeitgeist*, tantas vezes relacionado à noção de estilo, como vimos em Gombrich; anacroniza o passado, porque sua origem é impura, sedimentária e híbrida; e anacroniza o futuro, pois este tem, para Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 78), a “força formativa para o surgimento dos estilos”.

Tais constelações e saltos temporais nos levam novamente a Benjamin e à sua aceitação da dificuldade em dar forma à modernidade, que “designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 80). Quem sabe Warburg também esteve buscando pelo “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p.223), ao qual se refere seu contemporâneo Benjamin? Permito-me ainda prologar este parêntesis com um texto recheado de interseções interessantes, de Giorgio Agamben (2009), para quem o passado mora no presente como um embrião que continua atuando nos tecidos maduros do adulto – mais uma metáfora extraída da biologia. Em seu curso para o Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, Agamben evoca o passado como algo que pertence ao presente, esse inapreensível que é o contemporâneo. Fala de uma arqueologia do presente – o modo como podemos acessá-lo – e também de um encontro secreto, entre o arcaico e o moderno. Inalcançável como o intempestivo aperto de mãos entre o “já não” e o “ainda não”, o cronômetro da contemporaneidade está sempre assombrado – as relações entre luz e sombra, entre o que se pode ver no suposto clarão da história e a escuridão do presente são metáforas caras ao autor – por um certo anacronismo, uma “soltura”, “defasagem”. “Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo quem não coincide perfeitamente com aquele, nem se adequa a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”. Mas Agamben nos previne que não se trata de nostalgia, ou de um assombramento pacífico, e sim de uma capacidade de relacionar o tempo presente com cada instante do passado.

Quem pode dizer "meu tempo" divide o tempo, inscreve nele uma divisão e uma descontinuidade: e, no entanto, justamente por meio dessa divisão, essa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo instala uma relação especial entre os tempos. (AGAMBEN, 2009 não paginado)

As figuras do “intempestivo” e do “inatural” também aparecem no livro de Didi-Huberman – bem como se somariam à “soltura” a que se refere Agamben – e poderiam estar contrapostas à noção de arquétipo, que para o autor não pode ser adotada porque simplifica os modelos de tempo, pois sua tendência ao essencialismo tem como chamariz a percepção analógica, os pseudomorfismos (e novamente a ideia de sucessão). No lugar deles, trata-se de aceitar que há elos perdidos, objetos inauditos, formas intermediárias, menos sinalizadoras de uma coerência que de abrupções – não necessariamente conectadas às retóricas estilísticas –, “retornos inesperados”, “obsessões”, “reaparecimentos das formas”. Numa acepção nietzchiana traduzida por Didi-Huberman, é algo do “intempestivo” que se coloca em jogo, movido por uma certa “vontade do inatural”, a contribuir ambos – eu acrescento – com mais figuras que desafiam o esperado do tempo, a meteorologia das formas. Para Gombrich, por sua vez, num viés afeito à sua análise mais psicológica do ornamento, essas formas se mantêm no tempo porque se transformam em hábitos, os mesmos que nos convocam a buscar e gozar da continuidade e da repetição. O autor acredita que alguns motivos são mais que invenções, são descobertas acerca de como podem prosperar na memória coletiva, de como podem tornar-se hábitos.

Em um e outro autor, a questão da transmissibilidade encontra-se novamente vinculada ao modelo natural – sobrevivência, sintoma e hábito também são palavras que, dialética e metaforicamente, guardam-lhe dívida –, desta vez sob o paradigma evolutivo darwiniano, a revelar para a História da Arte uma espécie de “seleção natural”, que elimina formas e estilos mais débeis e permite que se estabeleçam e se propaguem os demais. Assim, Gombrich afirma ser a “força do hábito” uma herança biológica, além de refletir que pode ser uma diretriz útil pensar em uma sobrevivência das formas mais aptas, no sentido de que alguns motivos sobrevivem por serem fáceis de lembrar e de aplicar em contextos variados. “Qual deles estaria destinado a crescer e prosperar e qual seria vítima das vorazes aves ornamentais que pululam pelo jardim?” (GOMBRICH, 2010, p. 191), brinca o autor, ao observar as formas tipográficas florais regadas por um gato, em uma ilustração de Saul Steinberg. As sobrevivências em Warburg, no entanto, “não são mais que sintomas portadores de

desorientação temporal”, explica Didi-Huberman (2009, p. 58), em vez de “fósseis vivos”, “heterocronias”, “estados paradoxais do ser vivo” que combinam diversas fases de desenvolvimento. Não devemos esquecer que Gombrich, ao referir-se a Warburg, traduz seu *nachleben* como “vida futura”, tradução que acredito implicar em toda uma vertigem temporal, já explicitada. Neste sentido, diferentemente da concepção darwinista, a forma sobrevivente não vive porque foi capaz de eliminar as mais fracas, ela “sobrevive, de modo sintomático e fantasmagórico, à sua própria morte” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 59), reaparecendo em outros tempos. São “as coisas que estão mortas já há mais tempo as que frequentam com maior eficácia – mais perigosamente – nossa memória”, afirma (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 76). Uma inusitada aproximação, não obstante e ainda, será tecida pelo autor:

Quando el juego normal de la selección natural y de las mutaciones genéticas no permite comprender la formación de una especie nueva, llegaron a hablar incluso de ‘monstruos prometedores’, organismos ‘no competitivos’ pero capaces, sin embargo, de engendrar una línea evolutiva radicalmente divergente, original (...) como esa cerda prodigiosa de Landser con dos cuerpos y ocho patas que Warburg comentaría, a partir de un grabado de Durero, desde el punto de vista de lo que llamaba, precisamente, una ‘región de los monstruos proféticos’. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 60-61)

Profícuo empréstimo que nos convida a perceber a “complexidade e [a] imbricação paradoxal dos [próprios] tempos biológicos” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 60), e a desconfiar da exclusividade da opção pelos “bons objetos”, representativos de uma perspectiva ideal e metafísica da história estilística. Esse ideal, no começo do livro de Didi-Huberman, encontra-se também contraposto ao *pathos* – e, conseqüentemente, ao patológico – “essa doença da alma que deforma os corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 19), novamente em Winckelmann. A História estilística de que falamos é pautada pelas sobrevivências e sintomas, mas também pelo inconsciente, pelas catástrofes e pelas “doenças do tempo”, na esteira de Buckhardt, que nos oferta mais ingredientes para falar de impurezas, de uma história cultural “recheada de bastardia”. Também uma intempestividade que, de modo surpreendente, transforma o inoportuno em promessa e criação me faz lembrar das grades em ruínas que dediquei a Ruskin, da delicada e despropositada desobediência a uma antiga geometria, da qual detinham posse em sua estreia. Ou quem sabe poderíamos nomear de monstros proféticos as formas góticas que o autor inglês tanto estimava, justamente por seu signo da rusticidade, derivadas de uma Idade Média cujas profundezas impuras, marginais,

mágicas e corruptoras do ideal clássico seduziram também Warburg. Faz-me lembrar ainda outras “patologias”, às quais me referi no capítulo anterior: agrada-me pensar nos acréscimos inusitados – que podemos encontrar em grades com séculos de vida – e nas gambiarras como monstros promissores da forja popular, frutos de outras estratégias de sobrevivência que vinculam necessidade e criação, retomadas inconsciente de formas históricas em conexão profunda com desejos e realidades atuais. Penso ainda na sobrevivência proliferante das volutas, e na hipótese de Alfonso Sierra (1956) sobre sua confortável e alegre permanência na alma popular. As volutas românicas, historicamente, deram lugar a elaborações cada vez mais intrincadas e, de acordo com o autor, só irão retornar em lugares de forja “atrasada” ou de fraca tradição ferreira (como é o caso de Belo Horizonte), mas que reaparecem como signo de certa ingenuidade primitiva, ou como signo de sobrevivência. Não seriam, todos eles, “bons objetos” para versar sobre a tenacidade das sobrevivências (como pensou Tylor), visíveis sobretudo através das coisas minúsculas, supérfluas, irrisórias?

Encaminhem-nos a alguma conclusão e a um desfecho provisório, para que possamos, enfim, resgatar da teoria warburguiana sua proficiência metodológica no que diz respeito à organização do inventário. Não foi possível resumir – tampouco seria apropriado estender em análises mais elaboradas – o relato sobre os estudos de Aby Warburg, ainda que pelo filtro (obstinado, apaixonado) de Didi-Huberman. Filtro e crítica atualizados e abrangentes, porque se detêm não apenas na obra do historiador vienense, mas em outros autores que, como ele, enfrentaram (ou desenferrujaram) a discussão – etimológica, metaestilística? – sobre os estilos. Certamente haverá outras empreitadas como esta, mas por ora parece suficiente concentrarmo-nos nos fios de pensamento desenrolados até aqui, para seguir. A começar pelo previsto e costumeiro (embora mais breve que o desejado) exercício estilístico – de taxonomia e tessitura de uma certa rede de relações – sobre as grades de Belo Horizonte e do mundo ocidental, caminho possível que permitiria organizar o inventário gráfico, para então identificar sua insuficiência metodológica e buscar novas possibilidades de análise e sistematização. Na companhia de Warburg, Didi-Huberman nos apresenta outros trajetos, cheios de bifurcações e entrocamentos, que merecem ser recapitulados agora sob o filtro eficiente (e gráfico) da síntese, para que possamos fixar esta passagem rumo à próxima paisagem teórica, além de gráfica, e formal – ainda que, neste último aspecto, em oposição à paisagem iconográfica warburguiana.

Exceções – heterocronias – simultaneidade – pathos – sintomas – repetições – transformação – anacronismo – desterritorialização – saber em movimento – sobrevivência – fantasmas – monstros – montagem – desmontagem – inacabado – marginal – intempestivo – inatual – lacunar,

são alternativas ao esperado vocabulário que garante o método usual de classificação estilística, que se apoia em outros troncos de palavras:

representativo – monumental – tipificações – eficácias formais – unidade – coerência – essência – origem/arquétipo – linearidade – cronologia – decadência – evolução – imitação – transmissão – norma.

Como classificar formas sem falar em estilo, sobretudo se o inventário gráfico, como afirmei, “faz opção pela norma” e deseja a “padronização dos modelos, despidos de sua complexidade mundana”? Belo Horizonte nasceu em um século que vinha construindo a história do ornamento como uma história dos estilos. A concepção estilística, conforme o modelo tradicional, poderia ser um pressuposto para uma taxonomização que desejasse fazer jus ao contexto histórico e geográfico da cidade. É preciso reservar a devida importância ao estudo da história oficial dos estilos (das grades, do ornamento, da arquitetura), e à sua capacidade de ensinar algo sobre as origens e a transformação das formas, de ampliar o repertório conhecido de formas, de fazer amadurecer o olhar e de possibilitar a conquista de uma maior intimidade com o objeto. Porém, como todo exercício taxonômico, a classificação estilística resultou aqui como as ordens provisórias, conforme nos antecipou Benjamin, ao afirmar que “toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício” (BENJAMIN, 2009, p. 228). E se tirássemos proveito de tal vertigem para lidar com a diversidade pelas trilhas de Warburg, buscando nas lacunas apontadas pelo autor outras possibilidades de replantar o “problema de estilo”, como alternativa para cuidar da sistematização das imagens que nos esperam? Acercando-me ainda mais do desafio de organizar o vultoso inventário – com suas normas próprias e paradoxalmente cambiantes, como veremos –, o próximo passo foi dado em direção a um espaço-tempo de novas simultaneidades e entrecruzamentos (além de outras vertigens, formais), para descobrir, com Alfonso Sierra (1956), não apenas como são, mas como podem ser as grades de Belo Horizonte.

4.2 ORNAMENTO EM SI:

VISUALIDADE E VIDA DAS FORMAS EM JONES, RIEGL, WORRINGER, DELEUZE E GUATTARI

A gramática do ornamento de Owen Jones – cuja parte dos modelos o autor afirma ter retirado dos antigos mostruários, já em seu tempo disponibilizados como peças de museu – está coberta de formas coloridas e planificadas, ainda que o tratamento de luz e sombra de algumas delas nos ensine que originalmente recobriam ou materializavam tridimensionalidades, colunas, cornijas, tramas, relevos e sulcos em metal, madeira e pedra, mosaicos etc. Formas desencarandas, planificações que partem de um raciocínio gráfico próprio do tecido, do papel, do projeto, capazes de padronizar, equalizar, desdiferenciar, em alguma medida. A partir dessas formas planificadas, o autor tenta estabelecer algumas “regras gerais que pareceram reinar independentemente das peculiaridades de cada um[a]” e de sua enorme variedade (JONES, 2010, p. 17). Com um princípio híbrido de organização – começando pelos povos que o produziram, apresentando estilos, épocas, regiões e motivos – a história visual do ornamento escrita por Jones desejava ser cultural, um critério corroborado por seu tempo e motivado pela curiosidade em relação ao exotismo dos povos até então desconhecidos. Uma busca marcada por um desejo (compreensível) de estabelecer origens – os bizantinos que carregam embriões da decoração mourisca, a afirmação veemente do “*ex nihilo fit/ nada surge do nada*” para as artes decorativas, ou mesmo uma certa “teoria da origem independente do ornamento celta” (JONES, 2010, p. 291)–, influências, relações simbólicas, sempre guiadas pela onipresença da imagem em sua luxuosa e agigantada publicação³. Ainda que parta dessa perspectiva, tal busca cientificista e positivista⁴ por “regras gerais” evidenciada por seu olhar, no entanto revela não apenas um saber gramatical, mas didático, ao modo de um manual, mostrando o que deveria ser seguido ou evitado, como ele e seu tempo acreditavam que deveria ser.

³ Primeira edição inglesa, de 1856.

⁴ São expressões e palavras que aparecem na Gramática (mas também em outras publicações da época): “verdadeira beleza”, “perfeição”, “puro”, “estilo apropriado”, “imperturbável verdade”, “verdade absoluta”, “verdadeira arte”, “expressar uma verdade”, “uma aula perfeita”, “olhem e aprendam”, “inferioridade”, “o mais elegante”, “o mais perfeito”.

O olhar de Owen Jones é descritivo, associativo, atento não apenas às cronologias estilísticas e recortes geográficos, mas muitas vezes a outros agrupamentos, de estruturas (colunas, cornijas, molduras, padronagens etc.) e materiais (metais, madeiras, tecidos, tapetes etc.). Empreitada de fôlego que resulta em capítulos com ênfases desiguais entre o que está ao alcance da logística, da equipe e do tempo disponíveis, de suas paixões pessoais e das modas. Seu olhar revela “ansiedade em exhibir tantas variedades quanto possível” (JONES, 2010, p. 159), mas também um desejo de resumir os princípios gerais de disposição das formas e adequação das cores, sob a forma de “proposições”, que vão além das regras de beleza e harmonia, configurando-se como breves leis formais.

A gramática de Jones, que é sua coleção e seu manual, é também a primeira tentativa de sistematização histórica da arte ornamental. Ainda que se constitua a partir de uma metodologia híbrida, distingue-se de outras publicações produzidas em seu tempo, mais técnicas e teoricamente mais silenciosas. Próximo ao autor está Gottfried Semper – chegaram a trabalhar juntos, aliás – a reivindicarem ambos o imbricamento entre ornamento, natureza e ciência. No primeiro, encontra-se a origem têxtil dos ornamentos primitivos e da própria arquitetura – a matéria que gera formas, a trama do tecido que ensina o homem a fazer ziguezagues com a imagem – critério corroborado por Jones. Nele, a crença de que as primitivas tatuagens imprimem no homem “as belezas da natureza que o cercam e [ele] tenta imitar, até onde seu poder permite, os trabalhos do Criador” (JONES, 2010, p. 31). “Retorno à natureza para renovar a inspiração” (JONES, 2010, p. 31), como crítica ao seu tempo de revisitações estilísticas, mas também como fruto de uma expressão religiosa, bem ao modo de Ruskin, outro contemporâneo seu, que não figura entre os precursores dessa história da ornamentação, mas de quem se pode dizer que esteve tão interessado quanto ele na apreensão desses detalhes, dessas invisibilidades. Jones viu-se, portanto, motivado pela fé em Deus e nas “leis da aptidão universal das coisas da natureza – com sua maravilhosa variedade de formas, a distribuição proporcional de áreas, as curvaturas tangenciais das linhas e a irradiação de uma haste principal”, pela crença em um “desejo de imitar nos trabalhos de nossas mãos a ordem, a simetria, a beleza, a proporção que o Criador propagou sobre a terra” (JONES, 2010, p. 476-479).

Problema de “disposições e eficácias formais”, como vimos em Warburg, o “problema de estilo” deveria ser replantado a partir da conjugação da filologia com a “consideração

antropológica das relações que fazem com que as singularidades sejam histórica e culturalmente operativas”, explica Didi-Huberman (2009, p. 41), o que a princípio não parece ser algo ignorado por Owen Jones. A rejeição das categorias universais apresentadas pela historiografia tradicional reflete-se no autor vienense, no entanto, como um antiformalismo, e também como uma busca pelas profundezas “turvas” da história (e da imagem), por seus vínculos ocultos, entre os gestos corporais – de amor e combate, triunfo e servidão, elevação e queda, histeria e melancolia – e a plástica, entre os modos de ser dos povos e das imagens. “Imagem como um momento energético e dinâmico, por mais específica que seja sua estrutura” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 35), resultado de sedimentações e cristalizações de movimentos históricos, antropológicos, psicológicos e morfológicos. Warburg buscava rastros da antiguidade nos movimentos pathêmicos das figuras representadas, donde se tangencia uma certa “teoria da empatia”, como refletiu Fernando Checa (2010). Esse autor sintetiza a historiografia realizada no século XIX, nos termos de uma dicotomia entre as correntes formalistas – das quais são representantes maiores Henrich Wölfflin e Alöis Riegl, geração de historiadores imediatamente posterior a Jones, Ruskin e Semper – e a iconografia de Warburg e Ervin Panofsky. A despeito de tal dicotomia, Gombrich afirma que a “teoria da empatia” é, sobretudo, formalista, pois reagimos às formas com respostas corporais e emocionais. “Um esbelto eixo vertical pode fazer-nos pensar ou contrair os músculos, do mesmo modo que a forma horizontal nos faz sentir relaxados e tranquilos” (GOMBRICH, 2010, p. 201). De modo especular, Warburg seguia buscando em seus objetos algo inominável, “que fora imagem, mas também ato (corporal, social) e símbolo (psíquico, cultural)”, afirma Didi-Huberman (2009, p. 39).

Se a gestualidade é pista subjetiva em ambas as correntes, é preciso dizer ainda que interdisciplinariedade também é palavra cara a Warburg. Considerar tal afirmativa pode equivaler a abrir espaço para um formalismo que aparentemente se lhe opõe. Até porque, em alguma medida, o reconhecimento do debate morfológico parece ser um caminho necessário, no entendimento de Didi-Huberman, que, novamente a partir de Burkhardt – de quem Wölfflin teria sido discípulo –, nos explicita a diferença entre compreender a significação das imagens e compreender a vida das imagens, alimentada por uma força ou potência impessoal, mas vital. Não esqueçamos que empatia pode significar projetar a vida em formas inertes, ideia que Gombrich atribui a Wölfflin. Para este último, a vida é a soma dos jogos de funções

(a provocar aproximações antropológicas), formas (a exigir aproximações morfológicas) e forças (a reclamar aproximações energéticas). A vida da história, nessa perspectiva, tem a ver com uma morfologia, pois do mesmo modo que “não há história possível sem uma história da cultura, não há história da cultura sem uma história da arte aberta às ressonâncias antropológicas e morfológicas das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 97).

Cedamos espaço à perspectiva formalista para seguir traçando essa nova constelação. Nem tanto em Wölfflin, cuja matricial empreitada diz respeito ao campo das Artes Plásticas (como a de Warburg), mas em Alöis Riegl, contemporâneo de ambos, que, tendo dirigido por onze anos o Museu de Artes Decorativas de Viena, contribuiu de modo inigualável ao prosseguimento do trabalho de Owen Jones.⁵ É também como um “problema” que o tema dos estilos será tratado por Riegl, em sua emblemática obra *Problemas de estilo*, cuja relevância supera a aparente limitação de seu recorte, a ornamentação vegetal. É sempre bom lembrar o pano de fundo que alimenta a sua investigação, e que confere a ela suma importância histórica, a saber, a reivindicação de uma história própria às artes ornamentais, em que pese sua natureza supostamente coadjuvante à Arquitetura, e sobretudo a despeito de sua aparente inferioridade em relação às Belas Artes. Assim como em Wölfflin, há em Riegl um desejo de desvincular o objetivo principal da arte e a aproximação ao modelo natural, o que também significa, como em Warburg, pretender retirar a História da Arte (e do ornamento) de sua condição evolutiva, como história das habilidades técnicas, que levam ao aperfeiçoamento da representação figurativa. Na virada do século XIX para o XX, o estabelecimento dessas condições, além de uma estratégia política, era o ponto de partida que permitiria organizar um novo pensamento a partir de uma outra noção de “estilo”, mais acercada a uma percepção das formas do que das especificidades culturais, o que equivaleria a perguntar: para além das épocas, dos lugares e das individualidades que produziram as formas que hoje tentamos

⁵ Desconheço se Riegl teria reconhecido sua dívida com Jones, mas são inegáveis algumas interseções entre os dois autores, sendo importante chamar a atenção, ainda que em nota, para a importância conferida, em ambos os autores, ao pâmpano grego – a adoção da ramificação contínua para o desenvolvimento das formas ornamentais – e ao arabesco – exemplar de um certo “ápice evolutivo” da arte ornamental. São várias outras interseções, sem que haja tempo e necessidade para enumerar aqui o que Jones teria se antecipado em relação a Riegl. Para além dessas convergências, no entanto, veremos que a contribuição de Riegl é de natureza teórica distinta.

entender (e agrupar) sob o rótulo dos estilos⁶, há outras maneiras de olhar para elas, um olhar mais afinado à sua própria escala de valores plásticos, formais? Haveria uma linguagem das formas, ainda que sejamos nós quem a produzimos, e seria possível que lançássemos mão dessa linguagem como método de compreensão? A forma também pode contar uma história, a despeito da cultura que a produziu?

Tentando perseguir esses problemas, Riegl insiste em afirmar uma “evolução histórico-ornamental”, independente da inspiração na natureza, seguidora das “leis da beleza das formas” – expressão tão afeita às exclamações do século XIX –, um aperfeiçoamento em sentido puramente ornamental, de acordo com critérios formais e internos. Trata-se de uma via histórico-formal para o desenvolvimento dos ornamentos, aliada a uma “vontade de arte” (“*kunstwollen*”) – uma noção pela qual ele muito se interessa – para evitar que se tenha que buscar suas origens nas evoluções técnica (conforme a perspectiva materialista advinda de Semper⁷) e natural (conforme um modelo imitativo). A “soberana lei da casualidade” liga o arabesco ao pâmpano antigo, acreditava Riegl, o que é diferente de pensar na espontaneidade (dentro de um modelo naturalista) que teria guiado o surgimento das mesmas formas em diversos cantos do mundo. Tal casualidade aponta para a existência de uma cadeia secreta, não evolutiva, mas continuada. A metodologia riegliana, pois, consiste em regular o olhar para leis que regem as formas, conduzidas pelas mãos do homem, porém sob as forças da geometria e da natureza, quando o ornamento despreza a imitação do natural para apropriar-se de suas leis – medidas, direções, replicações, luzes, valores, cores.

O que é, então, “estilo”, para Riegl?

Com destaque no título de sua obra, a palavra “estilo” é rapidamente abandonada pelo autor, como se esse fosse o passo necessário para encontrar os verdadeiros “fundamentos de uma história da ornamentação”, seu subtítulo. Podemos contar o pequeno número de ocorrências

⁶ Assim afirmou Wölfflin: “Com outras palavras, se descobre na história dos estilos um substrato de conceitos que se referem a representação como tal, e se pode fazer uma história evolutiva da visualidade ocidental na qual as diferenças das características individuais e nacionais já não teriam tanta importância.” (WÖLFFLIN, 2011, p. 35)

⁷ Refiro-me à perspectiva “advinda de Semper” porque Riegl deixa claro, na introdução de Problemas de Estilo, que esse autor teria sido “o último a substituir a livre vontade criadora por um desejo de imitação essencialmente mecânico-materialista”, diferentemente de seus discípulos que acreditavam que “unicamente a técnica teria valor” (RIEGL, 1980, p. 2).

dessa noção no livro, começando pela denominação “estilo geométrico”, quando Riegl se ocupa da tarefa de desarticular as críticas evolucionista e materialista que, em certa medida, subestimam a arte dos povos tribais e sua “vontade de arte”. Em seguida, ele versa brevemente sobre um “estilo heráldico”, mas apenas para seguir com a negação da teoria materialista: a simetria que aparece nessas representações em tecido seria mais dependente da natureza da forma animal que do suporte têxtil. No restante do livro, a palavra “estilo” dá lugar ao gesto de “estilização”, com o objetivo de desconstruir a aparente oposição entre formas geométrico-abstratas e figurativas. Representações de animais e homens teriam sido trasladadas conscientemente para um esquema linear, “combinações conscientes da linha, conforme as leis de simetria e ritmo” (RIEGL, 1980, p. 26), uma maneira de introduzir sua noção de “*kunstwollen*” e, conseqüentemente, agregar valor às primeiras criações do homem. Sinônimo de “geometrizado”, em Riegl, o “estilizado” – definido pela superfície e pela planeidade, e não por plástica e tectônica – constrói-se como oposição ao “naturalizado”. O estilo e a noção de geométrico, assim, não se restringem ao que é comumente associado por vários autores/ornamentalistas, os desenhos das tribos primitivas. A história evolutiva da ornamentação vegetal persegue, para Riegl, a geometrização (ou a estilização) do natural – na contramão da ideia de que a geometria (o estilo geométrico) precisa encontrar a natureza para evoluir – e, nesse ponto, que o autor localiza na produção oriental de arabescos, encontra a sua resolução formal, seu ápice de desenvolvimento formal. A despeito das palavras “ápice” e “resolução”, aqui Solá-Morales (1980) entende o postuldo riegliano de unidade das diversas manifestações culturais e da negação de uma explicação cuja base é a ideia de decadência cíclica – um estilo a ser superado por outro ou o ápice representativo de cada estilo –, para propor, em seu lugar, uma explicação estrutural que, em vez de separar, poderia engendrar uma relação entre as formas – por ele qualificada de “análise transestilística”.

Debruçou-se em *Problemas de estilo* – e divulgou suas ideias, num momento significativo da História da Arte – quinze anos depois, seu discípulo alemão Wilhelm Worringer (1997), em *Natureza e abstração*. Em Worringer, a “vontade de arte” riegliana é lida como um “afã de abstração⁸”, uma espécie de vontade da forma, guiada pela necessidade de reproduzir as

⁸ Os trechos citados de Worringer (1997), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

coisas exteriores em relação ao que o autor denominará como uma clara e fechada “individualidade material”, quando é preciso alhear-se do próprio eu (do criador), e descansar de nossa própria vinculação com a vida. Vontade e vida das formas: uma perspectiva metafísica, para Gombrich (2010), de certo modo avessa a um enfoque cultural ou psicológico. Riegl e Worringer defenderam “vontade de arte” e “afã de abstração” como sentimentos primeiros que movem a produção ornamental, originários de toda atividade criadora. Essas vontades, para Gombrich, relacionam-se com um sentido da ordem, capazes de oferecer, a partir de princípio vitalista, uma alternativa às explicações mecanicistas (e materialistas) dos motivos individuais: “ao estudar as vicissitudes da *lotus* que se converteria sucessivamente em palmeta, acanto e arabesco, [Riegl] começou a pensar nelas como se estivessem dotadas de vida e vontade próprias” (GOMBRICH, 2010, p. 193).

Por conseguinte, Worringer considera o estilo um termo elástico, que pode ser entendido distintamente por cada um, diferença cuja possível confrontação ilustraria a confusão imperante entre as questões artísticas de seu tempo. Afirma o autor que se costuma considerar a noção como aquilo que eleva a reprodução do modelo natural a uma esfera mais alta, como o arranjo que tal modelo deve sofrer para ser transposto à linguagem da arte. Uma espécie de regulador, nesse caso, do acercamento ao natural, tarefa em comunhão com o controle didático (e de certo modo confortável) efetuado pelo rótulo estilístico, que assistimos na crítica de Didi-Huberman. De acordo com Worringer, ainda se estava por escrever uma “psicologia da necessidade estilística” – inquietação que vimos sobreviver em Gombrich –, razão pela qual ele supôs que o “estilo” pudesse equivaler a um “máximo de felicidade” conquistada por quem o produz. Seu caminho é muito semelhante ao de Riegl, como o próprio Worringer esclarece: “O conceito de estilo abarca todos aqueles elementos da obra de arte que se derivam psiquicamente do afã de abstração, enquanto o conceito de naturalismo compreende aqueles outros que estão baseados no afã de projeção sentimental” (WORRINGER, 1997, p. 60). Para o autor, a abstração primitiva é um sintoma de que o homem não estava pronto para lidar com o orgânico, as forças naturais e misteriosas, sendo a estilização das formas uma espécie de escudo protetor não consciente. A noção é também adjetivada: nela podemos ler “intenção estilística” como “vontade artística” voltada ao “afã de abstração” e, em outros momentos, “estilização” como algo relacionado ao abstrato, ao linear e ao inanimado. Abstrato e geométrico, nesse sentido, são noções que vão além do que

comumente consideramos como tais, e dizem respeito a toda e qualquer produção ornamental, não apenas àquelas que não são figurativas. Vejamos.

A linha abstrata é o começo da arte, é a sua infância, pouco a pouco desaprendida, como leem Deleuze e Guattari em seu instigante ensaio “1440 - o liso e o estriado”, escrito a partir de algumas ideias de Riegl e Worringer. Impulso artístico primordial e nômade, vontade artística primitiva ou instintiva, que está nas origens da arte – manejo da linha abstrata que goza de toda a potência de abstração, afirmam os autores franceses – e segue acompanhando-a. Linha menos retilínea que errante, pré-histórica, “tanto mais abstrata quanto não há escrita” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 209), já que esta tende a roubar seu caráter abstrato.

Abstrato que não se opõe diretamente ao figurativo: o figurativo jamais pertence como tal a uma ‘vontade de arte’; tanto que não se pode estabelecer uma oposição em arte entre uma linha figurativa e uma outra que não o seria. O figurativo ou a imitação, a representação, são uma consequência, um resultado que provém de certas características da linha quando ela toma tal ou qual forma. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 210)⁹

Worringer, por sua vez e de modo complementar, vê a abstração como um impulso por se redimir de uma aparente arbitrariedade da existência orgânica, com a conclamação de sentimentos estéticos elementares (em vez de conteúdos extra-estéticos, literários), sendo a forma a negação do individual, ou um “estado superior do tema”, como ele diz, o qual, se tratado literariamente, tem apenas um calor efêmero, arbitrário. Podemos ainda comparar a ênfase na busca pelo espaço plano e geométrico, em Riegl, à incorporação da representação a um mundo rígido e cristalino-geométrico, em Worringer. “Não a estrutura vegetal, mas sua lei constitutiva foi o que o homem trasladou à arte” (RIEGL, 1980, p. 68), em um, e “a consequência da profundíssima conexão de todas as coisas da vida, essa forma geométrica é também a lei constitutiva da matéria cristalino-orgânica” (WORRIGUER, 1997, p. 48), em outro. É neste sentido que as oposições mais esperadas são anuladas, e não apenas o orgânico

⁹ Tal perspectiva deve ser aproximada da etimologia proposta por Gombrich, na qual o termo “abstrato” significaria “distanciado”, não da forma, mas do concreto ou literal. O autor afirma haver uma “terra de ninguém entre o desenho abstrato e o figurativo” (GOMBRICH, 2010, p.175), e também: “Falamos de formas estreladas, de linhas ondulantes, de vórtices, de formas radiantes, de retículas, de padrões xadrezes, de ovas e dardos, de rosetões, sem que impliquem em nenhuma intenção representativa. Teremos que voltar aos problemas de significados simbólicos vinculados a esses motivos diferentes em vários estilos. O que aqui nos concerne é o efeito perceptivo de nossa projeção, que vai mais além do mero reconhecimento de um motivo individual. Nossa resposta aos diferentes estilos decorativos está regida por nossa maneira de ler seus motivos.” (GOMBRICH, 2010, p. 158).

– menos o representado que aquele capaz de vincular a representação ao sujeito, com interpretam Deleuze e Guattari, a partir de Worringer – mas também o inorgânico – a lei constitutiva da matéria inanimada, as formas fora da subjetividade – possuem uma “força vivente”, de modo que quem está na dianteira, quem vive, é a forma. É inorgânico, e no entanto vivo, para os autores franceses, “tanto mais vivo quanto inorgânico”, e, diferente do geométrico e do orgânico, “eleva à intuição as relações mecânicas” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 212). É força vivente da obra ornamental, apesar de não ser literária, narrativa. Nasce daí as inquietações de Worringer em relação ao “alheamento do eu”, ou como os modos de representação são costumeiramente entendidos como refúgios à compreensão do mundo. As leis orgânicas são contrapostas às leis mecânicas da matéria: “não se trata da vida de um organismo, mas de um mecanismo” (WORRINGER, 1997, p. 118).

Aqui vale um parêntesis para aprofundarmo-nos um pouco na noção do geométrico, que aparece tantas vezes na obra desses autores. Terminologia trabalhada por Riegl para além do estilo primitivo, como vimos, a geometria é base obrigatória para a arte ornamental, esta situada em lugar distante dos conflitos impostos e das descobertas ofertadas pela industrialização a partir daquela ciência. Da misteriosa proporção áurea, passando pela infinidade de permutações que as razões numéricas podem doar aos padrões, chegando à arte computacional (capaz de gerar automaticamente instigantes complexidades formais), há muitas nuances igualmente escondidas nessa história, que Fernando Corbalán qualificará como uma “mágica imbricação de número e forma, abstração e realidade”, ou como “assombrosas correspondências entre o reino abstrato dos números e a realidade palpável”¹⁰ (CORBALÁN, 2012, p. 17). A geometria é do homem, não da natureza, como reivindicaram tantos ornamentalistas que se inspiravam nela no século XIX, mas mantinham a convicção de sua não equivalência. Essa ciência é utilizada, ainda que de modo rudimentar, pelos egípcios e os gregos, e é apropriada, já com certa maturidade, na ornamentação romana, como descreve Stuart Durant (1991), influência direta para os artistas islâmicos que levaram a parceria entre geometria e arte – tão acreditada por Owen Jones e tantos arquitetos, de

¹⁰ Os trechos citados de Fernando Corbalán (2012), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

Vitrúvio a Le Corbusier – ao limite da perfeição. Parceria que na maior parte da história da ornamentação deu-se mais de modo prático do que teórico, na crença de que a beleza e a harmonia poderiam residir naquele sistema de proporções calculadas. Gombrich explica, a partir de Platão, a fé na existência objetiva de relações geométricas, que, para o filósofo grego, poderiam ser captadas de modo eficiente e instantâneo pela alma. Como em Worringer, tem-se um raciocínio de caráter metafísico, que atribui mais ao transcendental que ao homem o instigante de determinadas ocorrências formais. “Geometria e deuses pontificam juntos!”, afirmou Le Corbusier (1996, p. VIII).

Mas não nos iludamos: a soma do inorgânico com o abstrato e o geométrico não deve resultar em um automatismo das formas, tão temido por Ruskin ao observar suas ruínas góticas serem reinventadas pelo sedento neomedievalismo de seu tempo¹¹. A afirmação de que a arte é máquina abstrata, de Deleuze e Guattari (1995) não deve ser confundida com o absolutamente inumano, mas identificado nas características mais recônditas da forma. Para os formalistas, o estilo apresenta-se como uma espécie de alma-esqueleto abstrato-geométrica, que encontra e convive com o “afã sentimental” e o orgânico, mas que tende ao inanimado, àquilo que é mais da imagem que do homem – ou, melhor dizendo, a porção que cabe à imagem sem pertencer ao homem, que é inorgânica, cristalina, geométrica. O estilo – não mais vinculado a fatores extra-estéticos ou à ideia de normatização – é a alma, o fundamento, a parte vital da imagem, uma espécie de genética das formas – “íntima evolução óptica”, eficiente tradução de Wölfflin, lembrando que Riegl e Warburg também falam em uma permanência das formas, com suas leis e vocabulários próprios. Uma essência originária, útil não sob uma perspectiva arquetípica, mas como método prático da leitura de um desdobramento de natureza formal, ou ainda como “o extremo da percepção tátil e óptica”, nas palavras de Gombrich (2010, p. 203). Talvez uma “irredutibilidade”, da qual falam Deleuze e Guattari

¹¹ Gombrich interpreta que o contraste avistado por Jones, entre a “indômita exuberância da vida” e a “morta perfeição da engenharia”, é mais do que a recusa à máquina, mas uma expectativa de “uma prova de vida” que a máquina não poderia oferecer (GOMBRICH, 2010, p. 7). No entanto, o humanismo de Ruskin seguramente não se encontrará com a perspectiva formalista, ainda que ambos estejam a buscar por esta vida que reside na matéria.

para dizer de uma originalidade inacessível situada em um espaço nômade¹², traduzida por uma linha abstrata que está num começo inominável, e que deve ser acessada a partir da visão aproximada pela qual se interessava Riegl. Geometria como língua cristalina das formas que, aparentemente figuradas, obedecem a postulados que são não mais ordens natural-religiosas, mas leis primitivas: a simetria, a replicação, a alternância, a proliferação calculada, a linguagem através da qual fala o ornamento, enfim.

Se o pensamento formalista está, pois, voltado à potência da abstração e a uma certa força vivente da geometria e das formas, o ornamento é seu carro-chefe, lançando luzes para se compreender, a partir dele, as outras artes. Também para Worringer, como vimos em Warburg, o ornamental é paradigma e ponto de partida para se compreender outras manifestações artísticas:

Es un hecho fundado en el carácter peculiar de la ornamentación que en ella se expresen con mayor pureza y claridad paradigmática, la voluntad artística absoluta de un pueblo y sus particularidades específicas. Esto explica su importancia para el estudio de la evolución del arte; debería ser punto de arranque y base de toda investigación artísticoestética, que tendría que pasar de esa materia, sencilla, a la más complicada. (WORRINGER, 1997, p. 61)

Nesse sentido, é curioso notar que essas reflexões fazem coincidir as acepções de “estilizado” e “decorativo”. Decorativo, abstrato, ornamental, inventivo, geométrico e estilizado que opõem-se, mas não com absoluta correspondência entre eles, ao natural (mas não ao figurativo), imitativo, convencional, orgânico, objetivo, simbólico, narrativo, sentimental. É, aliás, um “sentimento decorativo”, também mencionado por Wölfflin (2011), que guiará e diferenciará as diversas maneiras de representar a natureza. “Qualquer modo de reproduzir a natureza move-se dentro de um determinado esquema decorativo¹³” (WÖLFFLIN, 2011, p. 40). E é também uma “energia decorativa” – voltando à acepção de Nathan Rogers, aproximando-se do formalismo de Wölfflin, para quem a arquitetura, se não é imitativa, é decorativa –, o “decorativo” compreendido não apenas como sinônimo, mas como propósito do estilo. Estilos, por sua vez, são como pequenas formas com que ornamos a realidade,

¹² Sobre tal nomadismo, podemos lembrar de Burckhardt, ao referir-se à cultura ocidental “como um território sem limites, impregnado das tradições de todos os tempos, de todos os povos e de todas as civilizações” (apud DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 101). Livre tradução minha a partir da edição espanhola.

¹³ Os trechos citados de Wölfflin (2011), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

segundo Anne Cauquelin (2007). Arte como forma de vida, ou um ornamento da vida, em Fernando Lemos (1980), como se o destino das formas objetivas fosse alcançar a pureza decorativa do ornamento, como Riegl chega a apostar, em algumas passagens: “a finalidade é ornamental, puramente artística”¹⁴ (RIEGL, 1980, p. 21)

Em suma, o que significa para esses autores negar a noção de estilo tal como ela se apresenta no final do século XIX? Significa uma certa mobilidade metodológica, que privilegia a ideia de sincronidade, em detrimento da diacronia, ainda que os principais estudos desses autores estejam didaticamente vinculados aos movimentos estilísticos e a uma certa cronologia. Regulando a medida entre a negação e a afirmação de especificidades culturais, como propôs Wölfflin, eles apostam em uma história, um discurso, em certa medida desterritorializado, das formas.

Se está de volta a ideia de que existem algumas categorias, leis e estruturas universais – como acreditaram Jones e Riegl –, será menos pelo anseio classificatório e dicotômico de Wölfflin que pela busca de certos inefáveis que os olhos podem ver de modo mais eficiente que as palavras. Visão do espírito que, para ver, transforma-se em dedo, toca, “uma função que já não é mais óptica, mas háptica”, função digital para o olho, explicam Deleuze e Guattari. Seria outra paradoxal aproximação ao método de Warburg, que buscava, em seus arquivos predominantemente visuais, restituir timbres de voz inaudíveis? Parece ser nesse sentido que Eugene d’ORS afirma que “o olho tem razões que a razão não compreende, e o coração menos”¹⁵ (ORS, 1965, p. 84), ao perceber a ordem, fazer a síntese soberana, enfim, perceber a forma. Ou ainda: o lugar sutil que aproxima a pintura da música e da poesia, de “qualidade sintética”, propõe Gombrich (2010).

Mas é em Riegl que, de forma matricial, vislumbramos uma metodologia que se aproxima, com olhos e espírito atentos às transformações das formas ornamentais, para começar a construir, não um manual, ao modo de Owen Jones, mas uma síntese gramatical das formas (ainda que mesclada a uma etimologia dos motivos), nessa língua que se situa entre o humano

¹⁴ Os trechos citados de Riegl (1980), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

¹⁵ Os trechos citados de Eugene d’Ors (1965), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

e o maquínico, que tentamos acessar. Óbvio seria mencionar a legitimidade e a complementariedade de todos esses caminhos metodológicos – que apostam na veia antropológica, política, psicológica ou formal –, mas é preciso eleger (e criar) um, para proceder com a análise desse inventário a ser desterritorializado e da paisagem formal e gráfica que ele nos oferta. Se o chamado estilo eclético, paisagem-guia da primeira Belo Horizonte, embaralha a própria noção de estilo, poderíamos nos referir a uma paisagem eclética, que guarda – escondendo e revelando, em sua superfície mas também em seu subterrâneo – o sentido de “estilo” trabalhado pelos formalistas. Estilo como grafia, conjunto de linhas que se faz mais potente em uma arte tipicamente linear, como a forja, a conformar uma nova paisagem, formal, expressão visual da diversidade das formas catalogadas, campo que revela semelhanças e transformações de modo mais sincrônico que diacrônico. Mas antes avancemos no sentido de entender como o método formal foi apropriado e interpretado por alguns autores, especificamente no que diz respeito às grades ornamentais.

4.2.1 O método formalista aplicado às grades

*Após um grande esforço de delimitação desses lugares de “captura” (de grades e de experiências), o que vivenciamos estava naturalmente ancorado menos às grades em si que em sua existência no espaço cotidiano, afirmei no capítulo anterior. Entretanto, como se comportam, fora de seu habitat, as grades? Pela expressão “ornamento em si” certamente se interessariam Alöis Riegl – quando afirma seu desejo de construir uma história intrínseca ao ornamento –, Owen Jones – por seu próprio entendimento de sua obra como uma gramática – e tantos outros estudiosos do ornamento. É o caso de Meyer, em seu difundido *Manual de Ornamentação* – mais gramatical que moralizante, apesar do título –, cuja terça parte está inteira dedicada ao que o autor chama de “ornamento como tal”, aquele organizado, ainda segundo o autor, pelas “relações mútuas existentes entre a forma decorativa e sua aplicação”¹⁶ (MEYER, 1994, p. 160). A aplicação e a função dos ornamentos são intimamente ligadas ao lugar que ocupam na arquitetura (da cidade, da página, do objeto, do corpo), e sua forma, mesmo ornamentada, constrói relações espaciais, morfológicas, gêmeas à sua função: uma faixa que funciona como contorno; uma simetria, como centralidade; uma padronagem, como*

¹⁶ Os trechos citados de Meyer (1994), que estão em português, são de livre tradução minha, do original em espanhol.

preenchimento, profusão. Grades ornamentais, como todo ornamento, obedecem a leis e gramáticas próprias, antes de ganhar a cidade, antes de existir materialmente. Nosso inventário fotográfico realiza o caminho inverso: as imagens se despregam da cidade para compor os espaços (de papel) dos catálogos de ornamentos ou os virtuais, em sua gramática de possibilidades. Não apenas o “ornamento em si”, mas “o valor fundamental da linha em si mesma” com o qual conta quase que exclusivamente o forjador, interpreta Sierra (1956), diferenciando a filigrana da fotografia. Significa dizer, portanto, que a força gráfica das grades é capaz de reforçar a pertinência do gesto de vetorização, a volta ao desenho de projeto, retorno que ganha mais sentido com a desterritorialização, a desistoricização, a desfuncionalização, como ainda veremos. A mesma força gráfica que desnuda e escancara o primitivismo da linha, sua potência estilística, abstrata.

Como mais seria a arte da serralheria, vista sob uma perspectiva formalista? Certamente não podemos ter acesso a todos os estudos que já se arriscaram em tal empreitada, embora a esta altura já seja possível intuir que foram poucos. Os dois aqui presentes revelam, cada um a seu modo, um exercício distinto do olhar formal. O primeiro é *Ferros artísticos*, de Georg Kowalczyk (1928), que busca, sob uma perspectiva wölffliana, a partir de amostragens geográficas e históricas específicas, compreender as “sensibilidades estilísticas” – termo tão afeito ao viés formalista – próprias ao ferro ornamentado. O segundo, *Forja marroquina (teoria da voluta)*, de Alfonso Sierra (1956), aproxima-se mais da lógica gramatical riegliana e avança ao propor um sistema que muito contribuiu para organizar o inventário belo-horizontino.

Caminheemos, pois, devagar pelas trilhas formalistas possíveis, e, antes de expor as análises desses dois estudiosos das grades, saibamos que não apenas o ferro, mas as duas principais tecnologias ligadas às grades – a forja e a fundição – expressam “sensibilidades estilísticas” próprias, reiterando as palavras de Kowalczyk (1928). Começemos por tomar de empréstimo a noção de “estilo” de Meyer: um “conjunto de peculiaridades (mais ou menos alterada pela maneira de conceber de uma época e a propensão dos povos) resultantes da relação recíproca entre matéria, finalidade e forma” (MEYER, 1994, p. 1). Recordemos também uma das proposições da *Gramática* de Jones: “O estilo na arquitetura é a forma peculiar que a expressão adquire sob influência do clima e dos materiais dominantes” (JONES, 2010, p. 23). Um olhar mais apressado diria que se trata de uma contradição: voltar à matéria depois de

assistir às críticas de Riegl ao raciocínio semperiano. Gombrich (2010), no entanto, alerta para a relação íntima e indissociável entre o artesão e seu material de trabalho, uma familiaridade que está profundamente arraigada no fazer manual, uma relação de enfrentamento (e desafio) contra os limites da matéria, como vimos. Não que seja ela, como querem os materialistas, que assume o comando da criação, mas no exercício da análise formal, a despeito do caráter desencarnado de sua história, será profícuo também considerar o jogo estabelecido, as especificidades sensíveis que são doadas por cada material transformado em ornamento. A ideia da reciprocidade entre matéria, finalidade e forma leva-nos a alguns novos caminhos: não a um determinismo técnico, mas a um outro lado de Semper, para o qual tantos autores reclamam leitura mais atenta, como Joseph Rykwert, ao referir-se a uma passagem mais gradual e sutil, do dispositivo ‘natural’ ao artifício” (RYKWERT, 2009, p. 27).

É profícuo, então, voltar às diferenças formais entre a forja e a fundição, pois não custa retomar o essencial. Sabemos que a primeira consiste em um método mais artesanal, ligado ao derretimento gradual das barras de ferro, a fim de moldá-las com o auxílio da bigorna. Ainda que possamos hoje falar em forja industrial, essa técnica identifica-se, *grosso modo*, com a torção e a reunião de várias peças para conformar uma estrutura, sendo a fundição, por sua vez, a que envolve o derretimento do ferro para ser colocado em moldes e reproduzido em série. Tais técnicas gerarão formas mais lineares e luminosas no caso da forja, ou mais plásticas e densas, no caso da fundição, oposições que em Kowalczyk estão dispostas em pares tipicamente wölfflianos, afirmação que, por si só, origina um exercício de análise formal.¹⁷

Se o que assistimos é, muitas vezes, a conjugação de algumas peças produzidas em fundição com as barras dobradas da forja, como vimos, é possível perceber que as sensações formais emanadas por uma e outra maneira podem não se manter tão compartimentadas assim. Há muitas forjas de efeito escultórico, marcadas pela plasticidade, desenhando formas lineares no espaço, revelando marcas do instrumento em seu corpo, bojós de balaústres que são acréscimos graduais de massa férrea batida, diferentes espessuras em um único tipo de barra.

¹⁷ Na página seguinte há várias fotografias dos efeitos tridimensionais conseguidos através da forja, e os desenhos de catálogos nas primeiras páginas da tese expressam o caráter linear e plástico do ferro ornamentado, sem referência à técnica utilizada.

Kowalczyk se refere, nesse sentido, a um “desenvolvimento plástico da forja”, para além da planeidade de sua expressão típica. “O ferro forjado é a realização material mais genuína da fantasia da linha em diferentes épocas”, uma “fantasia plástica”, desenvolvida pelo forjador, afirma o autor. Sob o olhar formal, são também híbridas as tantas folhagens trabalhadas tridimensionalmente na forja, ao longo dos tempos, com as chapas planas recortadas e marteladas, tão distintas das massas de ferro líquido conformadas em moldes na fundição. Às relações dadas à primeira vista entre massa e linha, soma-se a tensão entre as lógicas de modelagem e montagem, subtração e colagem: lógicas tectônica e plástica em contraposição à lógica não apenas linear, mas também gráfica, prioritariamente estampada pela forja. Lógicas que se aproximam ao lembrarmos a plasticidade do ferro incandescente ao ser forjado – calor que derrete a barra (estilizada, geométrica, por princípio) e a torna modelável, sutil propriedade alotrópica, para Quijano (1987) – conformando mágica e encantadoramente folhas, flores, animais, a partir de processos artesanais que demandam tempo e tradição que faltavam à Belo Horizonte do nascente século XX. A bigorna, por sua vez, figura como elemento regulador de uma certa geometria, na contramão da organicidade, pontuando e ditando os ângulos das curvas e dobras, devolvendo à plasticidade derretida a linearidade que é seu ponto de partida.

A esta altura, é possível lembrar de outro argumento de Riegl: a afirmação da força gráfica de todo ornamento, através do protagonismo e do valor da linha (e da geometria, como vimos), o desenho visto como renúncia da aparência plástica, o contorno como algo que não existe na realidade, e que por isso exige uma dose maior de imaginação. Para o autor, abandonar a corporeidade implica o abandono de uma severa observação das formas, e afirmar o caráter gráfico é ressaltar a habilidade humana, atividade criadora a basear-se em uma atividade gráfica. O gráfico se soma ao linear, mas também ao plano, para opor-se ao sentido plástico. Um caráter plano que Riegl irá diagnosticar como ambição de toda a arte ornamental, tal como se apresenta nos arabescos e em tantas outras superfícies apenas ilusoriamente tridimensionais¹⁸. Um estilo gráfico para as grades, poderíamos, assim, reivindicar ao sabor de Wölfflin, em expressão importante também para William & George Audsley (1968),

¹⁸ Por esse raciocínio, poderia ser interessante investigar a relação da presença (e resistência) do ornamento na arquitetura moderna, através da relação entre vanguarda, grid e plano.

ornamentalistas ingleses que optam por compor seus catálogos de ornamentos em *outlines*, como se estes oferecessem uma base mais profícua para o desenvolvimento das demais formas. Seu método de linhas construtivas – o princípio da “forma sozinha”, sem preenchimento de volume – é capaz de gerar vários tipos de ornamento, formas que, sem o “ouro” e a cor, possibilitam a educação pela forma, pregam eles. Preto e branco que “fornecem os cheios e os vazios de uma escrita pura”, afirmou Anne CAUQUELIN (2007, p. 60).

Por esse caminho, fica mais fácil pensar em uma força gráfica, tanto da forja como da fundição, a despeito de suas plasticidades. Tal força é a motivação principal do inventário, conduzindo-nos também a pensar em uma estética do “ferro rendado”, a lógica (gráfica) da renda – e de fato alguns autores atribuem a esse tipo de ornamento a inspiração para algumas grades. Há que se referir também à qualidade tátil do linear em Wölfflin (2011), que ele chama de um “desenho palpável”, afinando, no nosso caso, a percepção sobre o ferro ornamentado. “O estilo linear é o estilo da precisão sentida plasticamente. A delimitação uniforme e clara dos corpos proporciona ao espectador um sentimento de segurança, como se pudesse tocar-lhes com os dedos” (WÖLFFLIN, 2011, p. 58), afirmou o autor. Nessa linha de raciocínio, também Gombrich refere-se às grades ornamentais, ao afirmar que mesmo as formas representativas são dotados de qualidades sensoriais como suavidade ou aspereza, elasticidade ou inércia, docilidade ou rigidez: “As terminações em espiral [de uma grade românica] sugerem a torção da matéria elástica, a angularidade se mostra seca e contundente” (GOMBRICH, 2010, p. 160). Nessa dança entre matéria, técnica, forma, gesto e olhar, a noção formalista de estilo nos ajuda a começar a ver as grades ornamentais fora da lógica estilística tradicional, cronológica, compartimentada, hierárquica. Tal lógica, como sabemos, não foi anulada por Riegl, Wölfflin e Worringer, conectados que estavam com o estabelecimento dos marcos temporais, culturais e geográficos (como a Renascença e o Barroco, no caso dos últimos).

Nesta escola se formou Georg Kowalczyk. *Ferros artísticos*, publicado em 1928, teve por objetivo compilar e sistematizar a estilística de oito séculos de produção de grades ornamentais no ocidente, com apenas dezenove páginas escritas e 320 ilustradas, como se Kowalczyk já pretendesse antecipar a importância da imagem para o método que escolhera. É a palavra “estilo” que ele elege para dicotomizar sua análise formal sobre a arte do ferro,

dividindo-a, num primeiro momento, entre os “estilos” “decorativo” e “tectônico”, divisão esta que faz lembrar as diferenças formais entre forja e fundição, vistas anteriormente. O “estilo decorativo” se prestaria a cobrir superfícies, expressando dinamismo, extensão, movimento. O “tectônico” teria como valor o limite e, ao concentrar sua força visual no objeto, seria gerador de sensações de quietude e estabilidade. Assim, como alternativa a alguns dos conhecidos pares propostos por Wölfflin, superficial/profundo e tectônico/atectônico¹⁹, Kowalczyk propõe outros, linear/plástico e estático/profundo, respectivamente, sempre levando em conta o que evocam sensivelmente suas grades. Nelas, como já foi possível compreender, materialidade e tecnicidade são geradoras de uma estética própria, não mais vinculadas ou diferenciadas apenas pela técnica utilizada, mas, um pouco como faz Wölfflin, às emblemáticas correntes estilísticas da historiografia tradicional – Gótico, Renascimento, Barroco, Rococó e Neoclássico – bem como aos países aos quais pertencem essas grades – Itália, Alemanha, França e, em pequeníssima medida, Inglaterra e Espanha.

Assim, de acordo com o pesquisador, as grades do Renascimento seriam mais “tectônicas”, ao expressar mais corporeidade, e as do Gótico mais “decorativas”, lineares. Se olharmos para as suas estruturas, perceberemos, no entanto, que a forma quadrilobular, apesar de tipicamente gótica, é rígida, imóvel, ao contrário da mobilidade fantasiosa que se expressa na arte da superfície, como ele afirmou. Nas grades do Rococó, por sua vez, apesar de predominar a verticalidade, tipicamente estática, há uma complicação dinâmica provocada por suas formas acessórias, predominantemente lineares, que lhe conferem movimento. As volutas românicas, por sua vez, teriam uma “sensibilidade rústica”, e são características de um estilo limitado pela técnica, mas também indicam que o repouso é da ordem da padronagem, da repetição. Os diferentes tipos de barras utilizadas na forja também expressariam realidades distintas, sendo as planas mais características da linearidade gótica, e as quadradas, típicos exemplares da marcante expressividade barroca. De acordo com o autor, ainda, os franceses teriam optado por um “estilo” mais “repousado”, e os alemães pelo movimento: a dramaticidade

¹⁹ Wölfflin também denomina como “forma fechada/forma aberta” o par “tectônico/atectônico”, e afirma: “No estilo tectônico, o conteúdo se ajusta ao espaço dado; no atectônico, a relação entre espaço e conteúdo será em aparência contingente” (WÖLFFLIN, 2011, p. 246), uma passagem onde podemos perceber com precisão a influência que ele exerceu sobre Kowalczyk.

alemã em contraste e diálogo com o estático tectônico ítalo-franco-classicista. Kowalczyk prossegue conformando pequenos grupos a partir das três centenas de exemplos que escolheu, quantidade que vai tornando mais complicadas suas generalizações. Worringer fala sobre a alternância dos impulsos geométrico-abstratos e natural-orgânicos na história das artes decorativas, e Kowalczyk parece interessado nesse caráter dinâmico da arte do ferro, tentando detectar as zonas geográficas e estilísticas que se revezam entre a linearidade e a plasticidade das grades. Com esse autor, compreendemos que os valores formais somam-se, alternam-se, anulam-se, expressando o caráter em movimento do próprio método de análise, capaz de revelar, em um sentido amplo, o “contraste entre liberdade e lei” ao qual se refere Wölfflin.

Voltemos mais uma vez ao ensaio de Deleuze e Guattari, a fim de aproveitar dessa espécie de inconstância e mobilidade visual refletida pelas grades e pelo método formalista, que agrada a esses autores franceses, os quais, ainda assim, afirmam negligenciar alguns de seus critérios para se arriscar e servir-se livremente de algumas de suas noções. Tomemos o risco como conselho, para poder tirar proveito dessas tramas libertadoras de sentido – tocar com os olhos e fazer mover a engrenagem crítica –, que nos indicam caminhos metodológicos e interpretações tão férteis de metáforas e ambiguidades quanto inevitáveis. “É a lei do quadro, ser feito de perto, ainda que seja visto de longe, relativamente”, afirmam os autores (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 204). Com essa afirmação, começam por colocar em tensão dois modelos espaciais aparentemente dicotômicos, “o liso e o estriado”, que demandam diferentes regulagens do olhar. Tais regulagens, por sua vez, oferecem modelos que vislumbramos com inquestionável precisão, mesmo advertidos sobre a inexatidão de suas fronteiras. Espaço liso como o feltro, de visão aproximada, háptico, intenso, nômade, imensurável, irregular, heterogêneo, abstrato, diagonal, em contraposição ao espaço estriado do crochê, do ver distante para ver a rede controlada, óptico, extenso, cartografado, dimensional, padronizado, homogêneo, concreto, ortogonal, respectivamente. Espaços metafóricos, que nos ensinam que a análise formal não pode estar alheia a seu acontecimento, e que dão lugar também a modelos tecnológicos, musicais, marítimos, matemáticos, físicos, políticos. “A geometria está no cruzamento entre um problema físico e um assunto de Estado” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 198), provocam os autores, ao pensar sobre a relação entre regulação e crescimento urbano. Espaços traduzidos por vários outros pares, mas, se os pensamos ressignificados pelas linhas abstratas, tal como o fazem os autores

franceses, inevitavelmente passaremos a imaginar como dicotomizar e metaforizar certas oposições que dizem respeito às grades: a organicidade fundida (mais lisa porque plástica ou mais estriada porque programada industrialmente?) e a linearidade forjada (mais lisa porque móvel ou mais estriada quando pertencente a um grid?); a urbanidade das grades entre o plástico (fundido e industrial) e o gráfico (forjado e artesanal); a estriada repetição românica e a lisa dança rococó; as diferentes lógicas formais das janelas e dos portões, entre a padronagem estriada e a profusão lisa dos cabeçalhos voluptuosos; a simetria solene de cabeçalhos, a pompa das grades fundidas, alguma sobriedade implícita ao linear. Nenhum deles, no entanto, é de simples tradução, não apenas porque esse tipo de análise também extrapola os modelos estéticos e formais, mas sobretudo porque esses pares não podem ser postos em oposição de maneira simples. São como extremos caricaturais das maneiras de enxergar espaços em constante movimento:

...os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. (...) Note-se que as misturas de fato não impedem a distinção de direito, a distinção abstrata entre os dois espaços. (...) Há, portanto, um conjunto de questões simultâneas: as oposições simples entre os dois espaços; as diferenças complexas; as misturas de fato, e passagens de um a outro... (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.180)

Pois estávamos falando das “grades em si”, e de como elas evocam alternadamente – a depender da proximidade (dos olhos e do espírito) com que nos posicionamos – visibilidades lisas e estriadas, somadas à mobilidade da linha abstrata que as caracteriza. A conclusão do capítulo de Deleuze e Guattari desafia a agarrá-la com certa ousadia: a maneira pela qual se comunicam os espaços lisos e estriados tem a forma de um espaço esburacado (como as grades?), onde o que está em jogo, o que interessa – como no método formalista e em toda a heterogeneidade das análises feitas até aqui, e das interfaces que tangenciam o objeto – “são as passagens e as combinações, nas operações de estriamento e de alisamento”, um atravessando o outro sem negar suas diferenças complexas. Trata-se de traduzir um espaço em outro espaço, o que consiste em domar o espaço liso, mas também em “proporcionar-lhe um meio de propagação”, “como uma máscara, sem a qual não poderia haver respiração nem forma geral de expressão” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 194). Porém, se não convém acreditar que nenhum deles possa nos salvar, como advertem os autores, sigamos com mais

uma empreitada formalista e reservemos para um momento posterior outros benefícios da mobilidade espacial, metodológica e interpretativa presenteados por Deleuze e Guattari.

Prossigamos conectando o objeto a outras espacialidades e temporalidades, desta vez em *Forja marroquina*, um encontro feliz que tive com uma investigação que se constrói de modo universalizante, a despeito de seu caráter local. Sua “teoria da voluta” versa sobre esta que é a forma mais comum na arte da forja, partindo de sua existência nos cenários técnico, histórico e geográfico mundiais, como esperado, para alcançar um sistema formal e gráfico que termina por traduzir, de modo codificado e inusitado, sua amostragem. A simplicidade gráfica do volume de *Forja Marroquina*, ao modo de uma monografia, esconde a complexidade e a amplitude de seu escopo, e termina por propor um método profícuo de análise formal, que permite conhecer essas estruturas (e tantas outras) sob um ponto de vista tanto regional quanto universal – um ponto de vista formal.

Finalizada a (supostamente) necessária introdução acerca da história dos estilos das grades ornamentais no ocidente, Sierra – em diálogo com os formalistas, mas também com o objetivo de comprovar a universalidade da forma espiral que ele elege para tecer sua teoria – analisa e sistematiza sua ampla amostragem. Seu sistema inclui tanto formas típicas – mais abundantes e mais facilmente agrupáveis – quanto as atípicas – grades que só aparecem em determinadas localidades marroquinas –, ainda que ambos os grupos estejam, como em Belo Horizonte, imbuídos de valores ecléticos universais, com formas “eternizadas” ou “adentradas à alma popular”. Mas é justamente por essa dimensão de eternidade, ou dos valores atemporais, que é possível tirar proveito do método de Sierra. Talvez por isso o autor termine por desconfiar das análises de Kowalczyk, sugerindo a impossibilidade do vínculo entre as sensibilidades formais e os regionalismos. Ao abrir mão do caminho tradicional, ele encontra a força e a originalidade de seu método, traduzido por uma investigação minuciosa dos elementos constituintes das formas que tem em mãos, a partir do desmembramento e da sistematização de cada uma das tipologias encontradas, tendo como resultado alguns grupos de formas modulares e seus vários modos de organização.

São cinco grupos de desenhos desmembrados e algumas tabelas, além de desenhos completos de grades, fartamente mapeadas. Cada grupo possui um conjunto de módulos, que Sierra chama de “raízes” ou “elementos de composição superficial”. São desenhos miniaturizados

de grids, de volutas em “S”, “C”, “U” (sozinhas ou compondo formas mais complexas, construídas a partir de replicações, espelhamentos, acréscimos), além de círculos, óvulos e outros elementos auxiliares que não são volutas, e ainda formas compostas pela deformação das mesmas. Uma espécie de abecedário, organizado e indexado com números (cada módulo/raiz) e letras (cada um dos cinco grupos), os quais, reunidos e traduzidos como fórmulas nas tabelas que os sucedem, indicam, ainda que de modo cifrado, a existência e a localização geográfica de cada um dos modelos mapeados.

Tais fragmentos, letras e números dispõem-se em um caminho simétrico ao de muitos ornamentalistas que, animados com as leis inerentes à geometria, tentaram, a partir da codificação – figuras representadas por letras e números que gerariam análises combinatórias infinitas –, criar sistemas de replicação artificiais que facilitassem o trabalho do decorador. Uma síntese gráfica, numérica e estatística, que, no caso de Sierra, no entanto, para além de desejar ser científica, é uma resposta formalista à pergunta central de sua investigação: como são realmente as grades de Marrocos? O aforismo utilizado pelo autor, sobre um sistema que “ajuda a ver não como são, mas como podem ser as grades” daquele país, é potente em traduzir sua proposta de desmembramento como via de acesso ao olhar, para além das amarras artificiais e mecânicas que condenam a prática passada, referida. O sistema de Sierra, notadamente visual, configura-se como uma resposta não verbalizável, mas reconhecível, à sua pergunta, e termina por criar um complexo conjunto de códigos que fornecem um panorama um pouco enigmático de seu grupo de estudo. Um método encantadoramente arbitrário.

Não apenas pelo exposto, a análise de Alfonso Sierra não é exatamente inédita. Do contrário, quando folhemos as centenas páginas da *Gramática do ornamento*, o que vemos são fragmentos de formas que devemos prolongar com os olhos, os dicionários e os alfabetos, bem à maneira de mostruários, a ofertar-nos um grupo limitado de estruturas que representam outras e que devemos compor, com a imaginação, a reflexão, a escrita, ou seja, a prática da montagem. Eis a linguagem muda dos catálogos, aproximando estruturas, formas e funções, linguagem comercial também, ao modo dos mostruários, método antes sintético que analítico, propostas de categorização que não são necessariamente argumentos, mas que ajudam a ver... de algum outro modo. Esse tipo de enfrentamento da história ornamental envolveu, pois, um gesto sintetizador que muito nos interessa, que dá voz às formas e revela seu *modus operandi*

compositivo, construtivo, leis que vão além das escolhas individuais, dos tratados e das culturas, leis da geometria, que governam as criações ornamentais sem fazer delas meras reproduções automáticas.

Expostos vários princípios formalistas e o modo pelo qual teriam sido apropriados por diferentes perspectivas, resta conferir se garantem relevância e potência como operadores efetivos das imagens que temos em mãos. Haverá quem diga que a constituição de uma história ornamental sob tal veia ficou ultrapassada, e que há que se buscar pelas ideias que ocuparam seu lugar. A leitura de Deleuze e Guattari certamente é um apoio filosófico importante porque contribui com um resgate de tais visadas, de certo modo abandonadas já no início do século XX, com o embate moderno contra o ornamento e a historiografia iconográfica. Certamente haverá outras várias contribuições dessa natureza, mas, afóra a análise de fôlego realizada por Gombrich, que é antes um apanhado crítico realizado pelo autor, uma empreitada específica sobre o ornamento, à maneira de Riegl, parece não ter sido retomada.

Sobre seu método, a evidente busca pela “origem” das formas – que se expressa na hipótese sobre a linha evolutiva entre a palmeta e o acanto, e entre o pâmpano e o arabesco – e a etimologia de determinadas formas ornamentais, que tanto o motivou, são, no entanto, um problema secundário para a presente investigação. Superam-no sua reivindicação do que podemos continuar chamando de “ornamento em si” e o exercício mais aprofundado de identificação dos motivos, não apenas sua motivação simbólica ou arquetípica, mas seu desenvolvimento estilístico (nesta nova acepção do termo), o que não é o mesmo que sua evolução. Importa ressaltar, como propõe Solá-Morales (1980), que a via notoriamente visual riegliana, somada ao exercício vigoroso de análise formal, são – para além da garantia de uma autonomia disciplinar (cara ao estabelecimento de um método do qual sempre se espera rigor) – uma oportunidade de agregar a este uma boa dose de criatividade, a fim de dar os saltos necessários de compreensão do que se busca. Ergamos a cabeça e posicionemo-nos diante desta janela-moldura delineada até o momento para avistar as paisagens (móveis) que se anunciam.

4.3 HISTÓRIAS DESENCARNADAS:

DA GRAMÁTICA À PAISAGEM EM UMA REDE DE DISPOSIÇÕES FORMAIS

Às voltas com as fichas dos programas públicos de proteção do patrimônio cultural e à procura de um modo satisfatório de catalogar as grades fotografadas, terminamos por fixar trajetos onde cumprimos as formas de registro listadas no capítulo 3, em vez de realizar, com cada fachada, um levantamento de dados que não seria tão útil. Antes disso, realizamos o projeto piloto, no qual reunimos uma amostragem de cerca de 150 modelos de grades, organizados individualmente em fichas, o que nos permitiu destacar, em cada caso, sua estrutura formal. Era preciso organizar o que estava disperso, anterior ou concomitantemente ao estudo de conceitos, advindos dos tantos lugares de saber que importavam à pesquisa. As fichas foram confeccionadas com papel próprio de fichário e, à fotografia de cada grade, foram anexados pedaços de acetato sobrepostos, que receberam, cada um, o desenho esquemático de uma parte constituinte da estrutura, obtendo como resultado uma espécie de dissecação ou desmembramento de suas partes. Esses primeiros resultados possibilitaram mostrar, em uma só ficha, as várias camadas construtivas de cada modelo, aproximando-nos da lógica das gramáticas, do ornamento em si, representando um retorno ao papel, gramática originária a recebê-las novamente. Os campos de preenchimento referentes ao entorno das grades – que incluem estilos arquitetônicos, usos, localização e estados de conservação – exibiram o encontro com processos universais de composição e pensamento gráfico. Uma pequena gramática, que carrega consigo os princípios da sintaxe visual, os fundamentos próprios à metodologia e análise formal em Artes Gráficas, que permitiriam caracterizar, diferenciar, aproximar e classificar os modelos de acordo com uma certa lógica formal, bem próxima daquela utilizada por Alfonso Sierra.

As fichas concebidas a partir do inventário-piloto foram ponto de partida e chegada, permitindo-nos destrinchar os aspectos formais das grades para, num momento posterior, conectá-los com as discussões que se anunciam desde o início deste capítulo, mas que não necessariamente o antecederam. O método de organização das imagens sob critérios formais consolida-se com a vetorização gráfica dos desenhos, fazendo migrar toda a estrutura analógica e artesanal do projeto piloto para a plataforma digital. Com a vetorização, essas

formas são também desterritorializadas, ou seja, desvinculadas de sua localização na cidade e de sua relação com a fachada. Essas grades são ainda desfuncionalizadas, tendo seu papel na edificação apagado, não importando se são grades, portões, janelas, muros, portinholas, bandeiras, óculos, guarda-corpos etc. Por fim, a substituição da fotografia pelo traçado digital retirou dessas formas o lastro com o real, preservando apenas seu desenho, a “renúncia da aparência plástica, o contorno como algo que não existe na realidade”, como vimos em Riegl. Os deslocamentos realizados em relação à geografia e à funcionalidade dessas estruturas conduzem ainda ao que poderíamos chamar de “desistoricização”, que pode ser reflexo do modo pelo qual somos capazes de enxergar essas estruturas no espaço urbano hoje, como formas que não evocam especificidades temporais, apenas um passado difuso, ainda que seguramente reconhecido. De modo surpreendente, tais deslocamentos podem conduzir-nos a um novo encontro com algumas das principais ideias de Warburg: a “desterritorialização da imagem e do tempo que expressa sua historicidade”, a “complexa rede de referências que invisivelmente conecta [essas] imagens no tempo”, ou o modo como estamos “cotidianamente acompanhados por outros tempos”, como expressou Didi-Huberman. Vontade e vida das formas somada à sua “desistoricização”... Vejamos como vislumbrar essa nova paisagem, gráfica e formal.

Uma paisagem formada por linhas retas e curvas, a conformar e a organizar estruturas repetidas uma, duas, quatro, infinitas vezes. Estruturas sozinhas, espelhadas ou multiplicadas, lado a lado ou entrelaçadas, emolduradas em quadrados, retângulos, círculos, arcos. Abstrações e geometrias traduzidas em onipresentes volutas, *laçarias*, rocalhas, óvulos, losangos, monogramas, arabescos, rosetas e outras flores – que também são mandalas, estruturas radiais – e tantos outros motivos. Sempre alguma exceção desautorizará um de seus agrupamentos, alguma inventividade sempre escapa da paisagem, mas permanece nela, graficamente. Dos fios às faixas, das faixas aos retângulos, dos retângulos aos balcões, compostos por estruturas seriadas ou individualidades. Linhas retas invisíveis que organizam estruturas. Proporção, ordem, rotação, repetição, alternância, propagação, cruzamento são outras invisibilidades que as organizam. Forma que cabe em um quadrado e que pede para virar padronagem, forma esbelta que convida a ser replicada apenas horizontalmente, forma simétrica e pontiaguda que coroa, e impõe centralidade, limite; linhas retas que, replicadas, são elas mesmas estruturas, xadrezes de maior ou menor inventividade. Narrativa versus cenário, o ornamento cansa-se de

ser fundo e pede pra ser forma, uma forma que, repetida infinitas vezes, se torna fundo, anestesia, música ambiente, pronta para exercer funções pontuais e inconfundíveis, salvo pela teimosia dos homens, a transformar calma em músicas mais ousadas. A despeito de sua evidência na paisagem cotidiana, seguem as grades ornamentais preferindo os verbos enquadrar, cercar, preencher, destacar, arrematar, ligar, separar, ordenar, suportar, recheiar, figurar.

Subtraia a matéria e a replicação do ornamento, e você terá o motivo, evocando formas reconhecidas no mundo real ou não. Imagem à disposição e a ser disposta, imagem-esqueleto, configurada em *outline*, como imaginaram William & George Audsley: preto e branco como linhas de força de um mundo que se distancia, em Cauquelin (2007), imagem virtual tão próxima ao gráfico das grades no mundo. O motivo (que também pode ser módulo, unidade, célula, estrutura mínima, esqueleto, motivação) tende ao universalizante, mas é singularizado pelo estilo, que o agrupa em épocas, tratamentos, individualidades, correntes e lugares. Motivo como vocabulário (um léxico de formas possíveis), tratamento como particularidade (como uma família tipográfica dá forma à letra, mas também algo relacionado à técnica e ao material, ou seja, tratamento como materialização do motivo), disposição como sintaxe gramatical (leis universais que governam os ornamentos). O motivo pode ser figurativo ou não (já que os termos geométrico e abstrato não são os mais apropriados para lhe criar oposição), simbólico ou estético (oposição preferida por alguns autores), no que tange à representação ou não de figuras e alegorias inspiradas no mundo real. Por outro foco, o tratamento destinado ao motivo pode ser natural ou estilizado, atectônico ou plástico, orgânico ou inorgânico, regulando não apenas sua intenção imitativa e sua proximidade com o real, mas seu caráter narrativo, sentimental, literário, como lemos em Worringer. O motivo, quando acompanhado de outros motivos, gera texturas: lisas, estriadas, emaranhadas, contidas, voluptuosas. Já vimos que o ferro ornamentado tende ao estilizado, estético, inorgânico, geométrico, atectônico, e aproxima-se da linguagem gráfica dos catálogos de ornamentos, do ornamento puro, como pregaram Riegl, Audsley e tantos outros. A ideia, agora, é fazer migrar o inventário para uma espécie de gramática ornamental (e ornamentada, não apenas com imagens, mas com palavras), inteiramente construída a partir das grades belo-horizontinas, dado seu retorno à cidade de papel, que convida à virtualidade das formas em espera, à possibilidade de renovação. Cada um conta a sua história e escreve a sua

gramática com a paleta que tem em mãos, há que se reiterar...

Como outras, uma gramática desencarnada, cujo sumário responderia a tantas materialidades. Como qualquer ornamento, são grades cujos motivos precisam escolher entre se comportar finita ou infinitamente, antes de exercerem qualquer função. No “plano limitado”, para usar a expressão de Meyer (1994), tomam forma de composições, vinhetas e módulos, em ordem decrescente de complexidade e de vontade de multiplicação. No “plano ilimitado”, são padronagens e faixas (que aqui chamaremos de lineares), replicação multi e unilateral. Como “o liso e o estriado” de Deleuze e Guattari, fechamento e continuidade são um binômio potente para uma gramática universal. Se somamos essas duas disposições ao vocabulário de motivos encontrados, poderemos construir um jogo com peças e regras dispostas em múltiplas combinações. Seu coletivo será “paisagem formal”, seu resultado, “memória gráfica”, seu convite, replicar ou desmontar, montar e remontar, e retornar à cidade. Para começar a estabelecer nossa gramática – possível, anacrônica, belo-horizontina e universal – fixemo-nos em algumas categorias fundamentais (bastante familiares, como todo ornamento), com intuito de conhecer “como são e como podem ser” as grades de Belo Horizonte, bem como de encontrar um modo de compartilhar o vasto inventário com o leitor²⁰.

São dois tipos básicos de disposição...

PLANO ILIMITADO ou CONTÍNUO: representado por padronagens e lineares.

PLANO LIMITADO ou DEFINIDO: representado por composições, vinhetas e módulos.

...sendo:

²⁰ Para além das dificuldades de tradução, os vocábulos variam muito em cada autor. Para Alfonso Sierra, o que chamamos de módulo, é raiz. Para Meyer, raízes e módulos são definidas como motivos ou bases. Motivos também podem ser referidos como “elementos” e “detalhes”, em apostilas de decoração.

MÓDULO: a estrutura mínima de um padrão, em sua maioria com formas espelhadas em dois eixos de replicação; costumam ser formados por um conjunto de outros motivos, que podemos chamar de módulos finais, acompanhados/coincidentes ou não por/com módulo principal, módulo secundário, módulo primário, módulo acessório, ligadura ou grid, sendo que muitas dessas estruturas terminam por coincidir; se quadradas, tendem a gerar padronagens; se retangulares, tendem a gerar lineares.

PADRONAGEM: estruturas formadas pela repetição infinita e multidirecional de módulos finais (acompanhados ou não dos *grids* aparentes), a partir dos eixos vertical/horizontal ou diagonais, através dos mecanismos de espelhamento, rotação, alternância e replicação.

VINHETA: estrutura pregnante, com um ou dois eixos de simetria, de maior complexidade (maior número de motivos) que o módulo, que não convida à replicação multidirecional, quando muito a uma reprodução linear, unidirecional; pode ser também caracterizada como a estrutura mais marcante de uma composição.

LINEAR: estruturas (formadas por módulos ou vinhetas) de replicação exclusivamente horizontal ou vertical, potencialmente infinita.

COMPOSIÇÃO: estrutura mais complexa que a vinheta, igualmente conformada pelo traçado de poucos eixos de simetria, mas detentora de menor pregnância e, por consequência, menor resistência à redução. Da grande maioria podem ser extraídas vinhetas, que as representarão no inventário impresso.

Em síntese, os motivos são mais imediatamente materializados por módulos ou vinhetas, estruturas mínimas de padronagens e lineares (quando são dispostos de modo infinito) e composições (quando são dispostos de modo finito). Como os motivos são uma espécie de léxico do ornamento, nos resta compreender, a partir das nossas grades, como agrupar estas categorias entre si, já que conformadas por uma diversidade de motivos. A sistematização dos módulos (e, por consequência, das padronagens geradas por eles) será inevitavelmente o carro-chefe das categorias seguintes, já que parecem ser os parentes mais próximos dos motivos e seguem presentes nas demais, num estado crescente de complexidade. A despeito dessa espécie de soberania do módulo, chegará o momento, no entanto, de administrar a

arbitrariedade necessária às coleções e à arte, e escutar Maria Esther Maciel, para quem é preciso criar regras e princípios próprios a cada conjunto, respeitando inquietações e obsessões pessoais, “sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina” (MACIEL, 2009, p. 27). Mais uma vez, será interessante exercitar o modelo estético (e nômade) proposto por Deleuze e Guattari, quando a regulação entre o olhar háptico e óptico e as noções do liso e do estriado podem garantir certa mobilidade às categorias tratadas aqui. “Um quadro é feito de perto, mesmo que para ser visto de longe” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 204), repetem os autores. Desse modo, se a ordenação do inventário, a partir das categorias expostas até aqui, tenta garantir terminologias que possam ser instrumentais, ela própria autoriza-se a aceitar critérios que se fazem mais apropriados a cada grupo, para fazer jus à diversidade de combinações possíveis e à sua mobilidade pragmática e interpretativa. Vejamos.

Os MÓDULOS encontrados em Belo Horizonte podem ser basicamente caracterizados (e caracterizam PADRONAGENS) da seguinte maneira:

> voluta: se os módulos principais são formados por módulos primários com espirais em C, E, L, U ou S, por fragmentos ou pela transformação desses motivos;

> floral: quando os módulos finais têm forma radial que lembra flores, excluídas as volutas;

> “geométrico”²¹: se os módulos são constituídos por linhas (que ao final conformarão listrados e xadrezes) formas geométricas ou curvas elementares, ainda que conformem estruturas não muito rudimentares;

> figurativos: módulos raros, que trazem imagens figurativas, reconhecidas do mundo natural;

> híbridos: módulos que misturam, com peso equivalente, mais de uma das categorias (ou subcategorias) listadas acima.

As VINHETAS encontradas em Belo Horizonte podem ser reconhecidas pela predominância dos motivos que as conformam (volutas em “S”, “C”, geométricos etc), assim como os MÓDULOS,

²¹ O termo “geométrico” está entre aspas para que se respeite a tradição (e a falta de outro mais apropriado), mantendo-se a atenção ao problema terminológico explicitado.

mas, como são, em sua maioria, uma reunião de motivos diversos, não são tão facilmente agrupáveis. É mais profícuo reuni-las de acordo com a disposição ou o agrupamento dos motivos dentro delas, o que gerará texturas agrupáveis, assim:

> modular: vinheta de pequena complexidade, que mais se aproxima do módulo e é ainda convidativa a alguma replicação, salvo quando se encontra em meio a um *grid*, que a isola nele;

> leque: vinheta de contorno visível ou invisível, que se aproxima de um semicírculo, como as bandeiras, com motivos que se replicam em leque ou provocam sensação de arredondamento, como os cabeçalhos de portões;

> radial: vinheta circular cujos motivos se propagam radialmente;

> janela: vinheta que incorpora uma moldura ornamentada (de 2, 3 ou 4 lados) com peso visual equivalente e em diálogo com sua estrutura;

> tipográfica: vinheta que possui letras ou palavras escritas;

> figurativa: vinheta que traz imagens figurativas, reconhecidas do mundo natural;

> compositiva: vinheta que faz parte de uma composição, e que aponta para a existência de outros elementos no banco de dados virtual;

> “geométrica”: vinheta constituída por formas geométricas ou curvas elementares, ainda que estas conformem estruturas não muito rudimentares.

As disposições LINEARES encontradas em Belo Horizonte, por sua vez, podem ser agrupadas pela maioria dos MÓDULOS ou vinhetas que as conformam, como os PADRÕES, acima. no entanto, será mais profícuo reuni-los pelo modo como esses MÓDULOS/VINHETAS se distribuem e se agrupam, assim:

> laterais: lineares que se propagam em apenas uma direção de replicação, vertical ou horizontal;

> molduras: lineares que cercam polígonos, com elementos/motivos dispostos em suas quinas;

> barrados: lineares organizados por barras verticais que se replicam horizontalmente;

> barrados-salpicados: lineares formados pela replicação linear de motivos modulares

distribuídos de modo rítmico em barras verticais.

As COMPOSIÇÕES encontradas em Belo Horizonte podem ser agrupadas basicamente assim:

- > de dois tempos: que possuem apenas um eixo de simetria, e duas partes equivalentes, espelhadas ou repetidas.
- > de três tempos: caracterizadas por duas ou três vinhetas, de modo que hajam dois eixos de simetria a coordenar o conjunto, conformando 3 partes distintas (ou espelhadas) identificáveis.
- > de quatro tempos: formadas por quatro partes iguais (rotacionadas ou não), dispostas ao redor de dois eixos de simetria em cruz);
- > inventivas: exibem formas que não podem ser isoladas, não possuem a lógica dos padrões e nem possuem correspondência no mundo natural;
- > falsas: formada por duas ou mais tipologias misturadas, atravessadas, cruzadas, que provocam a sensação de composição, por sua complexidade, mas que podem ser desmembradas, de modo que se aproveite todas as partes em outras categorias;
- > figurativa: estampa imagens reconhecidas do mundo natural, geralmente sem espelhamento.

Como antecipado, no inventário está anulada a função que essas formas desempenham na edificação, não tendo sido considerada como princípio taxonômico, ainda que algumas dessas categorias formais frequentemente coincidam com estruturas arquitetônicas identificáveis, como é o caso das vinhetas radiais que são óculos, dos cabeçalhos que estão nos portões ou são bandeiras de portas, ou das vinhetas-janela que são postigos, entre outros. De maneira equivalente, seus usos não determinam suas categorias gráficas, como no caso dos módulos que convidam à replicação multidirecional e que não são vinhetas porque foram encontrados como postigos na cidade, ou não são lineares mesmo que dispostos em fila, numa mureta. As portas e janelas arqueadas nos ensinam especialmente a desautorizar essas correspondências, quando muitas vezes se assemelham a composições porque aparecem arqueadas, mas na realidade possuem a lógica das padronagens ou dos lineares (como é o caso dos barrados-salpicados, ou daquelas que enfileiram vinhetas mais complexas).

Em se tratando dessas diferentes regulagens do olhar, voltemos ao ensaio de Deleuze e Guattari para pensar novamente que, como os espaços, os olhares se revezam – passagens “a um só tempo necessárias e incertas e, por isso, tanto mais perturbadoras” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 203). Como exemplo desse revezamento, o espaço liso – um espaço de afetos, mais que de propriedades, do feltro mas também do *patchwork*, da favela, um espaço de intervalos abertos – é o que perseguimos na segunda parte do capítulo anterior, ao mergulhar no inventário fotográfico e negar as estatísticas, e perseguiremos no capítulo 5, ao reterritorializar as grades nas casas *patchwork*. Por sua vez, as próprias tentativas de cronologia, análise formal, vetorização e taxonomia necessárias agora, são, por excelência, da ordem do espaço estriado, espaço de intervalos fechados, espaço de densidade e textura reconhecíveis. “Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar...”, sugerem os autores (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 190).

Assim, é possível pensar que a “cabeçada [e estriada] geometria” (nos termos de Deleuze e Guattari), seria responsável pelas leis rígidas que classificam nossa paleta, enquanto as narrativas evocadas pelas composições figurativas seriam atravessamentos lisos, onde a moldura importa menos que o efeito de abertura conquistado? E seriam as disposições ilimitadas tipicamente estriadas, com sua lógica mecânica e multiplicadora, ou seriam lisas, por seu “caráter envolvente”, a que se referem Deleuze e Guattari? “A textura pode ser trabalhada de modo a perder seus valores fixos e homogêneos para tornar-se um suporte de deslizamentos no tempo, de deslocamentos nos intervalos, de transformações *son’art* comparáveis à *op’art*.” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 184). Padronagens e lineares que, no entanto, para seguirem sendo fundo e infinito, não permitem inventividades e escapes (linhas fugidias que são da ordem das vinhetas, mas não dos módulos), para além de seus espaços entre dois ou quatro pontos. A regularidade do entrecruzamento e o fechamento da estriagem, advertem os autores, produzem uma homogeneidade que não é exatamente a do espaço liso, mas uma forma-limite, ainda que por toda parte e em todas as direções: espaço estriado, a linha entre dois pontos, *grids*, repetições calculadas; espaço liso, ponto entre duas linhas, tangências, deslizamentos; linha estriado-dimensional, intervalos fechados; linha liso-direcional, intervalos abertos. O padrão é mais estático, apesar de tender ao infinito; a composição é mais dinâmica, embora fechada em si mesma; e temos novamente o olhar que voa e pausa, sem cessar, o quadro para ser visto de perto e de longe, os módulos que se

repetem e cuja interseção nos faz ver outros módulos, e tornar a movimentar o olhar. “Repetição como potência” e “simetria como forma”, eles lembram Worringer, em uma bonita passagem que devolve nossas categorias às dinâmicas e a toda a mobilidade possível do olhar formal:

Com efeito, é graças à simetria que os sistemas retilíneos limitam a repetição, impedindo sua progressão infinita, e mantêm a dominação orgânica de um ponto central e de linhas radiadas, como nas figuras refletidas ou estelares. Mas desencadear a potência de repetição como força maquínica que multiplica seu efeito e persegue um movimento infinito é o próprio da ação livre, que procede por defasagem, descentramento, ou ao menos por movimento periférico: um politeísmo defasado, mais do que um antitetismo simétrico. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 211)

A passagem de Deleuze e Guattari expressa a mobilidade das interpretações e das formas de olhar para a gramática em sua potência maquínica, inorgânica, viva. Esses olhares se aliam às montagens, escolhas, combinações dentro de uma paleta finita que gera resultados inumeráveis, não totalmente classificáveis ou domesticáveis, se aceitamos o desafio da desfuncionalização. Nesse caso, trata-se de aceitar o desmembramento como ferramenta de indexação, em detrimento do registro da totalidade de combinações encontradas na cidade. O desafio, ainda assim, é realizar a operação sem desrespeitar as singularidades, reservando-as para os momentos lisos da análise e guardando-as ao devir. Narrar as formas, escutá-las, ficcionalizá-las, criar novas paisagens para elas.



4.3.1 Paisagem e mobilidade sobre a mesa

_ O que tanto você vê nessas grades?

_ Uma paisagem, ou, pensando melhor, várias paisagens ...

Como fazer conviver em uma mesma paisagem, ainda que um pouco fragmentada – paisagem-colagem, porque gráfica – a iconografia de Warburg, o formalismo de Riegl e a abertura crítica de Deleuze e Guattari?

Esboçando uma resposta, não se trata de escolher caminhos em detrimento de outros, mas de podermos nos beneficiar dos direcionamentos que cada um desses autores oferece para que acolhamos a paisagem gráfica e memorial que se anuncia. Ponhamo-nos a prumo para avistar o horizonte híbrido que também aqui se delineia. Aparentemente contraditórios, esses trajetos

não parecem nos conduzir a uma mesma paisagem teórica, esta constituída de modo concomitante à paisagem gráfica – sem que a tenha gerado, é preciso reforçar e admitir. Talvez se trate de “um saber não sabido, aquilo que não sabemos saber daquilo que sabemos”, como sugere Anne Cauquelin (2007, p. 27) acerca da ideia de paisagem (visual, descrita, escrita). Paisagem teórica sobreposta à paisagem gráfica, transparente e necessária, embora possa parecer acessória, já que também se trata de pensar que as formas falam, de alguma maneira, por si. Uma paisagem interruptora das narrações, como quis Jean-François Lyotard (1997). Começemos por identificar cruzamentos entre algumas ideias expostas até aqui.

Tanto Riegl quanto Warburg estavam interessados em repensar a condição evolutiva da História da Arte, abrir mão de um didatismo que organiza o tempo para encontrar, em cada imagem e em seus agrupamentos anacrônicos, atemporais, uma nova rede de relações, sejam elas formais ou antropológicas, respectivamente. Ambos negaram a ideia de uma decadência cíclica das formas como base para a compreensão dos estilos, e relativizaram o modelo imitativo como método de investigação das origens das formas, bem como a territorialização de um saber sobre as imagens, livres para estabelecer novas redes temporais e espaciais. (Aqui nos encontramos com as heterotopias de Foucault e o espaço liso de Deleuze e Guattari?) Acreditaram, cada um à sua maneira, em uma determinada vontade e na vida das formas, em movimentos pathêmicos e energéticos presentes nelas, a indicar passagens secretas (inaudíveis, inomináveis ou apenas visíveis) para a antiguidade e a pré-história das artes. Segredos que unem fragmentos dispersos nos tempos e nas culturas, relacionando a Idade Média e o Renascimento em Warburg, e aproximando os arabescos árabes do pâmpano grego, em Riegl, entre tantas outras associações. Passagens organizadas pelo princípio de montagem que caracteriza o *Atlas Mnemosyne* e, por outro lado, a desmontagem que marca o método de identificação das estruturas em *Problemas de estilo*. Essa mobilidade metodológica de Riegl e Warburg privilegia a ideia de sincronicidade, em detrimento da diacronia, não custa repetir. Só essa nova espacialidade poderá retirar a ênfase na aparente percepção analógica riegliana – que, por hipótese, poderia ser lida por Warburg como um pseudomorfismo – para aceitar os elos perdidos presentes em um e outro método, com intenções distintas, não nos esqueçamos, mas demandando algo da invenção para que se tornem viáveis como métodos de organização e interpretação.

Didi-Huberman, porém, alerta que “não há morfologia, ou análise das formas, sem uma dinâmica ou análise de forças” e que “esquecer isso é rebaixar a morfologia – como costuma ocorrer – ao nível das tipologias estéreis” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 98). Para que o interesse pelo campo simbólico (e atropológico) em Warburg não se converta em antiformalismo e o distancie por completo das opções metodológicas tomadas aqui, concentremo-nos nas palavras-chave *olhar*, *sincronicidade* e *movimento*, em detrimento do verbalizar, do encadeamento temporal e da ordem, respectivamente, e as reservemos para, enfim, conhecer um pouco de seu *Atlas Mnemosyne*.

“*Série de imagens para o estudo da função dos valores expressivos da antiguidade estabelecidos na representação da vida afetiva na arte do Renascimento Europeu*”, eis o título original do *Atlas* de Warburg, um estudo em movimento da linguagem gestual que aparece nas artes do Renascimento, bem como dos valores expressivos presentes na representação da “vida em movimento” (CHECA, 2010), através de cerca de 2500 fotografias de pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, mapas, esquemas. É um conjunto de muitas imagens e pouquíssimas palavras, cuja metodologia singular desafiou os critérios de seu tempo. Baseava-se na crença de que uma constante remodelação pode dispor as imagens e os sentidos sempre em novas configurações, onde cada nova disposição geraria um novo significado. Essas imagens eram fixadas temporariamente por Warburg em um painel negro, com pinças, e ele então as fotografava para que pudesse, em seguida, mudar sua disposição, total ou parcialmente, e fotografar novamente.

Para Fernando Checa (2010), a mobilidade do *Atlas* é capaz de criar uma memória dupla, individual e coletiva, e é nessa duplicidade que se estabelece o lugar do pensamento, que opera sempre entre a criação e a ciência. *Mnemosyne*, explica o autor, é um sistema de continuidades e contiguidades, um labirinto, uma série de constelações, mais ou menos nebulosas, uma ciência da imagem alheia a qualquer simplificação estético-formal, histórico-cronológica ou iconográfica; uma ciência que não opera sem a imaginação, aquilo que nos capacita acessar as ordens de realidade mais longínquas, explica Didi-Huberman (2010). Não à toa, Warburg teria pensado as imagens como veículos privilegiados da mobilidade histórica e geográfica, matéria que se estratifica e se ordena de maneira acronológica.

O *Atlas* de Warburg é como qualquer atlas. “Como levar o mundo nas costas”, é o título de uma das exposições que Didi-Huberman organizou para convocar artistas a dialogar com Warburg. Em seu projeto, começa por afirmar que esse tipo de dispositivo não se lê como um romance, começando pelo começo e de modo linear, que é, ademais, feito menos de páginas que de lâminas, que não estão dispostas como em um livro, mas como em um bosque, por onde deambulamos. O atlas, para ele, é como “uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 14). Didi-Huberman convoca Benjamin aqui, e explica que a lógica do atlas é também a da montagem, revelando vínculos que só a imaginação (e não a observação direta) pode discernir. A lógica da montagem difere absolutamente daquelas do dicionário, dos arquivos, da moldura, por seus princípios de organização e de hierarquia muito distintos. Lâminas dispostas sobre uma mesa, orientadas por princípios móveis e provisórios, podem suscitar inesgotavelmente novas relações, que não tentam esgotar nem resumir, como os catálogos e os dicionários, e nunca serão tão sublimes quanto um quadro. O quadro, estático, fixo e definitivo; as lâminas, “mero suporte de um trabalho que sempre se pode corrigir, modificar, quando não começar de novo”, “uma superfície de encontros e de posições passageiras” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 18). Essa lógica renuncia a organizar a memória num relato ordenado e definitivo, por isso não o livro nem o quadro, mas a mesa, as lâminas – “imagens migratórias” que, ao mover-se ou serem movidas, transformam estilo artístico e cultura nacional em “uma entidade essencialmente híbrida, impura, mestiça”, um tipo de conhecimento nômade e desterritorializado, que nos convida a experimentar a “impureza fundamental das imagens, sua vocação para o deslocamento, sua intrínseca natureza de montagens” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 24-25).

El atlas warburgiano es un objeto pensado a partir de una apuesta. Apostar que las imágenes, agrupadas de cierta manera, ofrecerían la posibilidad – o mejor, el recurso, inagotable – de una relectura del mundo. Releer el mundo: vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretarla, sí, pero también de respetarla, de remontarla sin pretender resumirla ni agotarla. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 19)

Didi-Huberman conta que Warburg “provavelmente sonhou com não ter que escolher, diferir ou cortar nada, com contar com o tempo necessário para levar tudo em consideração: uma loucura” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 38), que de fato assombrou o autor em meio à construção de seu atlas, interrompido para uma longa internação psiquiátrica. “Loucura da deriva”, “mesas proliferantes” como um desafio inconcluso, conectado com as três palavras-

chave que o dispositivo warburgiano nos convida a experimentar – mobilidade, visibilidade e sincronidade, às quais podemos acrescentar mais uma, exaustividade, materializada pelo desejo inventariante, que em seguida se traduz.

A primeira paisagem era dispersa, labiríntica, lisa, *patchwork* imaginário, reunindo as grades pelos tantos caminhos percorridos. Paisagem urbana, monumental e histórica, e, ao modo de Italo Calvino em suas *Cidades invisíveis*, paradoxalmente contida em cada uma das grades e em sua historicidade apreensível mas não esmiuçadamente capturável. Construído a partir de uma metodologia de certo modo “estriada”, o inventário fotográfico tem a lógica da página, do álbum, do arquivo – a não ser que os folheemos de modo “liso”, tal como exercitamos no capítulo 3, fazendo desse “livro” uma paisagem de memórias afetivas do campo e das sensações evocadas pelas grades em seu habitat. Talvez esse embate entre a imagem e o texto possa ser relacionado à “força dissolvente da paisagem” a que se refere Lyotard, que interrompe o descrever para mostrar, aproximando-se da singularidade e do efêmero, como se fosse uma captura do tempo, como explica o autor:

O espírito pausa, repousa também, se põe e torna a por-se, na actividade narrativa. Quero dizer que estabelece, mesmo com os mais intrigantes artificios, a sua persistência, a sua postura e uma segurança do tempo. Fá-lo correr e apressa-o, mas retém-no também, fá-lo regressar, enrolar-se em volutas, escapar e alcançar-se a si próprio. Enquanto que a paisagem simplesmente o apanha. (LYOTARD, 1997, p. 187)

A lógica do inventário gráfico, por sua vez, pode ser a da mesa, detentora de uma mobilidade alada, segundo a qual será preciso distanciar-se para visualizar as peças dispostas, para contemplar a paisagem. Didi-Huberman explica que *contemplar* significa “observar uma realidade natural delimitando-a como *templum*”, e, assim, relaciona a palavra com algo que é da ordem do sobrenatural, de modo que olhar o espaço passa a ser olhar o tempo. Mas ele adverte que não é, em absoluto, uma palavra que denota a pureza sublime do olhar: contemplar é, para esse autor, um gesto técnico, concreto e polimorfo. O objeto contemplado deixa de ser “coisa visível”, em seu sentido empírico, para ser “suporte para outras coisas as quais entrever ou prever”. E neste “entrever” estão de volta as relações íntimas e secretas entre as coisas que se movem. A coisa deixa de ser uma “unidade visível” para figurar-se como um sistema de “múltiplas relações figurais, onde tudo o que é visto o é tão somente mediante rodeios, relações, correspondências e analogias” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37) O mais importante é que, para isso, é preciso modificar o próprio espaço de disposição

daquilo que se quer ver: uma mesa “para acolher essa transformação do olhar e dos sentidos, para recolher o feixe de multiplicidades figurais que esperam ser vistas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Contemplação, *templum*, “templação” são para, Lyotard, possibilidades de deixar falar a paisagem, um espaço-tempo “onde é certo que alguma coisa venha a acontecer, sabe-se lá o quê” (LYOTARD, 1997, p. 186). Uma mesa onde tudo pode voltar a acontecer, o que nos exige uma arte de por e de preparar a mesa, convida-nos Didi-Huberman.

Poderiam configurar-se como paisagens, estas “mesas proliferantes”?

Essa paisagem formal e gráfica deve ser construída, tendo por foco a disponibilização do inventário, como uma via de mão dupla, que subtrai – quando se constitui como paisagem a partir de semelhanças formais, potencializadas pelo desterritorializar, desfuncionalizar, desistoricizar –, mas que também acrescenta – quando se constata a mobilidade de seus dispositivos (paisagísticos), com intuito de viabilizar seu acesso, de devolvê-lo (como potência) à cidade. Paisagem memorial e gráfica que se constitui pela migração e troca de suporte, na esteira do que nos sugere Lyotard: “haveria paisagem, de cada vez que o espírito se deslocasse de uma matéria sensível para outra, conservando nesta última a organização sensorial conveniente ou, pelo menos, a sua lembrança” (LYOTARD, 1997, p. 183). A dificuldade de concentração das grades em uma só paisagem (ou suporte) se faz, a princípio, como na paisagem urbana: costurando, sobrepondo, juntando, lembrando; vislumbrando e reconhecendo motivos, formas, estilizações, montagens, coincidências, desdobramentos, recorrências, enquadramentos, modos de olhar, juntar, desenhar, dobrar, mover, identificar paisagens lisas e estriadas... focar e desfocar, alternar o olhar de perto e o de longe. Pode ser que se trate da paisagem míope a que refere Lyotard: “existem sempre duas distâncias possíveis, com ou sem óculos” (LYOTARD, 1997, p. 185). Ou seja, tocar com os olhos o esqueleto, atentamente, para em seguida contemplar a paisagem, deslizar nela, mas também saber operá-la. Experimentemos esquecer os nomes das categorias com as quais conseguimos sistematizar as grades de Belo Horizonte, deixando o olho nos guiar pelo que aos poucos se vai somando, nesta paisagem também teórica. Conformer-se-ão, assim, paisagens amplas, desfocadas, desorientadas, vastas, indeterminadas, como pode ser da natureza de todas elas. Paisagens formais, para serem vistas antes de pensadas, para que possam ser reconhecidas –

mas também para que sejamos capazes de ler nelas o que nunca foi escrito, tal como nos sugere Didi-Huberman, a partir de Benjamin. Paisagens-jardim, prazenteiras, tão artificiosas quanto sedutoras, bosques para deambular. Paisagens-jogo – que nos convidam a mover suas peças (as desenhadas e as teóricas) dispostas até aqui – móvel, elástica, de uma mobilidade metodológica e operacional com as peças que compõem este léxico belo-horizontino e universal. Vale reiterar, de Warburg – de seu método e tudo o que é preciso considerar para operá-lo – esse aprendizado sobre o problema dos estilos: mobilidade, visibilidade, sincronicidade, exaustividade, anacronismo. Somemos a tudo isso o olhar atento de Riegl e o seu comprometimento em construir uma história “anatômica” e “radiográfica” dos estilos, na qual estão envolvidas essas mesmas palavras-chave que aprendemos com Warburg. Estaremos prontos para sentar à mesa, e contemplar a paisagem.

Paisagem-tabuleiro. Já sabemos porque ela é formal e gráfica, então... Por que paisagem, antes de mesa?

Liotard já nos deu algumas dicas, em seu pequeno texto (mas também imenso, como uma paisagem) *Scapeland*. Para ele, a desorientação é a “condição da paisagem”, que exige ser o infinito a sua inesgotável reserva. Deve haver algo da loucura de Warburg aqui, de sua recusa em escolher, já que, para Lyotard, o paisagista é um “louco sistemático”, e aquele que passeia pela paisagem um “viajante solitário”, submetido a um “desconcerto de poderes” e de “defesas do espírito”, em algo que também não é um lugar, porque indesejado, sempre buscando abolir seus próprios limites, desejando o “demais”, a “demasiada presença” (LYOTARD, 1997, p. 187).

Tampouco poderia deixar de recorrer ao conhecido estudo de Anne Cauquelin (2007), *A invenção da paisagem*, primeiramente para lembrar que, como interessa aqui, paisagens também são inventadas, erigidas a partir de parcelas memoráveis de crenças e desejos (aparentemente contrários às ideias de Lyotard) de coerência, unidade, agenciamento, conexão. “Uma justa e poética representação do mundo”, introduz a autora, mas também “uma ordem à percepção do mundo”, “um conjunto de valores ordenados em uma visão”, uma “noção-percepção”, enfim (CAUQUELIN, 2007, p. 7, 14 e 16). Trata-se de organizar objetos em um dado espaço, e somar a eles a percepção do tempo, já que, junto com a ideia de paisagem, virá também a de um passado bucólico e uma certa melancolia (que, para

Liotard, está em todas as paisagens). Paisagem como um todo, um “tecido inconsútil”, pois somos incapazes de nos enxergar fora dela, percebê-la como interpretação e não como a natureza mesma, segundo Cauquelin. Uma “ginástica” seria “destacar pedaço por pedaço os elementos que [constituem] sua unidade, para alcançar a pureza situada atrás da imagem (seu original)” (CAUQUELIN, 2007, p. 25). Paisagem como um “sonho de jardim”, mistura de cotidiano, natureza, arte e utopia (mas também heterotopia, como quis Foucault), artifício (permanente) que quer nos convencer de sua naturalidade, como nos fazem crer as formas desenhadas das grades, já distanciadas do caos citadino. Paisagens irrealistas e clandestinas, em Lyotard. Jardim longe e perto da cidade, jardim como ornamento, paisagem ornamental. Paisagem como o “vestido” da natureza, que aparece sob a forma de “coisas paisagísticas”. Paisagem como uma “fina linha crítica de um real que depende apenas do poder de concebê-la” (CAUQUELIN, 2007, p. 174). Sonho também, “sempre renascente”, da origem do mundo, do “grau zero da paisagem”, para a autora. Se, para Warburg, há a impossibilidade da origem, em Lyotard a paisagem é um não-lugar que não é engendrado por ninguém, e em Cauquelin também se trata de admitir a complexidade de sua busca – uma paisagem com “muitas infâncias” que conhecemos sem saber –, o percurso traçado na “floresta de formas”, que...

segue o caminho imperioso dos saberes implícitos, das injunções mil vezes repetidas, e, mesmo que elas nos dobrem a suas exigências, pretendemos também mantê-las a distância, criticar sua autoridade, mostrar que elas, por sua vez, obedecem a artifícios de composição. (...) Porque esse originário é, a [meus] olhos, composto de milhares e milhares de dobras, de milhares e milhares de memórias, e, se é possível que elas se tenham constituído porque eram convocadas pelo ‘fundo’, nós, contudo, não teríamos por testemunho nada além da multiplicidade dessas formas, ‘suas variações’. (CAUQUELIN, 2007, p. 30-31)

Mesas, quadros, paisagens, a servir de apoio e moldura para formas e origens perdidas no tempo, cada um com seus limites, imaginários e concretos. Em Warburg e Riegl, a origem do fazer atualizada em artifícios (paisagens?) criativos na floresta das formas e dos gestos. Em Cauquelin, a natureza originária delimitada pela construção da paisagem, que sempre se dá a partir de uma forma, um enquadramento, uma medida para a nossa percepção, regulando “distância, orientação, pontos de vista, situação, escala” (CAUQUELIN, 2007, p. 11)²².

²² Cauquelin e a questão dos estilos e as origens, que não interessa tanto aqui: uma “estilística ordinária”, “prosa ordinária” que utiliza “modelos implícitos” p. 163, a relação entre estilo e apreensão da natureza

Cauquelin cita Mikel Dufrenne, para reafirmar a moldura como limite do quadro e da paisagem, e também como o formal, *a priori*, das coisas, molduras efêmeras, testemunhas da constante modificação das peças até chegar em um lugar (que será sempre provisório). Esse ordenamento nem sempre foi visual, nem sempre foi pintura – “máquina de olhar a paisagem” e de sintetizá-la, pela perspectiva, “armadilha onde se cativa a natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 77 e 81) –, foi antes uma certa “distribuição organizada”, verbal, descritiva, para Cauquelin. Descrição que não logra fazê-lo sem um certo enquadramento, concorda Lyotard, “a força dissolvente da paisagem é melhor sentida pelo fato de interromper as narrações” (LYOTARD, 1997, p. 187), como vimos. Pintura que não mostra os objetos, mas as relações entre eles. Paisagem como elo entre as coisas, para Cauquelin, mas que, no entanto, surge junto com a pintura, quando o tema em questão já não encaminha a uma narrativa, um “álibi”.

Se não mais necessitamos de personagens, ausentes na pintura de paisagem, para vê-la, somos nós mesmos quem a veremos, e ela terá sido descoberta, revela Cauquelin, pois mudam a pintura e, por consequência, a própria paisagem, ou seja, as relações entre o quadro e o espectador. Se, por um lado, a pintura reforça um testemunho visual mais imediato da natureza – inaugurado pela literatura, com os relatos de viagem –, por outro, estão abertas as portas para a verdadeira paisagem, a paisagem inventada. Paisagistas pitorescos, nós, do outro lado do quadro, efetuamos junto a ele um trabalho de composição, crendo nas paisagens (e nos jardins). A paisagem fabrica e domestica a natureza, obedecendo às “leis de uma produção de inspiração linguística” (CAUQUELIN, 2007, p. 11), que, no entanto, não exige legitimação, é “sem porquê”. Uma “retórica em ação no menor dos nossos gestos ‘paisagísticos’” (CAUQUELIN, 2007, p. 32), já que se constata ser impossível “apontar o dedo” para o começo. Uma retórica que é artifício de linguagem. Paisagem como “sentença gramatical”.

Mas é através da nossa crença e da nossa imaginação que a paisagem, por ser signo de vista ao longe, se expande para além do quadro, para a realidade visível. Eis a “arte da paisagem: focalização, dispersão e, novamente, concentração” (CAUQUELIN, 2007, p. 12). Ela remete

(ferramentas de acesso) p. 153 repetição de modelos x atitude estilística, necessária a toda instalação de paisagem p. 166

a uma natureza que é, de modo concomitante, pura exterioridade e pura interioridade, um todo indistinto, onde a moldura, ao mesmo tempo que possui o enorme poder de fazer “recuar o excedente, a diversidade”, o anuncia, o viabiliza, nos convence (e nos protege) dele. A natureza-artifício é aquela que sabemos poder domar, mas com os olhos, a despeito da hipótese de sua continuidade. “Existe, pois, uma desmedida na medida, ou, mais exatamente, a medida só pode ser construída em um horizonte de desmedida. A moldura reclama sua extramoldura como seu elemento constitutivo, sua condição necessária.” (CAUQUELIN, 2007, p. 140). Trata-se de aceitar como fictícios os limites da “moldura absoluta” (presente no papel, na tela, no caderno de esboços, nos batentes das portas e das janelas) – ainda que esta seja “o instrumento paisagístico por excelência” (CAUQUELIN, 2007, p. 138), para manter o “selvagem” à distância – para potencializar a elasticidade e a ficcionalização com a mobilidade da imaginação. Como quer Lyotard, as paisagens dependem de um espaço-tempo imaginário, porque datam épocas estranhas umas às outras, e nenhuma forma pode conter sua matéria anímica: “Doce violência exercida pela indeterminação sobre o determinado” (LYOTARD, 1997, p. 184).

Por fim, aceitemos o convite de desenhar mundos com a paisagem, como aposta Cauquelin. Segundo sua proposta, territórios devem ser continuamente escritos e redesenhados, como um palimpsesto, através de “jogos de passagem, jogos com o tempo, jogos de linguagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 111) e de léxicos e glossários paisagísticos (construídos por elementos invisíveis, inconscientes, metafóricos) a serem estabelecidos, novos nomes que marcam (e sugerem) desígnios, usos. Nomear e emoldurar, nesse sentido, são “atos de fundação”, “jogos de limites”, um exercício para apreender o que ainda não recebeu tratamento no vocabulário da arte da paisagem”, sendo que “a invenção deve ser feita por sugestão de imagens”, propõe a autora (CAUQUELIN, 2007, p. 171). Aceitemos todos esses convites metodológicos, conjuguemos, como ela propõe, “descrição e análise”, “observação e invenção”, “designação e ordem”. Sejamos os paisagistas nesses jogos de mesa, para aumentar os efeitos da retórica, façamos o papel de lupa. Com o perdão pelo excesso de citações, falta dizer que, nesse mesmo tabuleiro, jogam-se “jogos modestos”, onde está garantida não apenas a “grande paisagem”, mas os lugares dos “humildes labores”, feitos pelo “jardineiro amador”, como propôs a autora.

Vejamos, pois, que paisagens (e jardins) extrair e construir a partir das categorias formais apresentadas no início deste capítulo e dessas tantas sugestões.

4.3.2 Dispor para disponibilizar

Num primeiro momento, tratava-se de fazer migrar – e, de certo modo, devolver – as estruturas arquitetônicas para as superfícies gráficas, e, a partir de então, encontrar seus pares, atentos a critérios formais – finitos e infinitos, simples (replicáveis) e complexos (desmembráveis), fragmentos e autossuficiências, motivos e texturas que os identificam e os agrupam – critérios tais que as organizavam, em modo arquivístico. A partir daqui, podem ser vislumbrados em paisagem, identificados por sua maior ou menor capacidade de se ofertar à vizinhança, seja por sua heterogeneidade, “lisura” ou inventividade. Tais avizinhamentos – ou construções de manchas visuais, poderíamos dizer – serão ferramentas eficazes para nos orientar melhor em meio à paisagem, que se expande e cujas categorias internas multiplica.

Nas paisagens que se seguem, o importante é admitir a perda, para usufruir da transformação, aceitando seu convite: tudo que pode ser desmembrado o será. Molduras, separadas de seus conteúdos originais, cercarão outros miolos; vinhetas que ainda podem ser replicadas se transformarão em excêntricas padronagens; módulos podem ser replicados diagonal, em vez de ortogonalmente; pedaços de composições-*patchwork* as abandonarão, em prol de inéditas combinações. Desmembrar para constituir paisagens, mas também para vislumbrar, dispor, mover. Organizar para disponibilizar, um ilusório fechamento da paisagem, passo que, para além da ‘desterritorialização’, pode implicar em uma ‘dessingularização’, na medida em que qualquer agrupamento que caracterizava essas tipologias na cidade é decorrente da montagem realizada por cada serralheiro em cada grade, de uma escolha, portanto. Essa escolha é como um *patchwork* na paisagem urbana e gráfica, ensinando-nos o que é e o que não é classificável, aceitando a finitude e a infinitude do inventário e permitindo, assim, sua mobilidade. Desmembrar as composições, mas não as vinhetas. Dispor módulos e vinhetas em paisagens. Desmembrar + disponibilizar = devolver.

Segundo esse raciocínio, são desmembráveis:

- > Padronagem + linear, mesmo arqueados;
- > Linear-barrado + linear-lateral (exceto “camadas agrupadas”);

- > Portões (vinhetas + o que os acompanhar), preservando-os;
- > Composição (vinheta + elementos dispersos + linear), quando for possível;
- > Falsas composições, aceitando sua perda.

Se há um novo léxico/glossário paisagístico a ser estabelecido, como sugeriu Cauquelin, sintamo-nos livres para nomear (e emoldurar) poeticamente as novas paisagens que se anunciam, um exercício para contornar o inominável e disfrutar de sua abertura, sua liberdade. Exercício também de aprimoramento (conceitual e poético) da intimidade com as categorias que compõem estas paisagens. O que se esboça a seguir, por fim, são paisagens que se interpenetram, sobrepõem-se em transparência, paisagens-gradis.



PAISAGEM 1:

IMANTAR, ARREDAR, JOGAR, MONTAR, EDITAR, MULTIPLICAR

Do arquivo de padronagens, separe os módulos constituídos por volutas e, nesse subgrupo, procure por outros. Você verá espirais em “C” e em “S”, absolutamente familiares, e imaginará ainda formas espiraladas que lembram “L”, “E” e “U”, quando tentar ser mais exato com os desdobramentos que aparecem a cada novo modelo encontrado. Verá também que essas volutas aparentam “C” e “S” interrompidos, dobrados em uma, duas, três quinas, e ainda amarrados, entrelaçados, se conseguir dar as voltas também em sua imaginação, se for capaz de animá-las (outro tipo de mobilidade). Volutas em “C”, “S”, “L”, “E”, “U”, dobradas, interrompidas, amarradas, entrelaçadas, replicadas e espelhadas em duas, quatro, oito vezes, acompanhadas de grids externos e internos, em cruz e em xis, de elementos acessórios e de outras volutas em “C”, “S”, “L”, “E”, “U”, estabelecendo múltiplas possibilidades de vizinhança, conforme o tipo de lupa que você quiser usar. Duas volutas em “S” entrelaçadas também conformarão um coração, atestando a mobilidade de seu olhar, que identifica a cada vez um destaque, como uma operação de forma e contra-forma, mas apenas com os contornos e os “entres”. Módulo de voluta em “C” para dentro envolvendo módulo de voluta em “C” para fora e, se olhar em volta, você sentirá alguma vertigem: módulo de voluta em “C” para fora envolvido por motivos de voluta em “C” para dentro. Pequena vertigem do círculo que também é flor, que não cabe em uma só categoria. Tampouco cabem na página,

pedem para expandir, migrar, ocupar mais de um lugar na paisagem-página. “Volutas”, “florais”, “figurativos” e “híbridos”, todos estilizados, abstratos, tão geométricos quanto os “geométricos”. Volutas acompanhadas de fragmentos de volutas, complexificadas, proliferantes, que não podem mais ser nomeadas, mas que são capazes de encontrar algum par. Ou não, ou vários. É uma arte (ou também uma “ginástica”, como vimos Cauquelin advertir) nomear os módulos (fragmentos) que se multiplicam na paisagem que se esboça. Experimente nomear não com títulos, mas com descrições – volutas em “C” dobradas que formam figuras de E, volutas em “C” que, em vez de dobradas, dão um nó, e passam a ser “Ls” minúsculos em letra cursiva – exercício que pode útil para encontrar seu lugar, na hora de postá-los ali. O observador verá, no entanto, que tais descrições talvez sejam desnecessárias se, num momento posterior, quiser percorrê-la ou retirar algo dali, algo a se fazer com os olhos e a contemplação, gesto ativo, técnico e concreto, como nos ensinou Didi-Huberman.

Está inaugurada a primeira paisagem, e a primeira moldura. Trata-se de uma paisagem-dominó, um convite ao jogo – de encontrar correspondências, bifacetadas, ou mesmo ambíguas, de geografia instável – e a conhecer o restante do inventário gráfico, seu léxico e sua sintaxe. Desafiando nossa imaginação para antever as texturas resultantes de sua replicação, os módulos reafirmam seu poder proliferante e a capacidade expansiva da própria paisagem, pronta para operar os princípios mais básicos da ornamentação: repetição, rotação, simetria, progressão, propagação, alternância, entrecruzamento, consonância, contraste, variação, radiação, gradação, complicação e confusão. Pedindo emprestadas as palavras de Fernando Lemos, os módulos preferem “a redundância, o que significa [estar] na linha dos seres animados que trazem consigo uma escala implícita e imutável, proporção correta, no diálogo com tudo o que lhe solicita participação”, “preferindo repetir-se para preencher o espaço da sua constante missão”, sendo sua “força disseminatória”, o que “dignifica a sua conduta” (LEMOS, 1980, não paginado). Uma unidade na diversidade: módulo que faz jus ao seu nome de batismo, padrão, que atesta sua capacidade reprodutiva de forma matriz, e que cria suas próprias paisagens, também por certo “excesso de presença”. Paisagem que não se comporta (ou não se conforma) na página, desafiando o suporte. Módulos dispostos sobre a mesa que só pode ser imaginária, e postos em movimento, quando da verificação de outras vizinhanças, a apontar a possibilidade de criação de novas paisagens, todas articuláveis. Só

será possível perceber sua mobilidade movendo-os, utilizando-os. Da constante modificação das peças, chegamos a um lugar igualmente provisório, pois se retirarmos uma delas, todo o resto se move. A mobilidade da reciclagem soma-se à do inventário, multiplicando temporalidades nas grades que pareciam tão fixas. São semelhanças formais que provocam saltos no tempo, que convidam a jogar, montar, cambiar, atravessar.

Paisagem-índice, ainda que disposta de (certo) modo orgânico, a ensinar e convidar para o que há dentro (do banco de imagens digital) e para o que há como virtualidade (outras possibilidades de comunhão e replicação). Paisagem-sumário, que é também paisagem-labirinto, paisagem-constelação: um “adivinha visual”, escreveu um médico português apaixonado por grades em seu livro, ao referir-se à complexidade da tarefa de identificar os estilos e taxonomizar o objeto. Assim também opera esta PAISAGEM 1, desafiando-nos a encontrar correspondências escondidas em meio à diversidade de seu conjunto, a familiarizarmo-nos com ela, domesticá-la para utilizá-la, para devolvê-la à cidade.²³

A nossa paisagem-mesa, como a de Warburg, tem coisas distintas dispostas nela, e suas próprias regras de disposição e transformação, cabendo a nós estabelecer suas relações secretas, que ao final serão as regras do jogo. Produz-se aqui também, como interpreta Didi-Huberman acerca de Warburg, uma convivência inesperada, entre “classificação e desordem”, entre “razão e imaginação”, fazendo-nos lembrar de alguns estudiosos do ornamento que quiseram relacionar esta arte com a do caleidoscópio. Toma-se tal “desordem” como maneira de escancarar o despedaçamento do próprio mundo, regras imaginadas e criadas para remontá-lo, para exercitar a “possibilidade sempre aberta de modificar-se, de produzir uma nova configuração” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 43), a partir da lógica do jogo, do exercício de adivinhar suas regras. “Voltar a por em jogo: voltar a embaralhar e a repartir as cartas – de história da arte – em uma mesa qualquer” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 45). Está de volta aqui o que os autores comentam sobre negar uma base comum e arquetípica em prol de outra lógica, diferencial e comparativa, operando não apenas com objetos ou imagens, mas com sistemas, conglomerados, executando montagens e

²³ As páginas impressas no Tomo 3 referentes à PAISAGEM 1 são modelos que antecipam as replicações anunciadas por ela, que encontra-se impressa em pôster, completa: são texturas próprias a cada tipologia modular, provocadas por grids, replicações em diagonal (representadas pelas setas), diferentes níveis de complexidade.

desmontagens, decompondo e analisando infinitamente as singularidades. Também Didi-Huberman convocará as heterotopias de Foucault para pensá-las em relação à disposição das coisas no espaço warburgiano, a desordem que chama a ordenar, a dimensão do heteróclito que impossibilita dispor a diversidade, definir um lugar comum. Atlas e inventário são como heterotopias, contestação mítica e real do espaço em que vivemos, possibilidade real e virtual de jogo. Em diálogo com Deleuze e Guattari, ademais, o autor fala ainda de uma “cartografia aberta e conectável”, desmontável, invertível, modificável. Não poderia deixar de ver, harmoniosamente conectado a tal raciocínio, o caráter digital de nosso inventário, uma paisagem-cartografia que se anuncia impressa e descrita, mas que se abre – até quando permitirem as defasagens dos sistemas tecnológicos – à infinitas possibilidades de manipulação e edição – não apenas replicar, mas desmembrar e conformar novos módulos – para cada um de seus novos usuários, com seus inumeráveis fragmentos desagrupáveis a multiplicar a diversidade lexical ofertada.

Por fim, nesta PAISAGEM 1, os subgrupos que já não possuem nomes estão representados, em maior escala, por um módulo principal que melhor os sintetiza, para conduzir o leitor-usuário ao primeiro exercício do reconhecer – exercício visual onde os destaques convidam os demais, orientam a paisagem. Destaques também aproximados por semelhanças formais, cambiáveis como as pequenas peças, capazes de promover avizinhamentos, aglutinações, amálgamas, criar manchas domesticáveis e móveis no inventário. A paisagem gráfica se torna, por fim, uma espécie de gráfico, um diagrama capaz de nortear, cartografar, ilustrar a presença ubíqua das volutas, os encontros (inusitados ou esperados) entre elas e os florais, entre eles e os “geométricos”, entre os geométricos e os *grids*, entre os *grids* e os entrelaçados, entre os figurativos e os florais etc.



PAISAGEM 2:

O HORIZONTE DÁ A IDEIA DA PAISAGEM

“1. Espaço terrestre que a vista abrange (horizonte sensível). 2. Círculo máximo da esfera (perpendicular ao diâmetro que passa pelo ponto em que está o observador). [Também se chama horizonte racional.] 3. [Figurado] Linha que termina o céu de um quadro; perspectiva.

4. Futuro, destino.²⁴

5. Para além da perspectiva, a paisagem que alcança o infinito. Paisagem-barrada, paisagem entre fios, paisagem-cercadura, a PAISAGEM 2 é absolutamente horizontal – ainda que alguns de seus módulos possa, clandestinamente, convidar a uma viagem vertical – e prolonga-se indefinidamente para um lado e outro. Paisagem-fuga, um *além* e um *através* horizontal, recheado de correspondências e possibilidades de outras associações, como na PAISAGEM 1. Para mover suas peças, é preciso arrastar todo um conjunto – e não apenas algumas de suas peças – para a direita ou para a esquerda, e inserir ali o módulo a se somar. Sim, paisagem feita de módulos que, no entanto, por algum motivo formal (ou *gestáltico*, poderíamos pensar) – verticalidade de suas peças ou carência de simetria – solicita replicação unilateral, ao contrário da PAISAGEM 1, que se estica para todos os lados. Ainda que a replicação se dê em apenas um sentido, não por isso seu signo de infinitude será menos potente. Do contrário, para ganhar força, para tornar-se o horizonte (ou a mais horizontal) das paisagens listadas aqui, seus módulos se mesclarão e nos confundirão a vista, tão contínua e imprecisa como a linha imaginária que divide o céu do mar, quando este se faz espelho.

Por vezes é chamada de paisagem-eufemismo, porque historicamente citadina, vertical, proibitiva, ou paisagem-obsessão, porque demasiado detalhista com diferenças sutis. Mas “não é importante que se goste ou não da paisagem. Esta não pede a vossa opinião”, lembrando Lyotard (1997, p. 186). Eufemismo e obsessão que revelam sua falsa síntese, cuja economia lexical e trivialidade escondem a complexidade oculta e sutil dos diferentes modos de forjar as formas mais básicas da serralheria artística: “S” e “C” sobrepostos pela nossa imaginação, revelando, a partir das mesmas letras, caligrafias singulares, inumeráveis, inclassificáveis. Ainda que organizada por motivos semelhantes, essa paisagem aceitará outros elementos que heterogeneizam seus módulos e os fazem cobrar vizinhanças, para tornar mais óbvias as interseções e os agrupamentos: bolas, outras volutas, cordiformes, geometrias. Gramática ilusoriamente simplificada das cercas modernas, econômicas, mas que convidam a voltar a outro tempo, o da verticalidade, espinhosidade e estriagem góticas, com seus motivos tão ecléticos, tão antigos. Economia das “geometrias” que começam na repetição das linhas verticais, mas que, surpreendentemente, ainda são capazes de gerar ricos

²⁴ <http://www.priberam.pt/dlpo/horizonte>

primitivismos, ou movimentadas e musicais proliferações de círculos, nessa pauta imaginária. A PAISAGEM 2 convida a nos rendermos ao efeito óptico e acelerado de suas barras que se repetem, a nos imaginar em movimento passando os dedos por elas, a escutar seu “trrrrrrrr”. Musicalidade histórica – a do martelo sobre a bigorna, o ritmo que comanda o revezamento do ferreiro mestre e seus ajudantes – refletida em seu potencial rítmico e popular, diversificando alturas – dos próprios módulos ou de seus motivos internos – e distâncias entre barras, diversificando a paisagem à sua maneira, musical.



PAISAGEM 3:

PAISAGEM NA PAREDE, LOJINHA DE MOLDURAS

“Divisórias, corredores e o batente da porta-janela. Tudo é bom para fechar a paisagem, para dar-lhe acabamento”, afirmou Anne Cauquelin (2007, p. 138). No entanto, esta é uma paisagem ambígua. Se vistos de modo isolado, seus fragmentos aparentam ser coadjuvantes, mas seu conjunto tem presença marcante. Aparentemente finita, não cessa de evocar sua tendência ao infinito. Ela seria constituída por peças simples, totalmente adequadas à linearidade e ao potencial replicador unilateral da PAISAGEM 2, não fosse um único e discreto motivo a provocar suas dobras, a dotá-la de esquinas. Multiplique esses motivos por quatro, e esses lineares se transformarão em peças capazes de gerar uma infinitude circular e generosa, que reforça outras paisagens, encarnando tanto do que já criamos teoricamente sobre a potência das molduras. Tal moldura, quiçá, podemos ler a partir das paredes a que se refere Lyotard, “as paredes nunca serão totalmente deitadas abaixo” (LYOTARD, 1997, p. 185), pois o longínquo precisa entrar na intimidade. Aqui, no entanto, estão dispostas em duas sequências de ornamentos lineares, unidos pelo motivo-quina, na proporção das janelas das quais foram retiradas na cidade. Libertaram-se de seus velhos conteúdos e figuram nessa nova paisagem, à espera. São também como setas em torno de um vazio, movimento centrípeto (porque sempre caberá uma mais ao centro, se movermos o conjunto para fora) e centrífugo (porque o conjunto pode sempre ser afastado para fora). Lembrem-nos o que nos disse Cauquelin, sobre a ambígua (e marítima, poderíamos acrescentar) capacidade dispersiva e coercitiva das paisagens, que se desenvolvem em torno de um ponto, “em ondas vagas ou

sucessivas”, e que vão e voltam a este ponto.

Uma paisagem, para se pendurar na parede, deve ser uma paisagem íntima, familiar: além de discretos (porque coadjuvantes), seus motivos são quase sempre triviais, e de pequena (ainda que ilusória, como na PAISAGEM 2) diversidade. Não à toa se reúnem em um grupo marcadamente feminino: volutas acompanhadas de flores, ou transformadas em módulos florais, são a encarnação da domesticidade em forma de moldura. Sem surpresa, as volutas em S são as que aparentam vestir melhor essas esquinas, pelo menos parecem ter sido as que estiveram mais em voga, encontradas na grande maioria das janelas emolduradas, tantas vezes envolvendo os xadrezes em losango, na fronteira entre ornamentar e não. São esquinas que sabem ser discretas e geométricas quando lhes convém, mas, quando esquecem seu suposto lugar acessório, arranjam um jeito de ser, elas mesmas, paisagens.

Ainda que se preste a emoldurar “grandes paisagens”, a paisagem de pendurar na parede provavelmente preservará seu altruísmo e sua humildade, porque sabe de sua importância em promover contatos entre os dois mundos que ela, ambigualmente, separa. A moldura é o “fio de tempo estacionado à volta do definido e do identificado”, avistou Fernando Lemos (1980, não paginado).



PAISAGEM 4:

ÁLBUM DE AUTOSSUFICIÊNCIAS (EM CONVERSA COM FERNANDO LEMOS)²⁵

Tudo o que puder ser desmembrado o será. Mas o que não puder...

Mais complexas que os módulos, as vinhetas nos permitiriam transportá-las para a PAISAGEM 1, caso não conformassem, elas mesmas, paisagens em miniatura. Paisagens próprias, praticamente irrepitíveis, que, a despeito da presença de molduras, cercam, separam, pontuam, imperam: corpos de emaranhados de volutas e/ou outras linhas que, dispostas em

²⁵ “A vinheta da iluminura à carroceria de caminhão” é o título desta pesquisa do artista gráfico Fernando Lemos, publicada em uma espécie de catálogo, um “caderno” editado pela Secretaria de Cultura de São Paulo, em 1980. Pelo caráter aberto e poético de seu texto – animizando as formas gráficas, coincidência afetiva e feliz com a escritura em vigor aqui – rendo-lhe esse crédito, em homenagem.

simetria (unilateral ou bilateral) escancaram autossuficiência, de complexidade bastante para dispensarem replicação, bem como de contorno (linear ou imaginário) suficientemente nítido para deixar claro a que vieram. Execute com os módulos uma sequência rápida de dissecação e encontrará facilmente os primários, secundários, acessórios. Com as vinhetas, por sua vez, desmembrar pode até resultar (o que não é regra) em algum módulo, ou em alguma moldura, mas o restante serão peças soltas, solicitando o retorno a esse “organismo” que reclama completude.

Como em todo ornamento, simetria é a palavra-chave da vinheta, acrescida da complexidade que faltou ao módulo. Simetria siamesa, porque suas metades não funcionam sozinhas. Complexidade geradora de texturas independentes, quiçá a promover possíveis (mas efêmeros) agrupamentos. Pelas leis arquitetônicas, seus verbos são partir, marcar, pontuar, dividir, coroar, e quase nunca multiplicar, proliferar, replicar. A vinheta é uma minúscula e firme paisagem que, na maior parte das vezes, dispensa moldura, não de janela, mas de postigo, ou seja, de janelinhas cujos conteúdos conformam delicados selos, rótulos, demarcações de propriedade não apenas do que está por trás, mas delas próprias. Para “logotipar e sintetizar a oratória estética”, para “logotipar o ornato”, “a vinheta faz-se rotatória, circulante, matemática”, garantiu Fernando Lemos (1980, não paginado). Assim também seriam os cabeçalhos dos portõezinhos e as bandeiras das portas, se reunidos sob critérios funcionais, que aqui preferem ser nomeados como “leque”, essas vinhetas que se abrem radialmente assanhadas, garantindo a pompa. Seja na fechadura ou no portão – ou ainda no dinheiro, na marca d’água, no livro, na TV, nos diplomas – não importa à vinheta o tamanho, a materialidade ou a função do objeto que a recebe, mas sim a capacidade que os motivos (e os olhares) têm de organizar-se em torno de seu centro. Não de modo arrogante, mas vital, popular, de “cidadania universal”, “humilde para consagrar os eventos criativos do homem”, nas palavras de Lemos (1980). A vinheta é como um “gesto de emergência”, afirma o artista, “o espontâneo antes do projetado”, desde que o homem resolveu marcar algo – parede, pedra, corpo, árvore – com alguma imagem. “Marco e legado”, “a vinheta nasceu aí, grafagem, marca e destino da permanência, no fluxo de vida na urbanidade que se lhe fez urgente” (LEMOS, 1980, não paginado).

Nascida das iluminuras – quando fazia jus à sua origem terminológica vegetal, as folhas de *vinha* que ornamentavam pontualmente os livros –, migrou facilmente para os suportes

impressos (e os catálogos de serralheria), obtendo a função formalista de abertura, fechamento e emolduramento, não por ser terminológica e funcionalmente onipotente, mas por ser síntese, pausa, ponto, demarcação de um todo pela parte. “A vinheta é o pedaço de qualquer todo / Pedaço extraído do texto e do contexto”, “sabedoria, constatação, ornamento que denuncia o ambiente”, jogo que visa à “consumação frontal”, afirmou Lemos (1980). Paisagens em miniatura, já que, sobre elas, Anne Cauquelin, afirma tratar-se “simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto” (CAUQUELIN, 2007, p. 138).

Como construir uma paisagem com pequenas paisagens? Afinal, se os elementos desse conjunto de autossuficiências são ao mesmo tempo fragmento e totalidade, eles não se realizam como pedaço que se deixa facilmente orbitar ou ser órbita, como nas PAISAGENS 1, 2 e 3. Seu conjunto poderá gerar uma efêmera (porque sempre modificável) constelação, um pouco estrambótica como nos catálogos ecléticos de ornamentos, sedentos por mostrar de tudo um pouco. Assim encontram-se nas páginas que figuram no TOMO 3, desafiando-nos a perceber suas discretas interseções. Mas as vinhetas poderiam se reunir de modo ainda menos evidente, se dispostas em um diminuto álbum. Enxergar a mobilidade que as tantas texturas evocadas por essas minipaisagens, somadas pouco a pouco, provocam, transpor seu caráter estático, eis o convite deste que não é um álbum de paisagens mas um álbum-paisagem, imaginário. Imaginemos: 1) cada pequena paisagem em uma página que obedece o seu exato formato, seja ele disforme, quadrado, retangular, estreito, redondo, pontudo, em arco, em meia volta, ogival, apontado...; 2) cada uma dessas autossuficiências em uma página que mantenha também as suas dimensões, pois nem todas as paisagens aceitarão a padronização de seu pé-direito; 3) suas páginas como uma sanfona aberta, que poderíamos percorrer como se passássemos por uma rua, por um pequeno *skyline*, um panorama urbano irregular; 4) o passar de suas páginas como um *flip book* frenético, dando-nos a ilusão de movimento, em função dos acréscimos e subtrações de estruturas semelhantes e díspares; 5) a sobreposição de suas páginas recortadas e irregulares em transparência, quando as ausências podem revelar presenças, quando constamos que jamais haverá uma forma definitiva. E assim todo o álbum se complexifica, na contramão do “estriado” que aparentemente o caracterizaria, como é o caso dos tantos catálogos de ornamentos que disponibilizam vinhetas comportadamente em

suas páginas. No entanto, é “liso”, este álbum de auto-suficiências, por ser como um *patchwork*, “com seu pedaço por pedaço, seus acréscimos de tecido sucessivos e infinitos”, um espaço “informal”, “coleção amorfa de pedaços justapostos”, conforme Deleuze e Guattari (1995, p. 182). Do livro *Sartoris*, de William Faulkner, os autores franceses descrevem:

Ela trabalhava nisso [numa colcha patchwork] havia quinze anos, levando-a consigo por toda parte numa sacola informe de brocado, que continha toda uma coleção de pedaços de tecido colorido, com todas as formas possíveis. Ela jamais conseguia decidir-se a dispô-los segundo um modelo definitivo, por isso ela mudava-os e recolocava-os novamente, como pedaços de um jogo de paciência nunca terminado, sem recorrer às tesouras, alisando-os com seus dedos suaves... (FAULKNER apud DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 182)

“Retalhos de memória”, mais uma das metáforas criadas por Fernando Lemos para definir a vinheta. Vinheta-memória, capaz de substituir os manuais de arquitetura quando somos capazes de sintetizar e reconstituir desejos formais, a partir de experiências e memórias basicamente visuais, ou ainda, vinheta como “descrição sucinta, extrato de”, que aliena-se dos estilos, das cópias e das fontes, e “acultura-se”, migratória (LEMOS, 1980, não paginado). Vinhetas-paisagem – paisagem materna, ao modo de Lyotard? –, a agregar elementos dispersos que lhe orbitam, mantendo sua eloquência. Demarcação de um todo pela parte, eis a sua completude. Vinhetas-índice, portanto, que nos ajudam a aceitar a perda das composições, para usufruir da transformação e antever outras paisagens. Como dispor este álbum disforme e imaginário em páginas reais?



PAISAGEM 5:

FLORESTA DE PORTÕEZINHOS, A ASSOMBRAR

Da PAISAGEM 5, aparentemente resta pouco a dizer, porque seus integrantes, os portõezinhos, são sempre formados por fragmentos de outras paisagens, vinhetas-leque somadas aos lineares-barrado, de maneira geral, mas também pela soma das vinhetas inferiores com as superiores, a torná-los mais complexos, multiplicando nossa capacidade de amá-los. Predominantemente de base geométrica, vertical e rítmica, e de coroamento voluptuoso, a floresta que assombra tem a veemente horizontalidade (de ambígua verticalidade) da

PAISAGEM 2, além da eloquência logotípica da PAISAGEM 4, ainda que ameaçadas pela transformação das vinhetas-cabeçalho, em função da violência urbana. No entanto, se frequentemente é o acréscimo de barras verticais e arames galvanizados que lhes rouba excelência, algumas são graciosas, inventivas e voluptuosas complementações que desafiam sua escola, e as convencem de certa rebeldia e exuberância, pois se trata mesmo de uma paisagem desobediente, na cidade de papel e na cidade real. Nesta, representa a teimosia daqueles que não querem transformar muretas em muros, a resignação dos que estão impedidos de fazê-lo e o anacronismo das casas que, mesmo sem garagem, sobrevivem. Juntos, aqui na gramática, essas portões, portas e portõezinhos desobedecem por recusar seu desmembramento total, e fazem tal exigência para convidar-nos a conhecer três históricos postulados ornamentais, aos quais Alôis Riegl (1980) conferiu enorme importância. O mais evidente deles é a “terminação livre”, nome mais abrangente dado por Riegl aos coroamentos, nascido de um “sentimento artístico” tão primitivo e coeso como a simetria, ainda que menos categórico, como afirma o autor. Uma “acentuação ornamental”, a cabeça do corpo e da coluna (nada mais que os capitéis), a própria flor e as árvores, coroando o talo e os troncos, os cabeçalhos de nossos portõezinhos.... O “recheio de cunhas”, por sua vez, é o princípio tímido e protagonista do *horror vacui*, em sua extrema necessidade de completar ângulos formados entre volutas que se tangenciam de modo divergente, para um lado e para outro, com estruturas curvas, folhas, outras volutas, semicírculos, terminando por contribuir com o primeiro postulado, com lanças e corações, ao centro.

A simetria – a mais soberana das leis ornamentais, reciprocidade tão primitiva quanto “poderosa”, ao dar a cada elemento ornamental o seu “oposto congruente” (RIEGL, 1980) – está, no entanto, de alguma maneira posta em xeque pelo terceiro motivo pelo qual essa paisagem assombra a gramática. É que seus voluptuosos cabeçalhos, se observarmos atentamente, amolecem-se em certo caráter vegetal – ideal e estilizado, no entanto, produto do espírito e não da natureza – e encarnam os famosos e tenros “pâmpanos”, inaugurados e adorados pelos gregos, o que significa um mérito, uma maturidade, “fórmula salvadora”, “conquista transcendental para a história da ornamentação”, segundo o autor (RIEGL, 1980, p. 82). Em “disposição oblíqua”, com “inclinação para a curva”, principalmente para fora, as volutas e fragmentos presentes nos pâmpanos conformam um linha ondulada cheia de tangenciamentos, ascendentes ou descendentes. Fazem jus à associação lyotardiana sobre a

paisagem-floresta: “foris, fora”, exterior cujo desenraizamento vem do interior, um “exotismo intimista”. Rompem com a unilateralidade e a rigidez dos arcos e dos espirais em sequência, conferindo movimento e liberdade ao ornamento e à presente paisagem. Dispostos em metades, seus fragmentos nos convidam a voltar no tempo, não apenas no tempo das cidades, mas dos antigos mostruários de ornamentos, grades, arquitetura e objetos de design, em sua simpática economia espacial, a ofertar exóticos pares, a provocar uma assimetria rebelde, voluptuosa, fluida e selvagem.



PAISAGENS 6:

AS QUE GOSTARÍAMOS DE VER EMOLDURADAS PELAS NOSSAS JANELAS

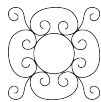
Estamos diante de paisagens no plural, e transitórias. Paisagens-passageira, que, antes de vetorizadas, pedem para ser contempladas. Reinstalam conflitos antigos entre representação e decoração, lembrando-nos do nosso direito de acessar, como advertiu Gombrich (2010), os diversos graus de realidade implicados no que ele chamou de “fantasia decorativa”, a capacidade do ornamento de construir espaços impossíveis, imaginários, ou mesmo inimagináveis. Tais paisagens, no entanto, não costumam permitir ver fitas onduladas onde há águas, montanhas e serpentes, nem volutas onde há folhas e gavinhas. Preferem que perguntemos a elas primeiro sobre seu significado, e que esqueçamos um pouco do sentido de sua ordem, um pouco na contramão do que apostou Gombrich.

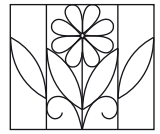
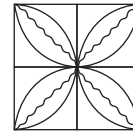
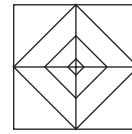
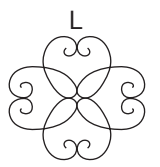
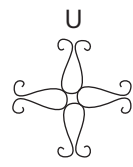
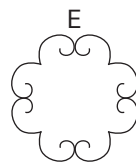
As grades que conformam as PAISAGENS 6, de relance, fazem lembrar suas familiares mais antigas, enormes portais religiosos que, pelas leis da perspectiva, simulavam caminhos aparentemente longínquos a desembocar em uma vinheta ou brasão, destacada e ilusoriamente distantes. Sentem ainda saudades de outros de seus ancestrais, que se conformavam como miniarquiteturas, em altares que eram perfis exatos de igrejas góticas ou grades-muro cuja faixa superior era formada por pequenas torres, como a das muralhas medievais. Aqui, como na PAISAGEM 4, mas de modo enganosamente mais “clichê”, as peças são paisagens em si, sem iguais e assimétricas. De geometria frágil e inoperante, na cidade essas paisagens estão sempre sustentadas por xadrezes que lhes garantem soldada sustentação. São, no entanto, pura lisura, paisagens que resistem a desmembrar-se, **a não ser**

quando, modulares e mais comportadas, multiplicam-se em padronagens, de teias de aranha ou flores naturalizadas. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que habitam sozinhas e autossuficientes os ocos arquitetônicos, reclamam imantações, demandam montar com elas outras paisagens, que na paisagem gráfica não se concretizam de modo tão fluido, interligado, como todo ornamento. São paisagens tão esperadas quanto imaginárias as que se pregam nelas, cujas motivações secretas nem sempre queremos ver reveladas, se for o caso de preservar um pouquinho mais seus mistérios.

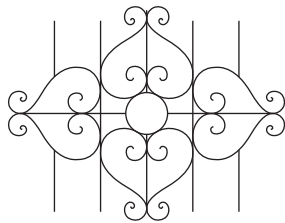
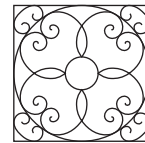
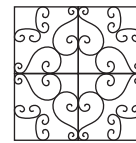
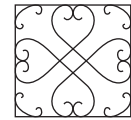
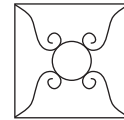
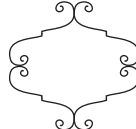
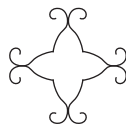
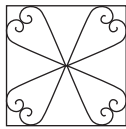
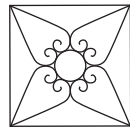
Por mais iluminada que possam parecer, as PAISAGENS 6, ainda assim, são becos que nos convidam a retornar. Subjetivar de novo, não apenas devolver, mas, antes, impedir que se esvaíam, dissipem, desbotem. Nos convidam ao próximo capítulo, a conversar, reterritorializar...

Haveria outras, incontáveis: 7) os *grids* que são paisagem-pauta, de música ou de caderno; as paisagens formadas por todos os ornamentos que se insinuam como flores: quantos módulos na PAISAGEM 1 não haverão de revelar aqui seu desejo secreto de ser flor, porque quadrados, radiais, multiplicados em jardim?; 8) mais uma floresta, a de balaústres, tão urbanos e tão vegetais – a nos lembrar das misteriosas “árvores sagradas”, inauguradas pelos assírios e aprimoradas de modo pagão por pompeianos e renascentistas, que, diferentemente dos que conhecemos, chamavam-nas de arabescos –, praticados por inúmeras varandas pelo mundo afora; 9) uma paisagem flutuante e misteriosa, no meio do caminho entre o abstrato e o figurativo, formada por símbolos que se revezam, aparecendo, desaparecendo e reaparecendo nas memórias ao longo dos tempos; 10) uma paisagem exclusiva de volutas (e as que são mesmo gavinhas tridimensionais seriam espécies de rainhas antipáticas, equivocadas quanto à sua superioridade natural), como um clube secreto, de senha inefável, como uma cabeleira descabelada...

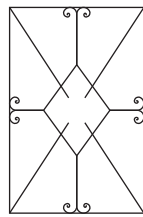




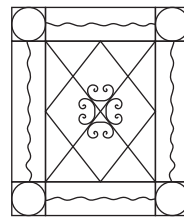
PARTIDOS,
HÍBRIDOS,
ENTRELAÇADOS



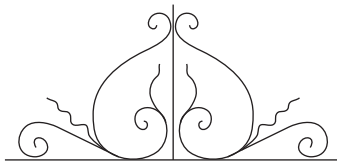
MODULAR



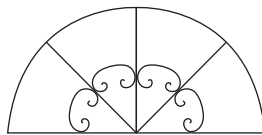
MODULAR



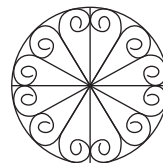
JANELA



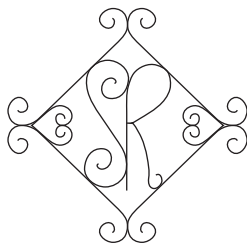
LEQUE



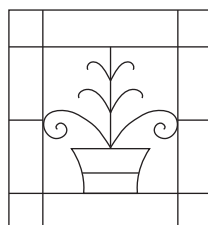
LEQUE



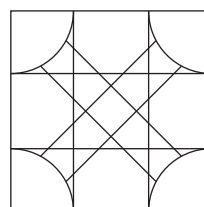
RADIAL



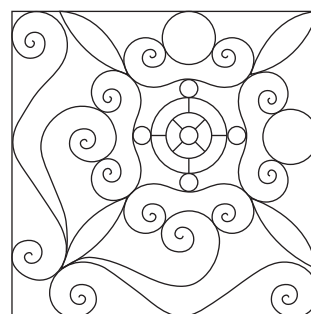
TIPOGRÁFICA



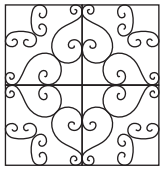
FIGURATIVA



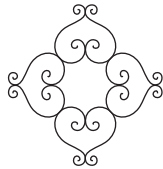
GEOMÉTRICA



COMPOSITIVA



FINAL



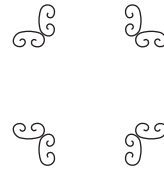
PRINCIPAL



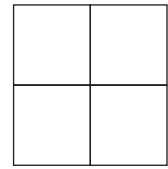
SECUNDÁRIO



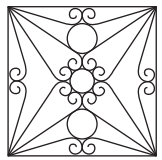
PRIMÁRIO



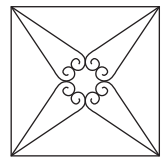
ACESSÓRIO



GRID



FINAL



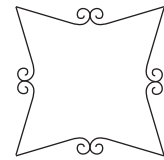
PRINCIPAL



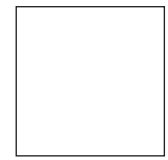
SECUNDÁRIO



PRIMÁRIO



ACESSÓRIO

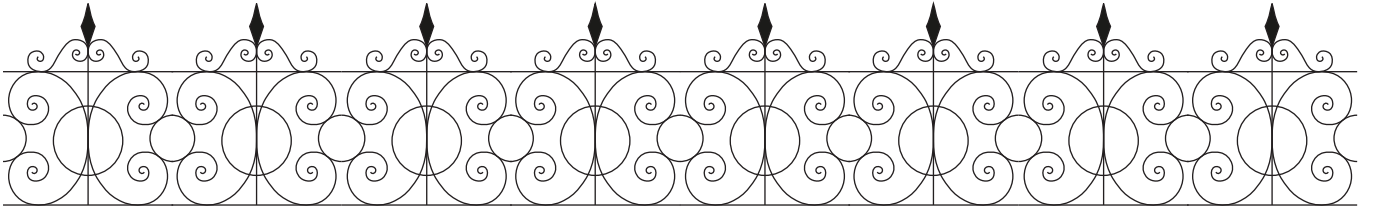


GRID

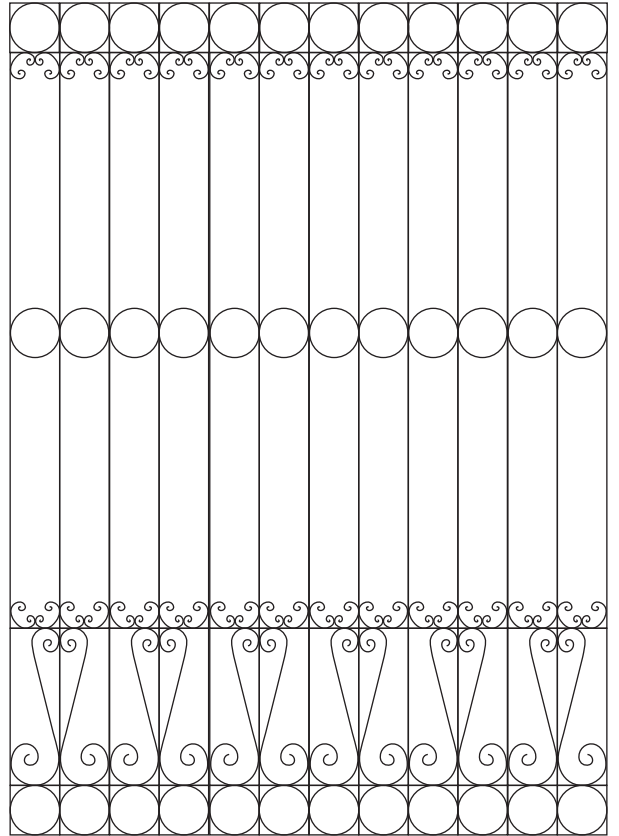
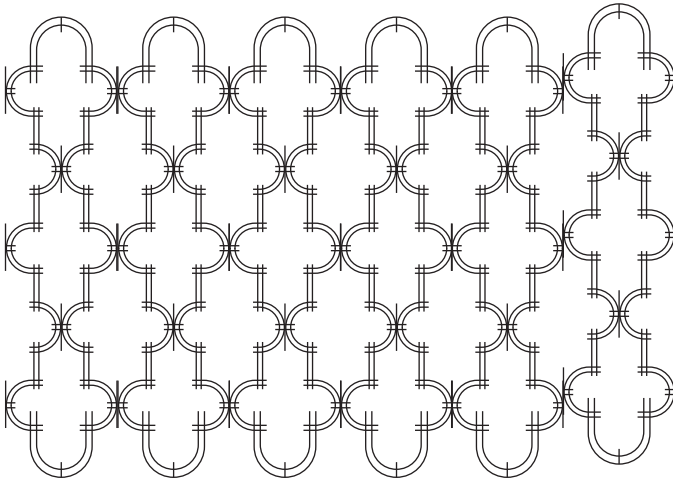
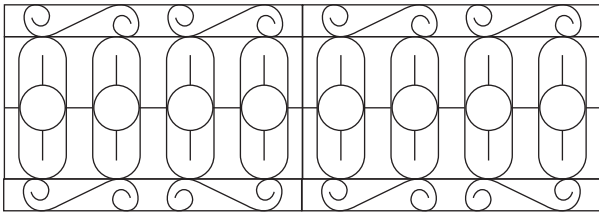


LIGADURAS

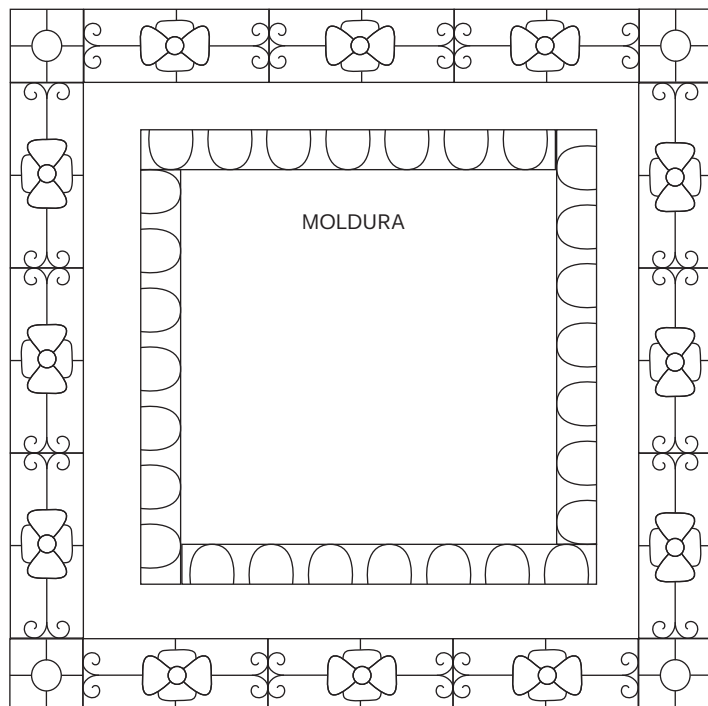
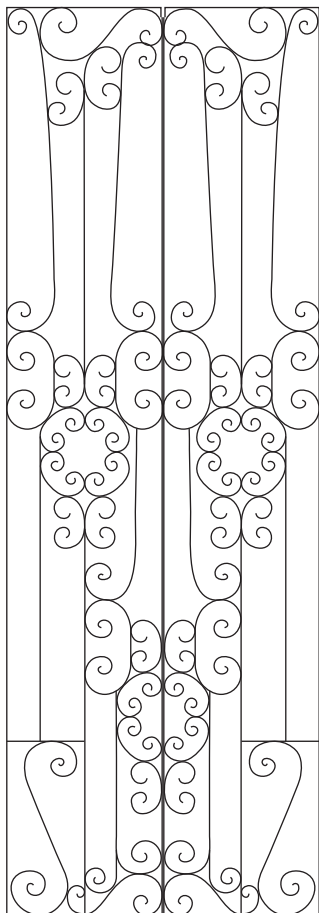
LATERAIS



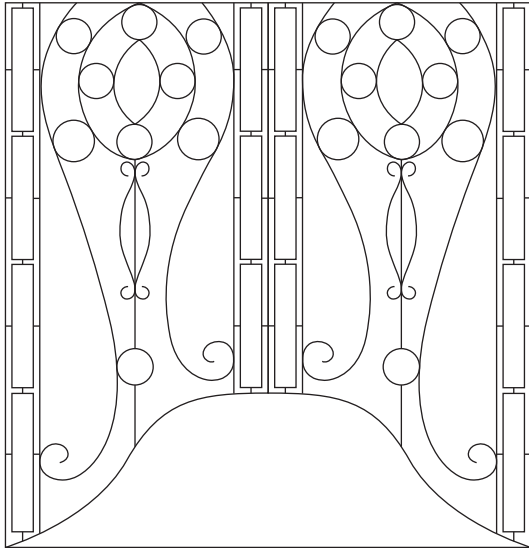
BARRADOS



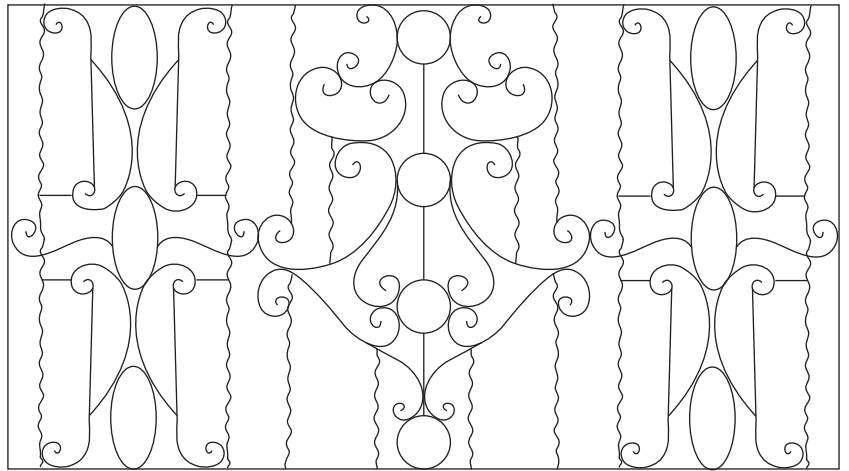
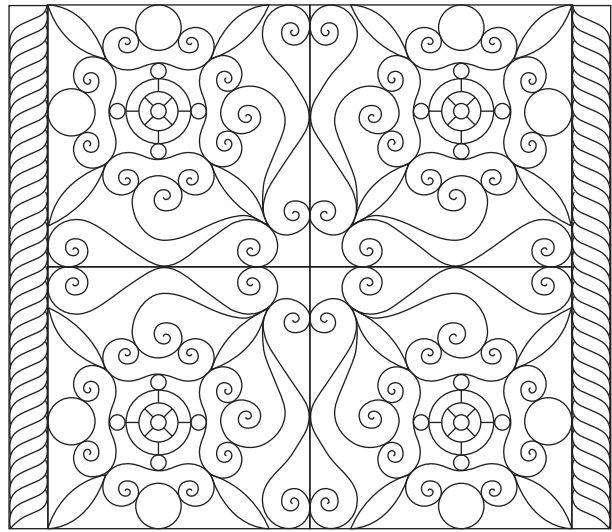
SALPICADO



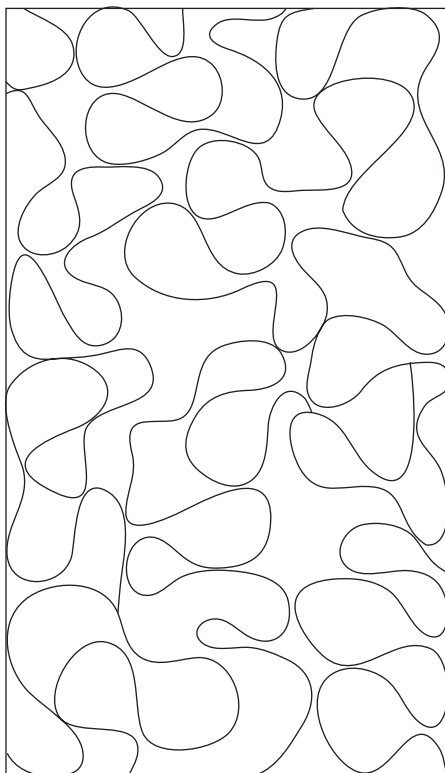
DOIS TEMPOS



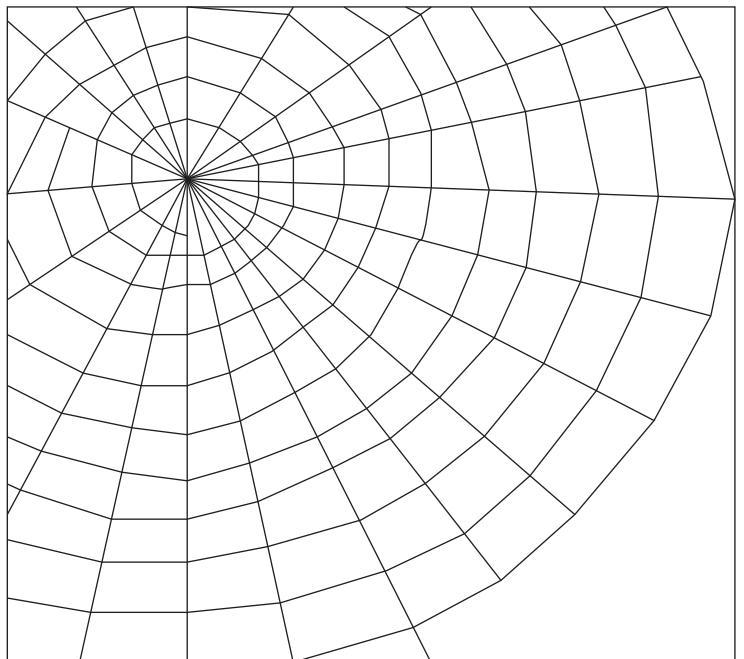
QUATRO TEMPOS



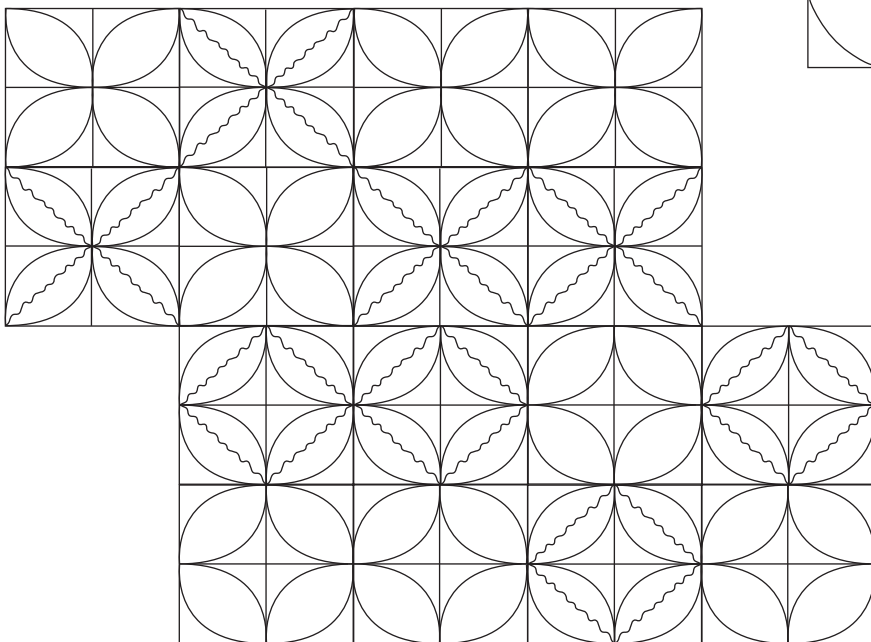
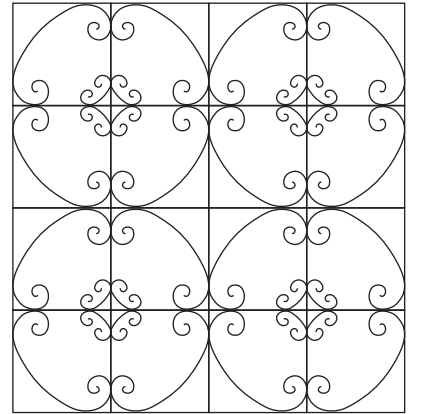
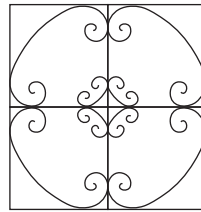
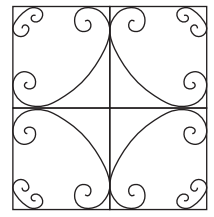
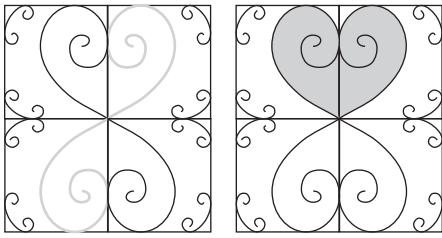
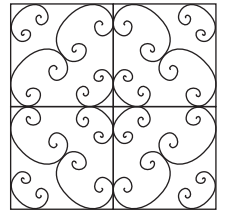
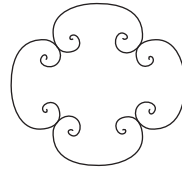
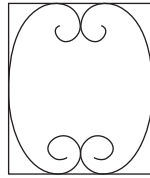
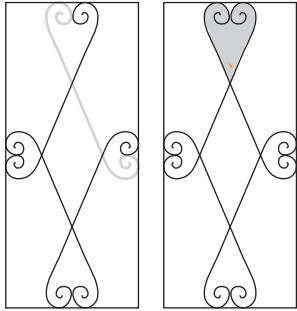
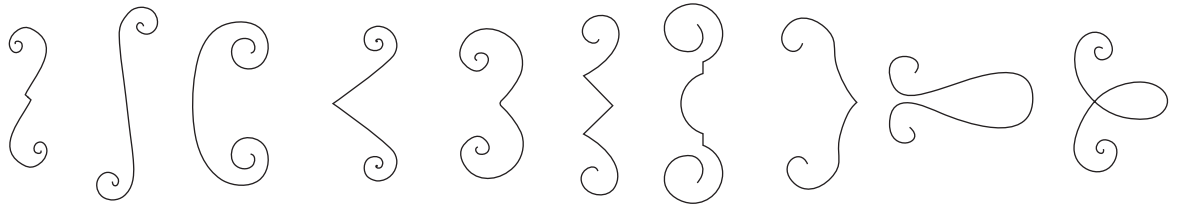
TRÊS TEMPOS

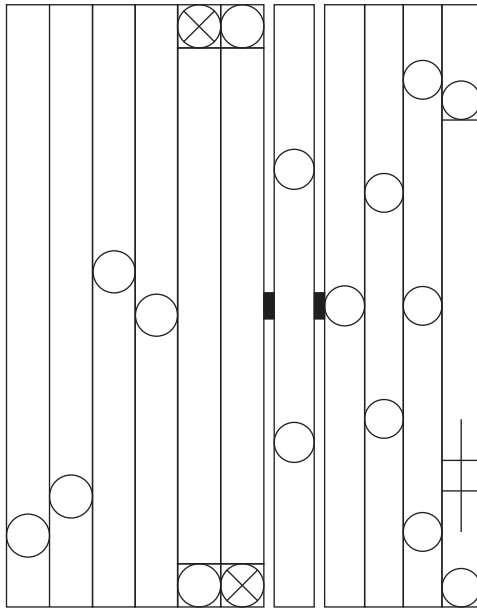
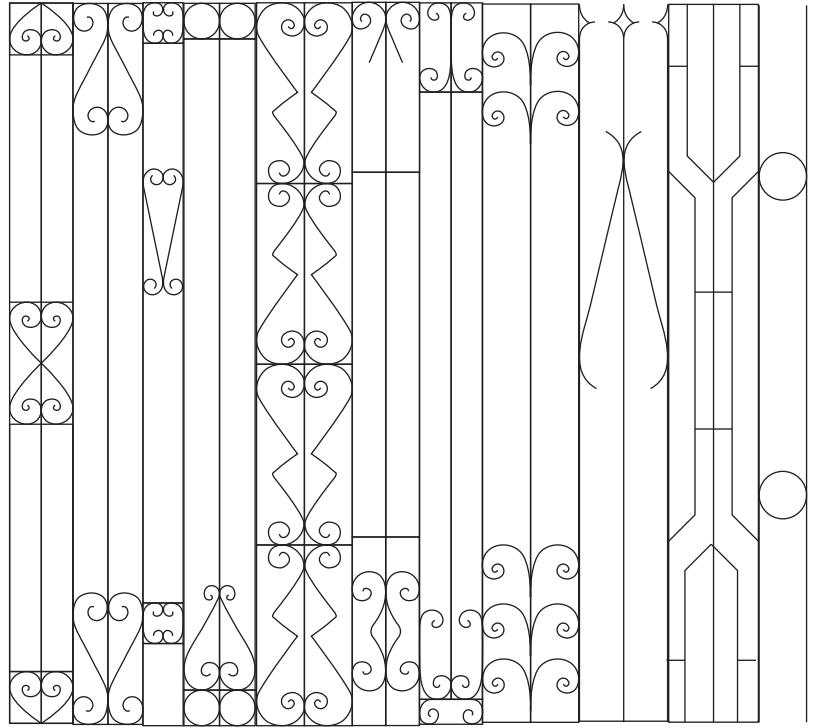
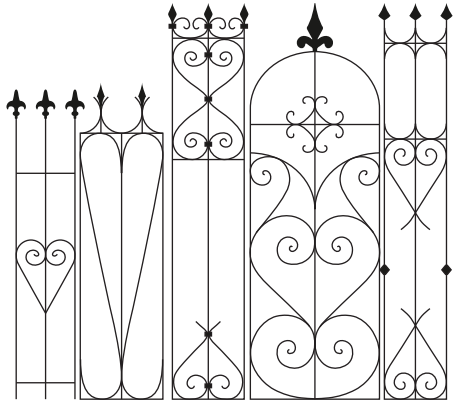


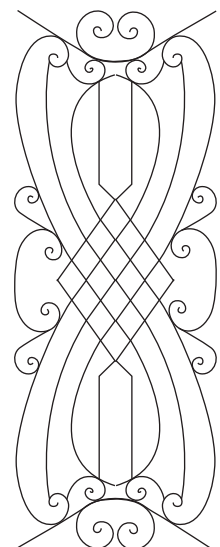
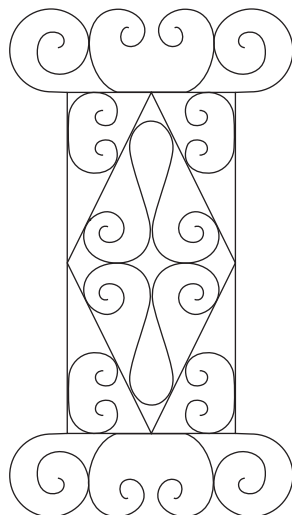
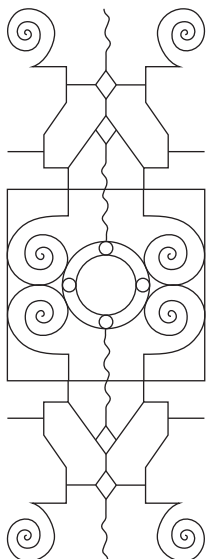
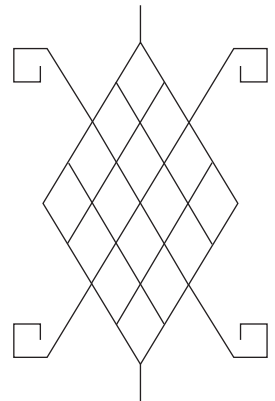
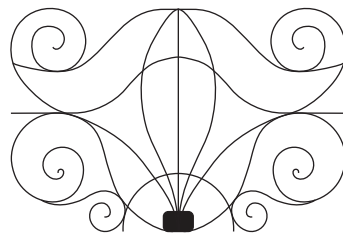
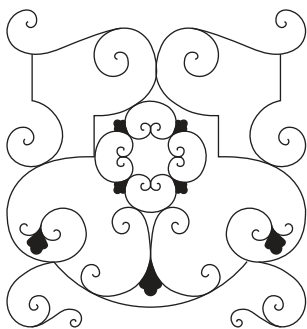
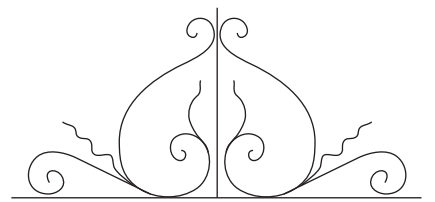
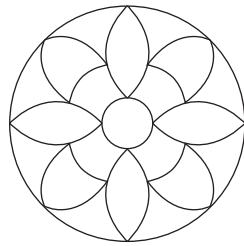
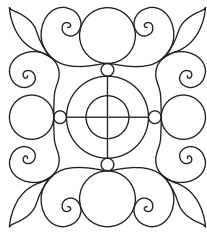
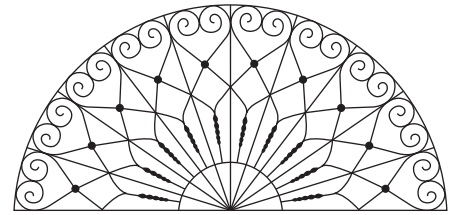
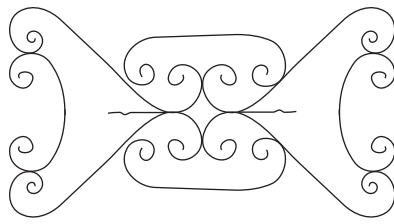
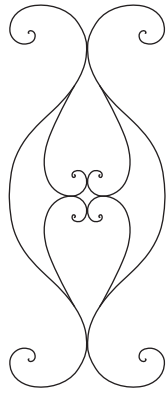
INVENTIVA

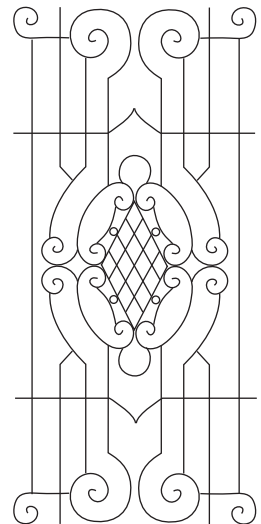
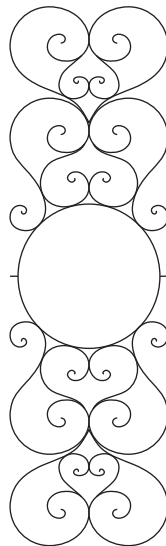
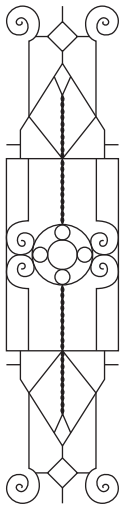
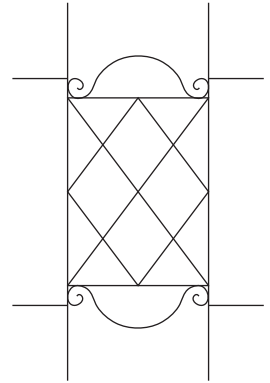
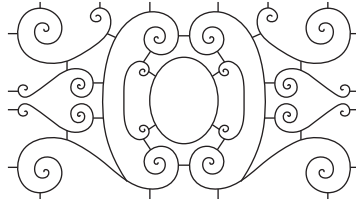
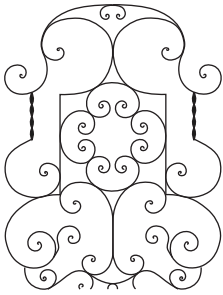
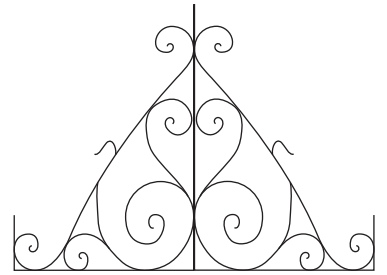
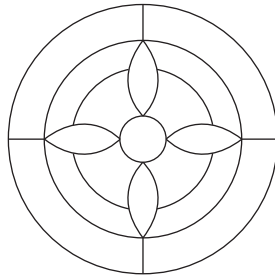
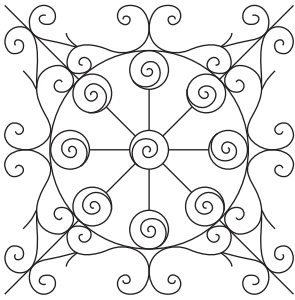
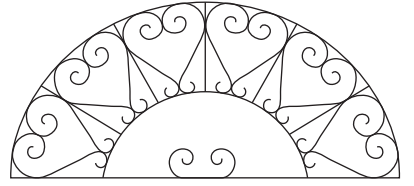
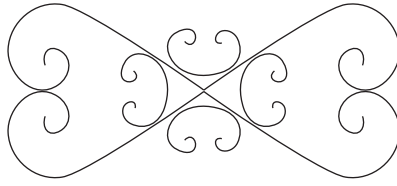
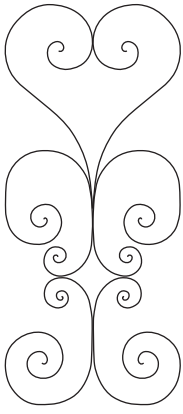


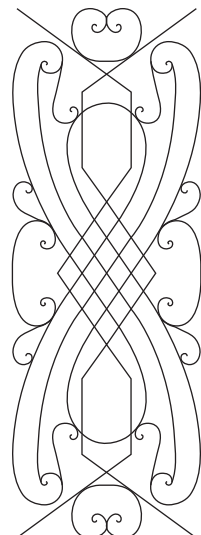
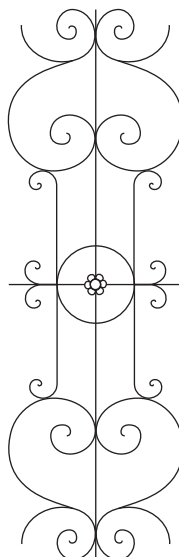
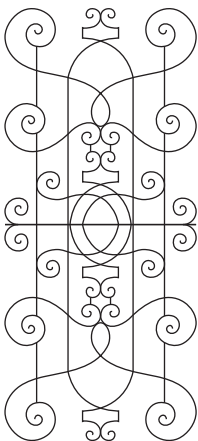
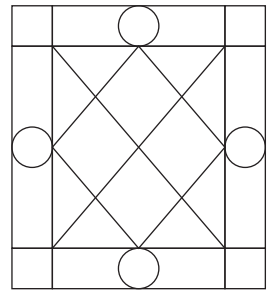
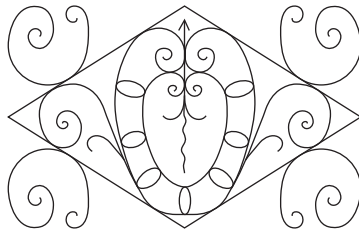
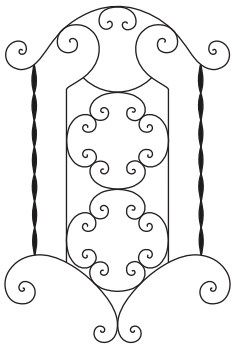
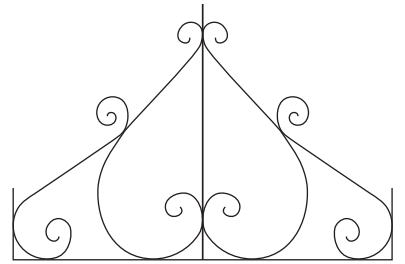
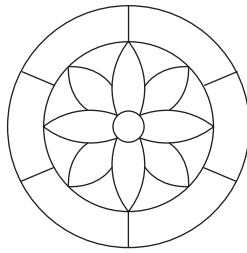
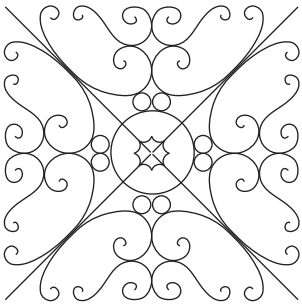
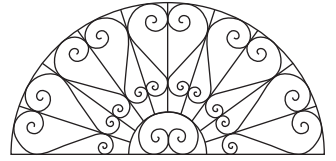
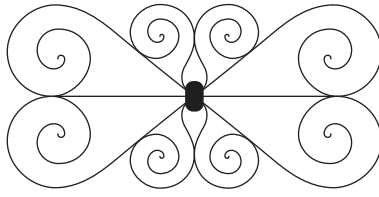
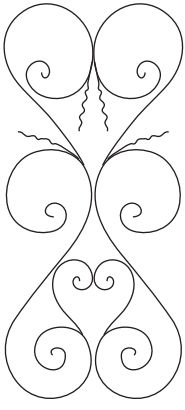
FIGURATIVA

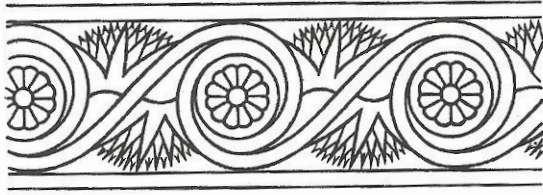




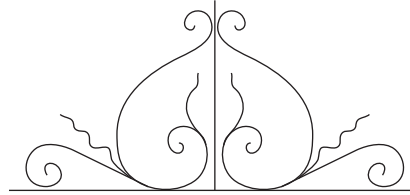




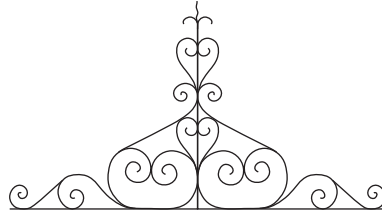




RECHEIO DE CUNHA, EM ORNAMENTAÇÃO EGÍPCIA,
CONFORME RIEGL



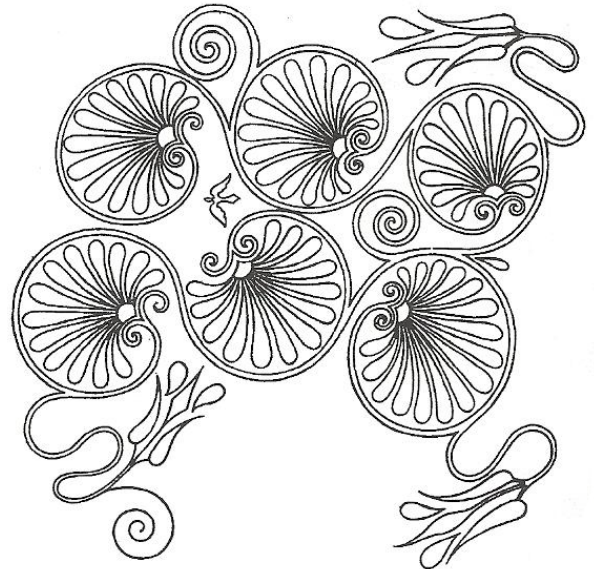
RECHEIO DE CUNHA EM CABEÇALHO DE PORTÃOZINHO



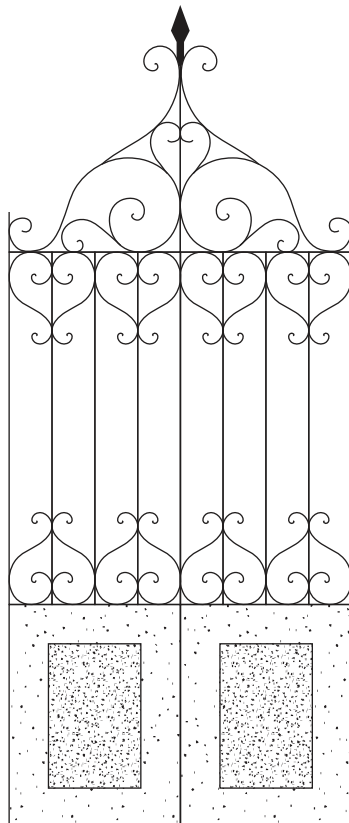
TERMINAÇÃO LIVRE EM CABEÇALHO DE PORTÃOZINHO



PÂMPANO EM CABEÇALHO DE PORTÃOZINHO



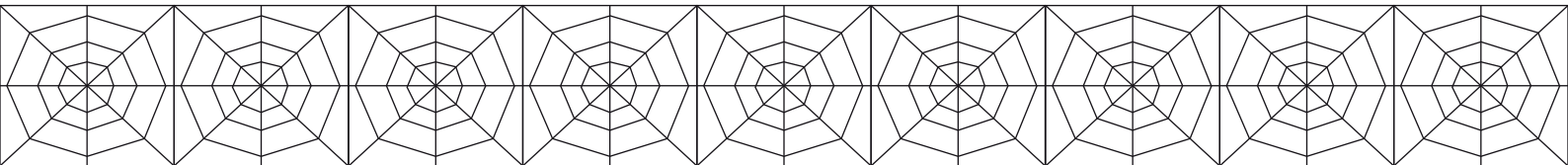
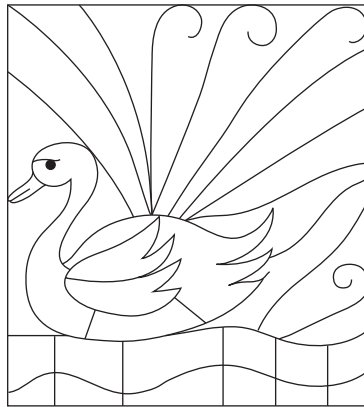
PÂMPANO EM ORNAMENTAÇÃO GREGA,
CONFORME RIEGL

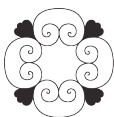


PORTÃOZINHO COM RECHEIO DE CUNHA,
TERMINAÇÃO LIVRE E PÂMPANO



GRADE EM PERSPECTIVA
E PAISAGENS 6





CAPÍTULO 5

CASAS PATCHWORK, COLCHA IMAGINÁRIA: RETERRITORIZAÇÃO, COSTURA E ESCUTA

Encaminhando-nos para mais um recomeço, fechemos as páginas da gramática para voltar à cidade, passando a vê-la, quem sabe, de outro modo, enxergando e costurando jardins onde antes havia invisibilidades, mas também lembrando ausências, ainda que não nos recordemos exatamente do que havia ali, por detrás dos tapumes e dos anúncios de apartamentos com três vagas na garagem.

São casinhas de retalho, aquelas. Juntas poderiam formar uma colcha colorida, trabalhada e enredada nas tramas da cidade. Colcha abstrata, *patchwork* que só existiria em uma ou outra imaginação. Ou entre elas mesmas, numa conversa muda que suas superfícies ornamentadas porventura promovessem, rendadas, bordadas, costuradas, improvisadas. Por muito tempo, a minha curiosidade quis entrar em cada uma que vi, verificar se o “dentro” corresponderia ao cuidado do “fora”, e quem eram aquelas pessoas que escolheram fazê-las assim, tão femininas aos nossos olhos. No entanto, contentei-me em recebê-las enquanto superfície apenas, deixar que acontecessem, como peças de uma coleção que, ao final, não seria minha. Até porque seus habitantes, ou muitos deles, provavelmente já não seriam os mesmos, e eu não queria despertar qualquer indiferença àquilo que em mim era pura pertença. Faz sentido tentar salvar da desapareição uma beleza quase invisível? Como equacionar seus valores de improvisação e cópia, nessas moradas de ontem e hoje? O que é necessário guardar e o que precisamos esquecer?

_ Digo-lhe que é “preferível a obra mais rude que conta uma história ou registra um fato, do que a mais rica sem significado” (RUSKIN, 2008, p. 63).

Para essas casas, a beleza – esse “estranho problema”, para Eupalinos – seria uma questão de tempo e de afeto? Tempo exigido pelo fazer e pelo querer, inatividade do corpo que se senta à varanda ou à calçada para quase nada ou quase tudo, dedicação da alma... Beleza que se nutre de um tipo muito distinto de mimetização da natureza, não a de suas formas,

mas daquilo que é capaz de ressoar de sua grandeza para uma grandeza outra, tão humana.

_ A do olhar?

_ Refiro-me ao “elemento de excelência mais feliz, que consiste na nobre reprodução das imagens de beleza derivadas principalmente da aparência exterior da natureza orgânica” (RUSKIN, 1944, p. 133), mas também ao modo como a natureza “se mostra orgulhosa de seu próprio transbordamento de vida que empresta um gesto a uma nuvem, alegria a uma onda e voz às rochas” (RUSKIN, 1944, p. 192).

Talvez não precisemos ir a Veneza para aprender, com Ruskin, a dar atenção à alma das ruas e das casas, aos pequenos detalhes, e a olhar para alguns fazeres ornamentais “como focos privilegiados de resistência ao desencantamento do mundo” (PAIM, 2000, p. 36). Se o monumento é a exceção, a casa é a “nota normal da vida cotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica da sua ascendência e da sua história” (SEVERO apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p. 124). No entanto, se o monumento é também uma referência, ou, como quer Cristina Freire (1997), “uma projeção de um certo sentido de tempo sobre o espaço”, ele deve envolver os “tempos da experiência, através da memória individual e coletiva” (FREIRE, 1997, p. 118). Equivalente ao que expressa Lúcio Costa, rendido a uma certa verdade marginal da arquitetura colonial: “Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam dentro de nós, não sei” (COSTA apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p. 125). Parece que essas “permanências subterrâneas”, nas palavras de Huchet (2004a, p. 62) – se levamos em consideração que a maioria das casas *patchwork* tem um traçado geométrico, moderno – não podem ser negadas, nem ao menos esquecidas pelas vanguardas, são uma espécie de fantasma, um assombro perene.

_ Sim, falo de uma dimensão cotidiana, quase como a linguagem, coisa coletiva, apreendida, reproduzida, compartilhada, assim é a arquitetura.

_ “Da cabana ao palácio, da capela à basílica, do muro de um jardim à terraplanagem de uma fortaleza, cada uma das faces e dos elementos da arquitetura de uma nação deve ser tão cotidiano e tão francamente aceito como as palavras da sua língua e as peças de sua moeda.” (RUSKIN, 1944, p. 262)

_ “Ora, de todos os atos, o mais completo é o de construir. Uma obra exige amor, meditação, obediência ao teu mais belo pensamento, invenção de leis pela tua alma, e muitas outras coisas que ela extrai maravilhosamente de ti e que não suspeitavas possuir. Emanando do mais íntimo de tua vida, sem contigo se confundir. Se dotada de pensamento, pressentiria tua existência, a qual jamais conseguiria provar ou conceber claramente.” (VALÉRY, 1999, p. 169)

Há um artigo de Andreas Huyssen (1996), cujo título é “A cultura de massa enquanto mulher”, em que ele sublinha as inscrições de gênero no que tange à relação dialética entre vanguarda e indústria cultural. Seu pretexto é Madame Bovary, personagem de Flaubert afeccionada pela literatura inferior, com suas doses desequilibradas de subjetividade, emoção e passividade. O escritor, por sua vez, é o homem, criador de literatura genuína, objetiva, irônica, controlada em suas formas estéticas. Mas Huyssen conta que Flaubert confessou pessoalmente que ele e Bovary eram a mesma pessoa: por associações semelhantes está pautada a relação entre a vanguarda (o masculino) e a cultura de massas (o feminino), conforme propõe o autor. Amparado em argumentos como os de uma “alta cultura misógina”, que coloca as mulheres numa posição inferior (no máximo como fonte de inspiração), Huyssen irá afirmar que o feminino, o inconsciente, a sexualidade e a fragilidade ameaçam: as massas são a esfinge que devora através da mercantilização e do tipo errado de sucesso. Não apenas o sucesso, mas também a diversão e o prazer.

Foi feito com prazer? Podemos fazer ecoar a voz de Ruskin aqui? Ainda que sejam argumentos bastante distintos (embora ambos terminem por abordar a crítica à exploração do trabalho, no contexto da industrialização), deixemos o binômio racionalidade/intuição alimentar conceitos e palavras de ordem modernas – autenticidade, autoridade, autoria, autorreferenciação, consciência, ideal – para talvez verificar como podem permanecer intactos os sistemas significantes da vida cotidiana. Seria este “um todo que é “selva obscura” e que escapa ao controle, refrata comparações, a raiz do sublime” (PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p. 122), em oposição à autoridade incontestável da modernidade em redesenhar o cenário da vida (HUCHET, 2004a, p. 74)?

_ Acho que posso concluir esta parte, dizer que “gostaria, então, que nossas casas de moradia usuais fossem construídas para durar e construídas para serem belas; tão ricas e

cheias de atrativo quanto possível, por dentro e por fora; com qual grau de semelhança entre si em estilo e maneira (...); mas, de todas as formas, com diferenças tais que estejam de acordo com, e expressem, o caráter e ocupação de cada homem, e parte de sua história”. (RUSKIN, 2008, p. 61)

Convido então Huyssen, não a concluir, mas a nos provocar:

O homem, afinal, pode facilmente negar sua própria subjetividade para o benefício de uma meta estética maior, já que a existência desta está garantida no nível experiencial do cotidiano. Assim, Christa Wolf conclui, com alguma hesitação, mas sem perder o vigor: 'A estética, como a filosofia e a ciência, é criada não tanto para nos possibilitar a aproximação com a realidade, mas com o objetivo de nos desviar, de nos proteger dela.' (HUYSEN, 1996, p. 44)

_ “Há algo irresistível em uma colcha de retalhos”, certa vez li em um manual de costura *patchwork*.

5.1 SOBRE O *PATCHWORK* DE AZULEJOS E GRADES E OUTRAS BELEZAS

Escrevi esse texto de abertura do capítulo antes das conversas que tivemos com os moradores, e optei por deixá-lo quase intocado aqui, neste momento de desfecho. Ruskin volta a falar em travessões e nos devolve a atmosfera da escritura inicial, com sua nostalgia, sem prescindir de sua afetuosa atenção, ele que é responsável, junto com Benjamin, por um olhar agora treinado às miudezas.

Grade como pretexto, ornamento como condição. O 'entre' e o 'através', convites para fazer conversar o público e o doméstico no espaço urbano, para vislumbrar paisagens e modos de habitar a cidade – reitero.

Cumpridos os trajetos traçados no mapa, tecida a cartografia afetiva que imprimiu a memória de campo, alfinetadas as casas *patchwork* no mapa resultante, chega o momento de sentarmo-nos à varanda para, enquanto costuramos, refletir sobre essas resistentes casinhas, na companhia de quem as habita. Porém, a essa altura da escrita, não se trata mesmo de fazer outro estudo rigoroso, de fundamentação antropológica e histórica. Se o capítulo 3 deu voz à existência das grades no espaço cotidiano – em contraposição à ideia das “grades em si”, aprofundada pelo inventário e pelo capítulo 4 –, este é o momento de reterritorializá-las, não à guisa de conclusão, mas de abertura – como é direito de toda conclusão – menos científica que poética, menos estatística que dialógica, a sublinhar

coincidências, mas também singularidades. Novos travessões, ecos mais recentes, mas em igual medida atemporais e, como pudemos experimentar até aqui, de certo modo ficcionais, se acreditamos com Cristina Freire (1998) que a cidade que habitamos é, como sua memória, imaginada. Uma tentativa de reconstituir – de modo fragmentado, mas não menos potente – uma certa memória do habitar, as casas e a cidade, a partir do relato de relatos, singulares e universais. “Recordar, em seu sentido etimológico, significa colocar de novo no coração, e a memória se constrói, literalmente, de maneira afetiva”, atesta Freire (1998, p. 126). Para nós, reterritorializar as casas foi uma maneira de ressituar-mos na cidade a partir de outros olhares, contrapostos e justapostos aos nossos; ou de promover uma escuta das “trajetórias normais” a que se refere Heliane Salgueiro, pois para ela “a cidade está contida e fragmentada na globalidade desses nomes” (SALGUEIRO, 1997, p. 13), nessas histórias de parentesco e transmissão de saberes, que suscitam uma “grande diversidade de leituras, um movimento que parte da micro-história às macrorrealidades” (SALGUEIRO, 1997, p. 14). São constelações de sentido que esses depoimentos, costurados como em uma colcha *patchwork*, poderão oferecer, eficientemente reluzentes em sua aparente totalidade, para nos ajudar a entender em que medida o ornamento hoje vive (se viver for um estado mais vibrante do que sobreviver), no espaço urbano. Para o historiador Michel de Certeau (apud CHACHAM, 1994), as pequenas narrativas urbanas, de “profundidade desconhecida” e dimensão mítica, são capazes de criar outras dimensões, a partir de vocabulários conhecidos. Memória urbana como um antimuseu, como afirmou Cristina Freire, também a partir do historiador francês.

_ Seria ‘escolher’ uma espécie de artesanaria, cujo trabalho é, ao modo de Ruskin, valor?

_ Creio que também o olhar seja algo que se deve reivindicar...

Uma coisa enrolada. Dois, quatro, seis, sete, trançadinha, enroscadinha, com pequenos losangos no meio, quadrados invertidos com um, dois, três, quatro, seis, em cima uma curvazinha pra fora, embaixo uma curva maior para dentro. Quadriculada, os lugares das soldas achatadinhos, para colagem. Forma de losango, na junção é achatada e forma um X meio achatado. Bordas e pontinhas encostadinhas, cheia de divisórias formando desenhos, desenhos bem medidos. Linhas verticais com esferas horizontais. Triangular, lisa, difícil, hein? Quadrada com desenho de flores, com arame, como se chama? Uma flor não é, né?

Um trem enrolado... Feito em forma de quadrados, com quatro desenhos arredondados formando uma flor. Parece uma flor, o resto é losango. Losangos retorcidos. Uma flor com quatro pétalas. As horizontais intercaladas com dois metais parecendo renda. Dividida em quadrados, quatro aros como se fossem fechar formando uma rosa, um vão unindo uma e outra, resultando numa curvatura. Para mim é uma rosa aberta. Parece uma teia de aranha. Formato de dois corações, um invertido com o outro, com pequenos arabescos em volta, aquelas curvinhas, não é?

Me fale um pouco dessa grade? Tente descrevê-la, por favor, como se eu fosse cego. A dificuldade com o vocabulário ornamental, que experimentamos durante a investigação, é constatada logo no começo da conversa. É como se o exercício de traduzi-las fosse também o de (voltar a) perceber um elemento que por muitos anos irradiava funcionalidade e reivindicava transparência. Descrever a forma para compartilhar a percepção. Um desafio que também experimentamos no capítulo 3, quando algumas imagens de campo pediram para falar mais silenciosamente, resistindo à nossa descrição.

Estamos novamente no espaço e pensamento lisos de Deleuze e Guattari, que, para além de sua contribuição formalista e libertária para olhar o inventário, brindaram-nos com uma especial presença *patchwork* em seu texto. Se o espaço liso, como eles afirmam, dispõe de uma potência de desterritorialização, creio que também seja de seu escopo reterritorializar, por sua capacidade de revelar as categorias do acontecimento (em contraposição às coisas já formadas), a percepção “via sintoma” (diferente da que se dá por medidas), a distribuição num espaço tão aberto quanto intensivo (ao contrário do extensivo a ser repartido), a acumulação (*versus* mensuração), para aproveitar novamente as dicotomias (que podem desfazer-se a qualquer momento, não nos esqueçamos) ofertadas pelos dois autores. Seriam heterotópicos esses espaços *patchwork* demarcados por essas casas-jardins?

A história das colchas *patchwork* leva a marca do nomadismo liso que interessa a Deleuze e Guattari, em determinada parte de seu texto, expresso pelo frenesi da linha oriental que contamina a ocidental, e em seguida pelos colonos que deixaram a Europa em busca do Novo Mundo, e nele precisam aprender a trabalhar com o ordinário, com a falta, com os restos de tecido e os de baixa qualidade, os retalhos. Essas viagens marítimas também

caracterizam a história do azulejo de fachada no Brasil, viagens de ida e de volta, herança portuguesa (interior, sagrada, e ainda árabe e ítalo-flamenga) adaptada às condições climáticas e criativas brasileiras, e apropriada, séculos mais tarde, na fachada exterior do colonizador. “Curioso fenômeno de inversão de influências! Extraordinário exemplo de comunhão cultural!” – festeja João Miguel dos Santos Simões (1959). Cores e rendas para fora, a moradia se veste de azulejo, mas não mais os pintados à mão, que expressam narrativas religiosas e conquistas imperiais. Tal artesanaria dá lugar à industrialização e à seriação: superfície rendada que abandona o épico para voltar às suas origens orientais, o tapete na fachada (retirado da parede do interior árabe), naquele segundo quartel do século XIX, quando era ainda embrionária a necessidade de transferência da capital estadual para além das montanhas de Ouro Preto. À máquina ou à mão, ainda assim, é preciso gostar de trabalhar com miudezas, forjar barra a barra, afixar cada azulejo, com a paciência do artesão. Retalhos ao sabor das disponibilidades e necessidades, o rendado exterior viria a firmar-se com sabor francês – fruto da “missão artística” que por essas terras se instalara, e que também tinha por gosto fazer pinturas excêntricas na parede –, na linguagem estética e técnica do eclético século XIX, sobretudo nos estados do Nordeste, especialmente o Maranhão. A despeito da tendência, nem tão passageira e contagiante, foi quase um século depois que o azulejo voltou a ser “moda” em terras mineiras, a partir do resgate moderno, especialmente com o conjunto da Pampulha. Cor, conforto e nacionalidade traduzem uma energia tropical, inaugurada pelo neocolonial e cristalizada pela singularidade de nosso modernismo (periférico, como essas casas). Porém, perguntando aos moradores das casas *patchwork* de onde veio a inspiração, nenhum se referiu aos modernistas e uns poucos aos portugueses. Gostando ou não da solução nos dias de hoje, há uma quase unanimidade em reafirmar os motivos que mantiveram o azulejo nas casas nordestinas: durabilidade e conforto térmico, ou seja, não demandar repintura e refrescar a casa. No entanto, ao contrário da história das grades, esta já conhecemos bem nos circuitos acadêmicos, fartos em literatura sobre a singularidade azulejar brasileira. Nas colchas de que aqui tratamos, sobrepõem-se aos blocos de azulejos um quilte¹ de linhas de ferro que une suas peças, não

¹ Nas colchas, o quilte é a costura, livre ou reta, que se sobrepõe aos blocos já costurados para manter as camadas firmemente unidas e criar um segundo nível de desenhos.

ao modo de rejunte, mas em uma unidade diversa, provocada pelas superfícies lineares – xadrez, zigue-zague ou sinuosos acabamentos – ao sobrepor seu conjunto. Sobre essa dupla ornamentação, vejamos o que mais há a dizer, para que possamos voltar à metáfora *patchwork* e ao espaço liso de sua reterritorialização e subjetivação.

Preservado o alinhamento da rua nos casarões antigos que aderiram ao azulejo na fachada, o século XIX trouxe também muito ferro ornamentado aos exteriores das habitações, pré-existentes ou em construção, grades que participaram das novas distribuições espaciais à moda eclética francesa. Ouro Preto substitui seus guarda-corpos de madeira por ferro fundido, os palacetes da Praça da Liberdade ganharam seus grandes portais e as casas-tipo, não muito diferentes de tantas outras espalhadas pelo Brasil, nessa época já eram projetadas com grades e gradis, cercando jardins e varandas que agora faziam parte da fisionomia urbana. Desde então, essa presença ornamental se somou à azulejar, nas tantas casas populares que adeririam ao modismo moderno, sobrepondo à nova arquitetura cores, volutas e a trivialidade dos banheiros e cozinhas. Domesticidade e feminilidade – com a estética da renda elevada ao quadrado, e dentro, triplicada, com papéis de parede e outros azulejos de diversas cores e combinações nas cozinhas e nos banheiros – marcam e associam a história de todas essas casas, numa mistura de certo modo anacrônica, juntando culturas, estilos, gêneros e classes.

_ Os azulejos são discretos. Não é daqueles que cansam, esses não. Veja há quantos anos estão aí.

As nossas casas *patchwork* são autênticos exemplares de uma arquitetura feita não por arquitetos, mas por proprietários ou mestres de obras anônimos, como comprovado nas conversas com seus donos, na maioria idealizadores (ou parentes diretos deles). Casas (re)construídas entre as décadas de 40 e 70 do século passado (muitas vezes substituindo os barracões pioneiros), grades e azulejos afixados predominantemente entre as décadas de 60 e 70, conjunção e moda modernas, tropicais e de certo modo *kitsch*, à maneira do referencial estudo de Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti (2006). Essas casas, de acordo com os autores, desafiaram, ainda que não intencionalmente, a autoridade (e a caducidade) do pensamento funcionalista na arquitetura vigente, para povoar os bairros periféricos de outros sabores e efeitos estéticos – na interessante e convergente definição trazida por

Guimaraens e Cavalcanti para o *kitsch* arquitetônico. A etimologia desse estrangeirismo remonta ao século XIX, época em que teria derivado, por corruptela, da palavra inglesa *sketch*, “quando turistas americanos, querendo adquirir uma obra de arte por um preço irrisório, pediam um esboço (*sketch*) da mesma” (GUIMARAENS & CAVALCANTI, 2006, p. 25). Agregam-se a tal definição o sentido mais conhecido de imitação e fácil assimilação e, do alemão, as ideias de reformar os móveis para que pareçam mais antigos ou de “atравancar”, bem vinda coincidência com o manifesto de Le Corbusier. Se, no passado, a gradação social era diretamente proporcional à ornamental, aqui há uma inversão, atestando o caráter vernacular da maioria dessas residências. Pátina e “mentira estética” que remontam também, de modo ambíguo e instigante, ao pitoresco de Ruskin e ao revestimento de Loos. Essa enganosa e divertida ostentação nos faz lembrar novamente a geometria da cidade *patchwork*, um sentido eclético para a prática da montagem, curiosamente tão contemporâneo, expresso por Annateresa Fabris (1987), bem como as contaminações entre cultura de massas e vanguarda, expressos por Andreas Huyssen (1996). Em todas essas referências, destaca-se a dificuldade de se estabelecer, na arquitetura popular, onde começam e terminam cópia e criação, gratuidade e intenção, recreio e função.

Nessa colcha a ser montada, o triângulo popular/feminino/ornamento tem suas faces formadas pelo encontro de três blocos/categorias que reclamam certa atenção, mesmo que a essa altura não possamos fazer deles novos blocos teóricos. Ainda que nos contentemos em apenas anunciar sua potência articuladora – a possibilidade de fabricar outras colchas em eventuais desdobramentos da pesquisa – valerão algumas palavras aqui, com o intuito de começar a costurar as conversas nas varandas ou nas salas de visitas que tantas vezes fomos convidadas a adentrar, conhecendo também banheiros, quintais, árvores frutíferas, flores exóticas cultivadas e reformas pelas quais haviam passado e ainda passariam aquelas casas. Parecerá arriscado relacionar ornamento e feminino, se correremos apressadamente os olhos pela história da arquitetura e constatarmos a onipresente participação masculina, na tratadística, na enunciação do decoro, na criação do ornamento. Também se pensarmos na imagem de masculinidade trazida por Bachelard, acerca da arte da forja, “uma lição de virilidade, numa espécie de participação muscular e nervosa que se sentirá realmente o valor da imagem da forja” (BACHELARD, 2001, p. 113). Obviedade

de fundo social e histórico, a participação da mulher na sociedade e na produção arquitetônica vai ao encontro do esperado: essas casas coloridas e rendadas tiveram seu revestimento, na maior parte dos casos, escolhidos pelo homem da casa, voz masculina que segue a moda e elege a praticidade da azulejaria de fachada – o elemento ornamental que se torna funcional – em comunhão, acidental ou não, com valores mais dóceis e domésticos expressos pelas volutas e flores estampadas nos azulejos e forjadas nas grades.

_ Meu pai tinha muito bom gosto, tenho certeza absoluta que foi ele quem escolheu. Deve ter ouvido minha mãe... mas o gosto é dele.

_ Ele era uma pessoa de gênio... ele que decidia tudo. Cismou de colocar e misturou essa “trenhada” toda. Gastou muito. Eu não gosto. Trocou o piso, colocou os azulejos. Uma marmotagem...

Mas talvez seja aqui o lugar da dobra: sabores domésticos que migram para o espaço público, ornamento que sai de dentro para fora, não apenas como signo da ostentação que marcou a consolidação da classe burguesa no século XIX, mas também uma espécie de avesso, cuja viragem se dá pela dimensão do popular. Avesso de certo modo malquisto pela cultura moderna como o que anunciou Huysen em relação à cultura de massas ou Guimaraens & Cavalcanti em relação ao *kitsch*, mas que também podemos interpretar a partir dos valores de cuidado e intimidade, que vinculam de maneira inevitável, ainda que não exclusiva, ornamento e feminilidade. A restrição da paleta disponível (ou dos recursos para utilizá-la) leva o azulejo da cozinha para a fachada (o popular) e termina por escancarar no espaço público inegável domesticidade. Valores transformados, a partir e a despeito de suas motivações iniciais. A maioria desses homens no entanto, vivos ou mortos, não habita mais essas casas, e, assim, foi com as mulheres que nos sentamos à varanda, em 28 das 33 entrevistas².

_ “Economista, bordadora, tricoteira, faxineira, participante de bazar. Mulher é assim, forma, fica importante, depois vira doméstica” – ela ri.

_ “Mas na época você ficou calada... não falou nada, então concordou” – ele ri.

² Seria coincidência o fato de que a maioria dos estudantes que se candidataram para trabalhar nesta pesquisa ou ainda que 71% do público da página do projeto no Facebook são mulheres?

A cientificidade da entrevista na varanda fica em segundo plano diante dos esforços por se estabelecer confiança e intimidade, elementos necessários para tecer a colcha com algum sentido de coletividade, para fazer alguma justiça à constituição histórica dos grupos de trabalho pelo chamado *quilting party*³. Dei início às conversas com certa ilusão de propor algo entre os participantes, imaginando que a colcha resultante poderia ser algum tipo de trabalho artístico interativo, nos moldes da chamada “arte relacional”, com esperança de que esse desejo construtivo fosse muito além do meu. Mas logo no começo vivenciamos a recusa da entrevista, como dado que se alinha à função das grades na fachada. Desconfiança e medo do corpo, que não se aproxima para o convite, somados a algum desdém e sobretudo à negativa que pode estar vinculada aos tempos de velocidade, inversamente proporcional ao labor da forja ornamental. Negativa apontada também pela ausência de respostas à carta que deixamos em cada uma das 142 residências procuradas. Carta-convite, ornamentada para ilustrar, com modelo de grade próprio a cada casa impresso no verso, mas também para cativar e introduzir a relevância de algo cuja dimensão até aquele momento desconhecíamos ir além de nós. Para os que nos presentearam com meia ou uma hora de conversa, indiferença foi palavra existente, mas rara. Indiferença com a casa geralmente sobreposta à indiferença com o entrevistador, empatia da casa que é palavra esquecida por seus donos. Mas em sua maioria aquelas casas sabiam fazer jus à sua personalidade de “casa de vó” (que não se perde facilmente), respeitar sua vocação de ponto de encontro, de sede e referência familiar. Como dizia, as conversas se transformaram em convites a perceber, embora a maioria não desconhecesse o valor de seu patrimônio guardado – com “apego”, “sacrifício”, “dificuldade” – e fizesse questão de escancarar o seu orgulho por ele.

_ Patrimônio é aquilo que é seu, que você adquiriu, que você mantém, conserva, cuida como se estivesse cuidando de você. Um bem da gente mesmo.

A fachada da sua casa te lembra uma colcha de retalhos? O que significa uma colcha de

³ Atividade coletiva marcada pela colaboração, as quilting party – comuns em meados do século XIX – eram caracterizadas pela reunião de famílias, vizinhos, colegas ou grupos de bordado que se encontravam para conceber uma mesma colcha, fruto de um trabalho coletivo. Há também as commemorative quiltings, como são chamadas as colchas que contam histórias através dos desenhos bordados.

retalhos para você? Artesanal, simples, misturada, antiquada, paciente, aconchegante, que “agasalha mais do que qualquer coisa chique”. Umas mais discretas, outras menos. Marmotagem, carnaval. Costureira, interiorana, brega, mineira, rural. Belo Horizonte que ainda tem um ar rural, olhar para a casa e saber que mora gente idosa nela. Ouvir da colcha e afirmar as rendas estampadas nos azulejos e forjadas nas grades: tramas estriadas e silenciosas atravessadas pelos espaços lisos das conversas. Ser convidado a negar ou a aceitar, a refletir, de modo trivial, sobre a ausência de neutralidade estampada por suas casas na paisagem e sobre a relação entre seu próprio modo de existir socialmente e o da casa.

_ Não é uma colcha muito completa, mas lembra sim. Gosto de tudo que é fuxico, o trabalho desse pessoal que une as cores e os detalhes fazendo desenho. Adoro tudo colorido. E o trabalho que tem a pessoa de formar cores, os quadrados, me lembra muita alegria.

_ A colcha é um excesso de enfeite. Aqui só tem produtos extremamente necessários. Coisas rústicas e práticas não são objeto de decoração. A casa tem que ser protegida, tem que proteger. Uma sala é diferente, quanto mais colorido melhor. Mas a casa pode ser de uma cor só.

Costurar semelhanças e diferenças, fazer da ideia de vizinhança um resgate. Convidar a imaginar o modo com que as casas conversam com o bairro e se vestem para a rua; a estabelecer os lugares em que se traduz a fronteira entre o público e o privado; a refletir sobre as noções de patrimônio, ornamento e beleza, a partir do exercício de defini-los, e aproveitar para pensar sobre a infância, a vida doméstica, a vizinhança, a família, a necessidade de mudança e de jardins, a morte; a investigar por conta própria os papéis guardados pela prefeitura, para uma reforma ou por rara curiosidade. Verificar o gosto pela ideia da casa (e de tudo que ela carrega, invisivelmente) virar história em uma cidade de papel.

_ Passei muita raiva aqui, não quero saber de nada que eu já não saiba sobre essa casa.

_ Pode ser bom o livro para valorizar minha casa, aí eu posso vender melhor.

Remontar a história da casa a partir da vida, vincular os episódios da vida às reformas sofridas pela casa... Os estudos e a mudança de fachada, as inundações e o lazer na piscina...

_ São tantas... Os velórios que foram feitos aqui nessa sala, o do meu avô eu lembro perfeitamente, do meu pai, da minha cunhada. As festinhas de aniversário, as reformas. A gente, quando mora muitos anos em uma casa, a vida da gente fica ligada à casa...

_ A gente acostumou aqui a vida toda, tem amor à casa. Passamos aqui a infância, juventude, maturidade. Muita animação toda vida, essa casa não para, sempre muito animada. Nós crescemos com essa casa, acho que não há mais o que saber sobre a história dela. Essa casa é um drama!

_ Uma história comum como tantas outras, mas para mim é especial...

Não havia histórias relevantes a se contar sobre a casa que não estivessem vinculadas às suas próprias histórias. Nenhuma história poderia ter acontecido somente ali, e ao mesmo tempo todas só poderiam ter acontecido ali. O que nos restava aprender?

Na maioria proprietários e aposentados – como era de se esperar, dado o horário (comercial) em que os procuramos –, as pessoas com quem conversamos se apresentaram como guardiões, orgulhosos, do patrimônio construído ou adquirido⁴. Guardam suas casas por tempo indeterminado, quando não convencem a família ou as imobiliárias, que já lhes batem à porta, a desistir do negócio, inseguros sobre o que pensa a geração que os sucederá ali. Em outras, seus habitantes vieram recentemente de um apartamento, e há ainda aquelas que assistiram o aterramento da rua e hoje se encontram um pouco mais abaixo de sua elevação.

_ Patrimônio é uma coisa que você possui e é de natureza morta.

_ É uma coisa difícil de demolir, não é do gosto meu e dos meus filhos, mas já está pronto...

_ Meu sogro criou quatro filhos aqui, eu criei oito aqui dentro dessa casa, a história dela é essa. E agora tenho neto e bisneto. Possivelmente, não sei, pode até ser uma continuação

⁴ Trata-se também, na maioria, da primeira ou segunda família a habitar as casas, no primeiro caso compradas prontas de um empreiteiro, e no segundo compradas como pequenos barracões, ampliados e totalmente modificados por seus donos atuais.

da história de Belo Horizonte, eles com essa casinha aqui, não sei... Cada cabeça uma sentença, eles podem querer fazer dinheiro aqui, um prédio bonito...

Ainda que os prédios, porque se multiplicaram, sejam motivos de estranhamento na paisagem – como se o fato de os moradores das casas vizinhas terem testemunhado a construção de cada um deles não fosse suficiente para torna-los familiares –, é a casa quem se singulariza, quem mantém “conversa quase solitária”, destoando da maioria das construções.

_ A vizinhança é antiga, todos são conhecidos, com exceção dos [moradores dos] prédios. Eu olho para os prédios e não consigo vê-los. Ali era uma casa imensa, eu olho e não consigo deixar de vê-la, as pessoas, a oficina, a tia Lilita. Aquelas margaridinhas no passeio me lembram a infância, hoje estou vendo o mato voltando, não sei se alguém é responsável por ele.

_ Eu já estou com 82 anos e o que vier para frente eu não pego!

_ Se eu pudesse demoliria, não faz meu estilo.

Também nelas o ornamento é chave mestra, vinculando-se quase que invariavelmente à ideia do antigo e da memória deste. Azulejos e grades trazem recordações de tempos antigos, que não devem e não podem ser retirados, nem sempre por opção, mas em respeito aos que os puseram ali e já se foram. Preservar a casa da maneira que é, mantê-la como foi concebida, guardar a memória e a escolha dos antigos moradores. Ornamento, aceitação e saudade...

_ Ornamento... eu gosto muito de coisas antigas, é do meu modo de viver.

_ Ornamental é uma coisa enfeitada, uma coisa que deixa alguma coisa gravada na mente da gente.

_ Não gosto de cutucar as coisas do passado.

_ Ornamento é uma casa cheia de enfeites, de adornos que chamam a atenção, pode ser coisas que se colocam hoje, mas que são do passado, como pinguins de geladeira, andorinhas de cerâmica no alpendre, as grades rendadas na varanda...

Para os que os preservam por desejo próprio, os ornamentos estão predominantemente vinculados à ideia de um passado mais bonito e mais feliz, a despeito dos problemas

estruturais que uma casa velha pode trazer. Aqui se populariza e se diversifica a colcha de retalhos, com remendos em ladrilhos – já não mais encontrados no mercado ou com preços salgados nos chamados cemitérios de azulejos – e outras camadas de grades, em versões mais geométricas, menos ornamentadas, e também pontiagudas e farpadas, como já constatado, honrosa exceção aos poucos que se orgulham de sua resistência, mantendo as muretas baixas. Dificuldade de reposição e escassez de mão de obra especializada. Obrigação de manter o estilo, assentado direto no cimento. Medo de fazer modificação na coisa antiga, de estrutura desconhecida.

_ Hoje temos variedade mas não temos certeza.

_ Entupiu o banheiro muitas vezes, no fim tem que mandar quebrar. Aí trocar o padrão leva a trocar a rede elétrica, e assim por diante, tubo de barro, de ferro, manilha, PVC. O que me preocupa nesta casa é a manutenção, ainda mais hoje em dia que não se acha mão de obra boa. Tenho me questionado se vale o preço. Mas eu olho do lado de fora e penso “minha casa é tão bonitinha”, ainda mais quando penso no carinho que meus pais tinham por ela.

_ Fazer reforma é perigoso, atrai ladrão e olhares, mas essa aqui está bonita como está.

_ Já está precisando mexer de novo... Precisa trocar o telhado, trocar a parte hidráulica, primeiro vamos resolver os problemas internos para só depois resolver o lado de fora.

Independentemente da demanda atual, quase sempre há alguma serralheria na memória, mais as atuais que as antigas, embora não tenham certeza se ali ainda fazem grades ornamentais. Alguma solda sabem onde encontrar, para reforçar a segurança, substituir o portão que abre em folhas pelo de correr. Grades trabalhadas inviabilizam complementações à sua altura. “Difícilimas de pintar”, são substituídas por modelos mais altos, modernos, eficazes: “nada de vender” para o ferro-velho, naquele tempo ainda não tinha valor.

_ Hoje, para achar essas coisas, tem que procurar, perguntar a todo mundo, não tem nem em catálogo telefônico, é muito difícil.

_ Parece uma prisãozinha. Linhas verticais com esferas horizontais. Mas não sei de onde tirei isso não. O metalúrgico que fez era craque, fazia umas coisas bonitinhas.

_ Os desenhos facilitavam a invasão, porque tinham espaço para subir.

_ A casa tinha portãozinho, que vendemos para o ferro-velho, mas murinho virou murão, risco virou riscão – diz a filha.

_ Azulejos e grades compõem, mostram uma arte que hoje quase não se vê mais. Os muros tampam as coisas bonitas hoje, os arames tiram a estética e a beleza, tiram o melhor que uma casa tem para mostrar. Hoje todo mundo tenta encher de fios e arames, mas nem sempre resolve. Muita coisa que ninguém dá importância eu dou. As pessoas ficam procurando mais modernismo, nas casas modernas é mais fácil furar uma parede.

Os moradores gostam de expressar seu cuidado com a casa, mesmo quando maltratada por dentro ou por fora, o que ocorre com a minoria. Por mais judiadas que estejam pelo tempo, há algo vivo ali. Gostam de mostrar e de apontar as mudanças e as reformas, e têm algum cuidado em justificá-las: a família cresce, a madeira apodrece, a grade é baixa. Expressa como cuidado e simplicidade, a beleza aparece como um valor atual, tantas vezes vinculada ao ornamento, no exercício de defini-lo. O ornamento, no entanto, desaparecia da definição de “beleza”, esta “uma coisa que não precisa de tanto ornamento para ficar mais apresentável”, algo mais inerente que aderente, ao modo de Alberti, como se nossos interlocutores soubessem claramente de sua máxima: o ornamento é “uma espécie de luz subsidiária da beleza e como que seu complemento” (ALBERTI, 2011, p. 378), como vimos.

_ Dou muito mais valor no que a pessoa é do que no que ela parece ser.

_ Beleza é doar um pouco de você para os outros.

_ Beleza... tudo que é bonito eu gosto! Precisa falar mais?

_ Beleza é o que causa admiração. Minha casa se destacou na sua pesquisa por causa da beleza, não é?

Beleza exterior do ornamento e do corpo relativizada pela beleza interior, relacionada à simplicidade e à natureza –lembrando novamente Alberti e seu ódio à suntuosidade –, encontrada nos olhos de quem vê, mas também inquestionável e arrebatadora. Como a beleza, o ornamento está fora e dentro, estendido aos objetos e ao cuidado da casa. Jardim, plantas, samambaias, o ipê da calçada que “faz parte da casa”, “a arrumação interna que também é ornamento”, “manter a casa pintada, limpa, de cara nova”, “uma maneira de

organizar as coisas”. Para Alberti (2011), uma vez mais, *ornamentum* é também o que dá honra e dignidade a alguém.

_ Ornamento é alegria, uma coisa bonita, que pode chamar atenção, que melhora a vida da gente, que alegra.

_ Um enfeite bem feito. Uma coisa que você faz com coração. Você busca aquilo que você gosta... Eu gosto muito de variar as coisas, tiro uma coisa do lugar, ponho outra.

_ Tem casas que possuem sauna, piscina, essas coisas. Não levo isso muito em conta. O que importa é um bom jardim, um terreno para plantar, que a gente pudesse ornamentar, trazer vida para ela.

_ Ornamentos são enfeites, as benfeitorias que podemos fazer em nosso patrimônio, o que deixa mais bonito, valoriza. Não é necessário, mas deixa mais bonito.

Grades permanecem sendo signo menos de ornamento que de proteção, mantidas para preservar a transparência para a rua, contrapondo-se à opacidade dos muros altos. Portões, além de proteger, têm utilidade, “não só enfeitam”. Grades são lembradas primeiramente por sua função, mesmo quando se admite que “o bandido entorta e entra”. Trabalhosas de limpar, as grades impedem que se coloque a cabeça para fora da janela. Aumentadas ou substituídas as grades do muro, preservadas as das janelas, todas são imprescindíveis. Suas formas são transparentes também à memória, pois tantas vezes precisaram olhá-las novamente para dizer de sua forma.

_ Um desenho simples, à toa.

_ Triangular, lisa, difícil, hein?

Como muro ou portão, grades marcam o limite, muitas vezes translúcido, entre a casa e a rua.

_ Minha casa não termina no portão não... É pra mais de um quarteirão. Até onde eu conheço as pessoas é a minha casa.

A casa ornamentada, que em alguma medida se veste para a rua, mas cujas varandas não pertencem à rua – como a maioria afirmou, de modo categórico – persiste em dialogar com o bairro cada vez mais apinhado de prédios.

_ Quando estou no ponto de ônibus e olho para as grades e os azulejos, o conjunto ornamenta o espaço da rua. E como não está sozinha, tudo funciona para ornamentar. As plantas são o verde que contrasta com a poeira. Não existe casa sem plantas...

Vestem-se para rua, sim, mas volta e meia precisam de uma roupa nova: uma reforma aqui, outra ali. Casas ímpares, de roupa contrastante, mostram a idade do bairro e seus ares familiares, a despeito de sua transformação. Casa que se veste de azulejo português, “um pedacinho de Portugal para a rua”. Casas se negam a ser vestidas de muro, “só se for blindex”. Casas de roupa simples, “conservadora”, que “não tem nada de extraordinário”, que evidencia o caráter popular do bairro em que está inserida.

_ Casa igual à minha não existe, será que existe?

_ Minha casa conversa mostrando, “eu sou uma das mais antigas da rua”, ela diz. Minha casa gosta de ficar elegante, de ter uma boa aparência.

_ Minha casa deve falar assim: “gente por que estou aqui? Gosto tanto de limpeza e esse povo da rua é tão porco”.

Da calçada é obrigação cuidar, já que a prefeitura não o faz, como tantos questionaram. Do patrimônio também, que, como as varandas, raramente aparecem como bens públicos (ainda que apenas visualmente). Esse patrimônio, ainda assim, insiste em figurar como valor intangível, ainda que, espontaneamente, poucos tenham atentado para a característica que, em suas moradias, poderia representar um legado cultural e estético para a coletividade.

_ Patrimônio é o legado que a gente recebe, herda. Tudo que tem na casa, as plantas, os móveis, os enfeites, as bijuterias. É o que traz de cultural, social e humano.

_ Não é tanto monetário, mas guarda boas épocas, boa convivência. O que se guarda, que seja para guardar as lembranças.

Patrimônio, beleza, ornamento, casa, memória, bijuteria, sacrifício, desapego, imensidão, olhar, samambaia, modos de viver e trazer vida. Poderíamos nos estender indefinidamente costurando estas conversas de varanda, como aquelas que se prolongam à espera de um por do sol lento, até que, já com a rua escura, percebemos que é hora de despedir, não sem antes mais um, dois ou três dedos de prosa, de pé em frente ao portão.

_ “Você têm tempo, né, Vanessa?” – perguntou Maria da Glória logo no início da entrevista.

Nessas poucas dezenas de horas, ouvimos menos do que esperávamos sobre grades e ornamento, temas que rápida e urgentemente, por maior que fosse a condução, cederiam lugar à memória afetiva, às histórias de vida privada, à constatação da finitude das casas e da vida. Nada muito diferente do que se verifica quando o assunto é, para além da arquitetura e do patrimônio, o habitar, ornamentado em maior ou menor medida, com suas doses mais ou menos equilibradas de melancolia e esperança, de saudade e devir...

_ Amo colcha de retalhos, estou até com uns tecidos para fazer uma, um dia...

5.2 MANUAL DE COSTURA, COLCHA IMAGINÁRIA

O espaço liso do devir está contraposto ao progresso, estriado, em Deleuze e Guattari (1995). Ao estriado bordado se opõe a colcha de retalhos: a cidade, o eclético, algumas tipologias encontradas nas grades, uma ou outra paisagem de autossuficiências, esta nova colcha que aqui se esboça. Aparentemente coesa e falsamente homogênea (com seus “equivalentes de tema”, simetria e ressonâncias com a arte de bordar), como interpretaram Deleuze e Guattari, ela é, no entanto, carente de centro, feita de blocos únicos que liberam “valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 182). Essa colcha terminou por se fazer expressão de uma coletividade, que ainda se pode ver perdurada nesse espaço heterogêneo de papel. Afinal, há infinitos outros temas que ultrapassam a costura iniciada aqui, bem como aquela das varandas. E se, com elas, construíssemos blocos de certo modo independentes, mas capazes de convidar a outras órbitas, novas cartografias?

“As peças tradicionais de *patchwork* são de grande beleza, mas sua confecção consome um tempo considerável.”*⁵ Para começar, ao transcrever e relatar as horas de conversa, é preciso preservar a busca por certa intimidade, reconhecer cada um, não apenas por sua fotografia e a da casa, que me acompanham junto a dezenas de fichas e as 33 gravações, mas também por suas histórias, que terminam por delinear novos perfis, novas fachadas,

⁵ Trechos entre parêntesis e com asteriscos foram retirados do livro 130 blocos de patchwork, de Susan Briscoe (2011), um “passo a passo” para fazer colcha e acessórios com blocos patchwork.

novas subjetividades. Aprender com eles sobre o bairro, a cidade, o patrimônio, o ornamento e a beleza. Apostar em suas definições e vislumbrar blocos-*patchwork* de sentido: um bloco ímpar, detentor de alguma síntese – a autossuficiência das vinhetas que, multiplicadas, conformariam atrevidas padronagens – mas também de abertura, desejosa de vizinhança, parentesco, órbita, pois sem eles não há colcha.

5.2.1 Materiais necessários

Para conceber essa bela colcha *patchwork*, precisaremos de:

RETALHOS: matéria prima principal da colcha, algo que você tem em casa e que apenas aparentemente não usa mais. Fragmentos de conversas de varandas que se juntarão a outros, de cor, textura e sabor diferentes, mas de modo que estejam prontos para, quando recortados, harmonizar-se aos demais, ainda que o limite da harmonia seja como o da beleza e o das grades, penetrável, dialógico, eclético. Lembre-se de que é sempre possível “mergulhar na sua sacola de retalhos ou trocar retalhos com suas amigas”*, e que os mesmos fragmentos de conversas podem fazer parte de distintas combinações, inclusive com outros locutores. Lembre-se também de que, uns mais discretos, outros menos, qualquer fragmento de tecido possui vocação para ser retalho e para ser diálogo, e que sua matéria prima mais cara é a cotidianidade.

TESOURA: usada para cortar os retalhos (deixando sempre uma margem de costura, e de manobra), editar as conversas, sabendo que o que ficou para trás se prestará a outras colchas, serão novos retalhos. Mas há ainda aqueles blocos que usam a forma e a contraforma de um mesmo retalho, apenas girando-os. Quando isso acontecer, verifique como são deliciosas as contradições do discurso informal!

LINHA: ideal para unir os blocos com as tantas interseções que apareceram entre as falas, algumas delas costuradas no item 5.1, sem ignorar as dissimilaridades, que costumam dar origem a colchas mais extravagantes. Mas não esqueça que esse material se presta a fazer o quilte, o qual nos permitirá alcançar *sobreposições de sentido transparentes e voluptuosas, como são os desenhos dos grades*. É quando a vizinhança se estabelece de modo mais evidente, e a colcha se torna mais firme. Tire proveito da vasta paisagem exposta no capítulo 4, e das cores com as quais ela pode ser pintada.

ALFINETES: úteis para conseguir uma ordem provisória, até que você esteja seguro de que deseja unir as peças recortadas definitivamente, ainda que esse *definitivo* seja o preço que pagam todos os narradores para imprimir suas palavras, pensamentos e sonhos no papel. Mas para isso sempre existe a possibilidade de construir novos blocos, que são, a um só tempo, discretas e relevantes variações dos outros. Pode ser útil mantê-los afixados no tecido enquanto você costura, mas cuidado, “os alfinetes mais grossos deixam marcas ou furos”*, por isso é preciso equilibrar as doses de expectativa e escuta, e saber que os alfinetes são sempre provisórios, para que possam ser reutilizados.

MOLDES: “Quando o *patchwork* ou a aplicação for difícil de cortar diretamente, é necessário usar moldes”*. Além de guias, são como rascunhos, dos blocos e das colchas. Para os blocos, são antecipações, constituídas pelo destaque das frases que te afetaram durante as conversas. Para as colchas, são cartografias que permitem projetá-las, construir um breve esquema que leva em consideração como os blocos irão repetir-se, nos centros ou nas bordas, alternada, assimétrica ou radialmente, em sequência, em pontas, ou ainda trespassados pelos chamados “entremeios”*, “faixas de união inseridas entre os blocos”*, as quais – não se esqueça – podem ser feitas de retalhos de outras conversações. “Todos os moldes [devem estar] em tamanho natural”*, por isso você pode alfinetá-los aos tecidos, para utilizá-los.

BLOCO: conjunto muitas vezes irregular, formado a partir dos retalhos de conversa, nomeado ao sabor dos trajetos – os que fizemos para encontrá-los e os que fizeram para revelar-nos seus olhares –, como era de costume entre as costureiras imigrantes, para definir, a partir de sua experiência de deslocamento, a diversa organicidade de sua paleta. “Esses miniblocos não usam grande quantidade de tecido, proporcionando, assim, o máximo aproveitamento com o corte de tiras, quadrados ou peças menores, dispensando o uso de muitos tecidos diferentes para obter variedade visual”*.

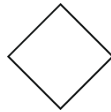
5.2.2 Blocos à disposição

Retalhos e demais materiais em mãos, é hora de montar os blocos.

“Uma colcha com vários blocos diferentes sem repetir nenhum é chamada de colcha de amostras.”* Se o objetivo era conceber uma colcha, fiz de cada casa uma pequena composição, elaborada por seus moradores e sob o filtro poético do meu olhar, tentando

conjugar a beleza que há na expectativa e na constatação. A autoria é, portanto, coletiva, ainda que não se trate exatamente de uma *quilting party*. “Fazer vários blocos e montar camadas de várias maneiras pode ser um bom começo se você gostar de trabalhar de forma intuitiva, acrescentando peças e organizando o *patchwork* a medida que vai fazendo.”*

Os nomes dos blocos são estratégias para tornar a colcha mais íntima, aconchegante. Alguns nomes de participantes são reais (quando nos autorizaram ou fizeram questão), outros não, indistintamente misturados na extensão da colcha. Nem todas as casas/conversas foram transformadas em blocos, mas seus retalhos estiveram a todo tempo disponíveis para a construção desse capítulo, e seguem guardados para novas costuras.



VERMELHA COMO ROSA

A princípio, Dona Lídia não quis conversar, achou que eu estava vendendo algo, me avisou lá de dentro que não tinha disponibilidade. Espontaneamente perguntei-lhe por que não, com curiosa e inocente indignação – fruto das inúmeras recusas da primeira semana de entrevistas –, totalmente despropositada para o momento científico. Creio que ela se comoveu com o meu solitário e suado “por quê”, debaixo de um dia mais do que quente, e instantaneamente mudou de ideia, convidando-me para entrar em sua casa revestida de azulejos vermelhos e cercada pela mureta de ladrilhos rosa-salmão, já dominada pelo mofo. Havia outros, escondidos – o diversificado mosaico de azulejos no chão da área externa e os brancos com detalhes florais vermelhos –, compondo em pedra e azulejos a sala de visitas que fora garagem, reduzida porque os carros diminuíram de tamanho, enquanto a família cresceu.

Sentadas no sofá, ela me conta do orgulho da família pela construção da casa, e da decisão coletiva de não vendê-la, na ocasião da morte do pai. Porém, “se entrasse um dinheirão muito grande”, ela derrubaria e construiria uma outra completamente diferente. “Não é uma casa funcional para os dias de hoje” – explica.

Lídia me pede desculpas por ter recusado a entrevista a princípio, e diz que gostaria de ter a casa registrada em livro como uma homenagem a seus pais. Me chama para conhecer o

restante da casa e começa a mostrar sua cristaleira, a mesa de mármore, as rendas portuguesas que guarda, as fotografias de família, as obras da filha (que é “meio artista”) e, ao fim do percurso, uma flor muito rara que ela cultiva no quintal.

Não quer ser fotografada, mas pede licença para vestir uma blusa branca de bolinhas pretas, que acredito combinar com a fachada de sua casa, quando ela posa para a foto que não me autorizou mostrar a ninguém. Permanece em meus segredos de campo o sorriso pintado de batom vermelho, a combinar com a casa e com o brio de ambas.



MARMOTAGEM

Dona Edir mora em uma das casas *patchwork* mais extravagantes que encontramos, mas não pode mais enxergá-la, pois perdeu a visão há alguns anos.

Foi seu marido quem escolheu a combinação azul anil, amarelo, branca e rosa dos azulejos que forram sua casa, que ainda recebeu cobogós com motivos de estrela e grades com padronagem de volutas, mistura que Dona Edir insiste em chamar de “marmotagem”. Conta que ele cismou de colocar e misturar a “trenhada” toda, e que gastou muito. Funcionário do Banco da Lavoura, era dessas pessoas geniosas, e não aceitava palpite, não copiou de ninguém, ela relata.

_ Os nossos gostos eram diferentes, o dele não era o meu, o meu não era o dele. Eu não gosto, nunca gostei. Muito feio, por sinal, horrível. Se fosse algo mais discreto, mas ele misturou muito. Não gosto de coisas artesanais... gosto de coisas simples. É uma coisa difícil de demolir, não é o gosto meu e dos meus filhos, mas já está pronto... então fica, né?

Para responder ao meu desafio, ela se propôs a tatear suas grades, atualmente para ela signos exclusivos de segurança. Pensa, diz que é difícil, diz não saber o que significa o desenho. “Uma flor não é, né? Um trem enrolado...” Explico que esse “trem enrolado” se chama *voluta* e que, de certa forma, são inspiradas em flores. À minha pergunta sobre qual seria o limite entre a sua casa e a rua, ela me devolve outra:

_ Não pode ser as duas coisas ao mesmo tempo, não? Essa marmotagem...



AZULONA

Dona Edina me recebeu em uma simpática varanda azulejada em verdes florais – que combinavam com as formas e a cor das cadeiras em ferro forjado onde nos sentamos –, fechada pela fachada da casa, também ornamentada. Pintariam a parede externa da casa de azul claro – e ela conta que foi para combinar com os azulejos, que possuem detalhes em azul anil –, mas tiveram uma surpresa, e optaram por deixar assim, um “azulão” que “de longe se vê e se reconhece”.

Ela acha bonito, mas acredita que a casa seria mais moderna se não fossem os ornamentos. Eles estão presentes em torno dos lustres, “até dentro do banheiro”, nas muitas lâmpadas e coisas da casa que ela diz não saber para que servem. “Uma casa mais moderna é uma casa menos complicada, menos cheia dessas coisas antigas. Eu acho até bonito, mas minhas meninas mais novas acham tudo horroroso.”

Edina acredita que sua casa pode ser um patrimônio para a família do seu marido, mas não para ela, que já achou tudo pronto ali quando se casou.

_ Passei muita raiva aqui, não quero saber de nada que eu já não saiba sobre essa casa.



BAZAR

A conversa, animada como as donas da casa, foi entre três, Vanessa, Maria da Glória e sua irmã, Marília Luísa. Casa com arame galvanizado no muro baixo, que, de acordo com elas, não comunica muito com a rua – sobretudo nesses tempos de demolição, destacam – e que se enfeitava apenas antigamente, em épocas de natal e copa do mundo. Agora elas já não têm mais tempo para decorar sua fachada, com as luzinhas que – diferentemente dos azulejos, que nunca tiveram que ser substituídos – queimam com a chuva.

Ainda assim, em meio à coleção gigantesca de Papais Noéis que habitavam a sala, a conversa de janeiro aconteceu, animada como sempre foi a casa, contam elas, revezando-

se nas lembranças, nos cochichos sobre os vizinhos e nos segredos sobre a “casa que não para”.

Há um “bazar maravilhoso, que tem de tudo”, na vizinhança, onde elas oferecem tudo o que sabem, de graça. Declarando-se economista, bordadeira, tricoteira, faxineira, participante de bazar e “belo-horizontina da gema, nascida e criada na Floresta”, Maria da Glória fica “danada” quando destroem as coisas na cidade, e diz que, se ganhasse na loteria, se encarregaria de reformar “aquele” sobrado da rua Varginha.

“Essa casa é um drama! Não aconteceu nada aqui, nem engraçado e nem triste”, ela reflete, antes se lembrar do mico que invadiu a copa e pulou na mesa de jantar, no momento em que, harmoniosamente, as irmãs entram em desacordo sobre como era o espelho que havia ali.



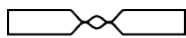
CASA DA SOGRA

Marilis mora em uma casa bastante singular, que se destaca entre os prédios, estabelecimentos comerciais e ruínas da rua Niquelina. Não apenas as paredes externas são revestidas de azulejo, os quais ela assegura serem portugueses, mas também o muro, que os tem salpicados e alternados com ladrilhos em relevo, cuja altura não impede que se enxergue a altivez da caixa modernista. Os azulejos compõem uma geometria austera forrada de folhagens impressas e reais, agregada ao jardim da varanda situada na segunda planta, que ela apresenta com orgulho, segura de que os usuários do ponto de ônibus em frente à casa o adoram.

Conta que foi sua sogra, já falecida, “despachada, baiana”, quem construiu o imóvel, escolhendo as grades e os azulejos, “tudo gosto dela”. Diz não se identificar com a estrutura arquitetônica, que lhe lembra uma tela de computador, fazendo par com o teclado que seria o muro. No entanto, trata-se de uma recordação que ela tem gosto em conservar, e fez questão de não tirar os azulejos na reforma realizada no passado, lamentando-se ainda pelos acabamentos internos originais, que já não existem mais.

Para Marilis, é através da natureza que a sua casa conversa com a rua e o bairro, já tendo plantado várias árvores no passeio, que ela diz pertencer à casa, apesar da sujeira

resultante do movimentado ponto de ônibus. Ele e o passeio fazem parte... “Da sua vida?”
– completa a neta, que, satisfeita, quis posar com ela para a foto que fiz na varanda.



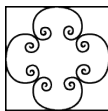
NOSSA CASA

A casa de Lili sempre foi um ponto de encontro, para onde sempre veio (e ainda vem) o pessoal da família, que mora no interior, para fazer compras, ir ao médico, festejar o natal. Sua casa, no entanto, não termina no portão, “é pra mais de um quarteirão”, vai até onde ela conhece as pessoas, uma vizinhança que só poderia ser dali.

Para Lili, patrimônio é uma coisa que seu pai está deixando, em vez de vivê-lo e aproveitá-lo. Conta que certa vez ele a presenteou com um jazigo no Parque da Colina, que ela vendeu para ir aos Estados Unidos, pois “essa coisa de ficar guardando e juntando” não a atrai. Para ela, patrimônio é apego, e insiste não ser obrigação do pai deixá-lo para a família, ele que se arrepende das transações imobiliárias que fez, ao invés de acumular os bens. Lili ouviu dizer que um argentino, quando gosta de alguém, presenteia-o com aquilo que mais gosta, e diz conhecer uma pessoa que doou o próprio corpo para a Faculdade de Medicina, para ser usado depois que morrer.

Para ela, beleza tem a ver com o que enche os pulmões.

_ Olhei, agradei, encheu, a gente respira e nem cabe aquele tanto de ar dentro da gente. Quando eu conheci Santarém, vi a imensidão. Belo Horizonte enfeitada. A lua cheia que começou ontem e ilumina o meu quarto.



MAQUETE DE FACHADA

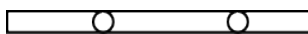
Para Dona Maria do Carmo, ornamento é enfeite e alegria, por isso ela enfeita a fachada da sua casa, deixando-a colorida. Não gosta de nada triste, despojado, sempre tem que haver alguma coisa enfeitada. A grade e os demais ferros da fachada, antes na cor cinza, ela pintou de azul anil. Sua filha questionou a tonalidade. “Tinha que ser? Tinha.” Esse azul complementa a mureta de pedra, toda grafitada em cores berrantes, a seu convite, para evitar “ser quadro negro de pichador”.

Maria do Carmo cuida do passeio porque acredita que a rua é uma continuação da sua casa, e se preocupa quando está sujo, cheio de capim e lixo. A varanda, por sua vez, faz parte da rua, ajuda a sua casa a enfeitar a rua, a ser uma referência para o bairro de Santa Tereza. Apesar das interferências que sofre... de pó e barulho.

_ Inclusive ela deve achar ruim, né? Ela não só enfeita a rua, mas sofre, e conversa muito. A rua deve gostar dela. Tem que gostar!

A mulher que, na ocasião da entrevista, vivia sozinha porque o irmão estava gravemente doente, não sabe se vai continuar a morar ali. Mostra-me a miniatura da fachada de sua casa, que encomendou à vizinha, artista, com a mureta de pedras baixinha, sem a grade de segurança, mais recente.

_ Casa igual à minha não existe, será que existe?



RIO E RISOS

Dona Alcy se tornou artista depois que se aposentou, e sua casa é sua galeria, o que se percebe pela sala cheia de quadros pendurados, que ela mesma pintou. Recentemente inventou de fazer umas bailarinas com as saias voando, e perguntou à professora como fazer. Conta que ela respondeu que não sabia, pois nunca havia feito uma. E ri. Mostra em seguida, ainda rindo, outra pintura que pretende consertar, “porque o morro não pode estar colado nas plantas”...

Todos os filhos dela acabaram voltando para casa, o que “dá um problema danado”, pois por ali passava um rio, de um antigo fazendeiro, que foi mal canalizado. “Está alagando tudo, inclusive meu ateliê”, revela Alcy. Problema mesmo tem o prédio que construíram ali recentemente, cujo terreno o dono foi “vendendo e vendendo”, até ficar “a água com os prédios em cima”, que “o povo está comprando e incomodando”, ri.

Alcy considera simples, mas aconchegante, a sua casa de dois andares e piscina no Sion, ao contrário das pessoas que acham que ela vive em um palacete. “Ela por fora tem uma pose, né? Você olha por fora e acha que ela é muito importante”. Assegura que os azulejos de sua fachada não caem, ao contrário do que ocorre a todas as outras casas, e diz não saber explicar tal fato. Há azulejos florais, cuja cor azul pastel ela considera triste. “Mas

triste mesmo é a água entrando”, e me mostra o mofo na parede da sala. “Espero que Deus me dê vida até ela cair” – afirma.

No jardim que se mostra à rua, ela mantém uma banheira e um bidê antigos, utilizados como vasos de plantas, que enfeitam a rua quando ela arranja tempo de “limpar o matagal”. “Quando pinto de dourado, a banheira chama uma atenção danada”, ri, e diz que beleza é impacto, o que agrada aos olhos num instantinho.

_ É muito bonita a arquitetura, tem muita coisa boa pra ver – afirma Alcy, sempre sorrindo.



SENTIDO PRÁTICO

Dona Alba vive e me recebeu sozinha em sua casa quase inteiramente revestida de pastilhinhas amarelo-claras (muitas delas já arrancadas pelo tempo), que o pai colocou “para ficar mais fixo”, pois “vira e mexe” tinha que pintar. As grades, um xadrez em diagonal pintado de branco, foram colocadas para combinar com as pastilhas, mas também combinam com a grande faixa de azulejos brancos estampados de vermelho que circunda a parede externa. A pastilha não deixa infiltrar água. “Agora a grade é contra ladrão, né?”

A casa de Alba é de 1954, por isso ela acredita que “ficar mexendo é pior”. Se a parede está cheia de rachaduras, tirar as pastilhas, na opinião dela, seria um desgaste ainda maior. A mim, ela ressalta a função das coisas e diz que tudo ali tem sua importância. Sua casa não lembra uma colcha de retalhos, um excesso de enfeite – ela contesta –, ninguém colocaria algo ali que não fosse importante. Explica que ali só há produtos extremamente necessários, pois coisas rústicas e práticas não devem ser objeto de decoração.

_ A casa tem que ser protegida, tem que proteger. Uma sala é diferente, quanto mais colorido melhor. Mas a casa só pode ser de uma só cor.

Alba diz identificar-se com o que já está pronto, o que, para ela, é diferente do que ainda se possa fazer. “Sugestão é uma coisa, praticidade é outra”, ensina-me. Teme que sua casa converse com a rua ao chamar sua atenção: “o que importa é que a casa seja segura e bem resolvida”. Ainda assim, prefere conservá-la do jeito que está, por causa da antiguidade,

mesmo não gostando de “cutucar as coisas do passado”. Não possui fotografias antigas da casa, “a vida modifica tanto que não vale a pena guardar”.

Para Alba, patrimônio é uma coisa que você possui e é de natureza morta, e ornamento é uma maneira de organizar as coisas. Saí de sua casa com a sensação de que a nossa conversa havia sido extremamente necessária.



CARTÃO POSTAL

A casa de Maria da Conceição, ao mesmo tempo que é uma casa tipicamente *patchwork*, é uma casa ímpar. Sem garagem, uma parede inteiramente azulejada ocupa quase toda a extensão da fachada principal, interrompida somente pelas grades ornamentadas que costumam as duas janelas. É cercada por uma mureta, onde predomina uma grade trabalhada em detalhes, o que faz com que a extensão ornamentada da fachada seja maior. Essa grade está amparada por uma enorme chapa de ferro, branca como ela, que acaba por tornar mais explícita sua filigrana e, somada à clareza do azulejo, faz a residência mais alva e destacada. Para a moradora, azulejos e grades mostram uma arte que atualmente quase não se vê mais, já que “os muros hoje tampam as coisas bonitas, e os arames tiram a estética e a beleza. Tiram o melhor que uma casa tem de bonito para mostrar”. Ainda assim, ela não se identifica com a aparência de sua casa, pois gosta de coisas bem mais simples, como as janelas de Ouro Preto, simplicidade que os azulejos e as grades roubam.

— Muita coisa a que ninguém dá importância eu dou. As pessoas ficam procurando mais modernismo, nas casas modernas é mais fácil furar uma parede.

Maria adverte que é preciso ter cuidado com a frente da casa, pois é “o cartão postal do dentro, o que a pessoa julga”, por isso procura manter tudo limpo, para que sua casa se torne “íntima para todo mundo”. Está segura de que as pessoas acham a sua casa aconchegante, como uma colcha de retalho, e de que tem gente que passa em frente só para relaxar, motivo para ela gratificante.

Para Maria, patrimônio é aquilo que você mantém, conserva e cuida como se estivesse cuidando de você. Beleza, por sua vez, é doar um pouco de você para os outros.



DESMEMÓRIA

Dona Maria Flor de Maio é viúva e mora há 50 anos no bairro Carlos Prates, mas diz que só está ali há quatro. Ela sofre de Alzheimer, e ainda assim a irmã, que, no momento da entrevista, fazia uma visita, insistiu para que ela conversasse comigo, o que presenciei com algum divertimento. “Você não acha que está perdendo tempo com isso não? O que você ganha com isso?”, Maria me pergunta diversas vezes ao longo da conversa.

Sobre os ladrilhos, diz que já se acostumou com eles, que não sabe se são bonitos ou feios. A colcha de retalhos, por sua vez, não lhe diz nada, diz que faz e larga pra lá. Patrimônio é “o que é da gente”, ornamento é “mobilier uma casa”, beleza é “o que é bonito”. Sobre a presença da dupla ornamentação na fachada, ela me diz que combina, que está tudo bem, que “a gente não estando na chuva está ótimo”.

A conversa com Maria foi curta e difícil. Ela me ouvia mal e não compreendia minha curiosidade. Tal como a casa, o pouco que foi dito ali parecia estar pronto para ser esquecido.

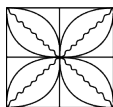


ROUPA QUE NÃO SERVE MAIS

Dona Maria Meire recentemente esteve na Prefeitura procurando pelos documentos de sua casa, para legalizar uma reforma, o que exigiu um trabalho grande, ela ressalta. Acompanhada da filha, mostram com certo orgulho as plantas originais que resgataram, e revelam que a fachada esconde um detalhe ornamental, com uma parte da parede construída por cima. A casa tinha, além do portãozinho, que também não existe mais, uma grade “toda trabalhada em caracol, arabescos, difícilíssima de pintar”, mas, quando quiseram fabricar outras semelhantes, descobriram que ficaria muito cara, então decidiram tirar a antiga para igualar tudo. Doaram-na ao ferro velho, “nada de vender”, naquele tempo ainda não tinha valor.

Meire acha os azulejos “superbregas”, e explica que só não os retirou porque, quando reformou o banheiro, descobriu que antigamente não havia argamassa colante, o que tornava impossível a retirada sem quebras, obrigando-a a “manter o estilo”. “A intenção foi fazer uma coisa bonita, se não ficou...” – explicou ela, reticente. Seus azulejos de fachada não lhe lembram uma colcha de retalhos, que ela acha linda. Da forma como estão dispostos, todos iguais, ela não os considera decorativos. Isa Mara, sua filha, no entanto reconhece que eles afugentam pichadores, que são, para ela, “um problema seríssimo”.

Para Meire, um ótimo exemplo de beleza é a Bruna, sua neta, que ela diz ser fora do normal: “com 23 anos trabalha em uma multinacional. Nunca precisou tirá-la da cama para trabalhar e estudar, desde pequenininha. Hoje é uma senhora auditora. Pra mim não existe beleza igual. Sem falar o tanto que é bonita, e tem um namorado igual.”



COMBINA COM O BAIRRO, MAS NÃO COMIGO

Rosângela mora em uma casa que se destaca pelo cor-de-rosa das pastilhinhas que revestem grande parte da generosa parede da fachada, recortada por um telhado tipo borboleta, na rua Pitangui. Sua casa se destaca ainda mais por estar colada a outra também cor-de-rosa, ambas com sua retidão moderna revestida de pastilhinhas e azulejos decorados em verde e azul, sendo uma o escritório em que trabalha e a outra, a casa onde mora, alugada.

Rosângela detesta grades, porque elas a impedem de colocar a cabeça para fora da janela, e acha feia a fachada de sua casa, com a qual diz não se identificar, por achar mais bonitas as “coisas mais moderninhas”, ainda que reconheça que sua residência combina com o bairro. Só mora ali enquanto economiza para comprar um apartamento “na planta”, mas garante que, se o imóvel fosse dela, destruiria tudo para construir de novo. Tiraria os ladrilhos, faria uma fachada menos colorida, talvez com duas cores, mas garante que não seriam verde e rosa. Colocaria pedras mais bonitas, “pelo menos no meu conceito”, relativiza.

Para Rosângela, um exemplo de beleza é o mar, para o qual se olha e não se necessita nada mais. “A pessoa tem que ser bonita naturalmente, o resto é feinho e arrumadinho” – completa.



ACEITAÇÃO

Ele comprou a casa por imobiliária, a partir de um anúncio, e não teve contato com o dono, porque a empresa não permitiu. Por isso não sabe nada sobre a história do lugar onde vive com a mulher há sete anos.

Quando comprou o imóvel, ele pensou até em modificá-lo, para vender, mas ela gostou e decidiram mudar para lá. Ele tem receio de reformar a casa, porque é coisa antiga, de estrutura tão desconhecida como sua história.

Ela: “Quando vim, achei tudo pronto, apenas aceitei. Não me aprofundei, tive uma aceitação. Acho bom aqui. Procuo preservar da maneira que é, guardar a memória desses moradores, já que foi a escolha deles.”

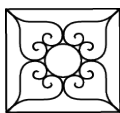
Ele: “Eu aceito a fachada assim, como se fosse provisória, mas eu realmente sonho com outras criatividade, outros modelos. Devido ao estilo, não adianta pegar um porcelanato bonito e brilhante, pois ele não se adapta com esse tipo de casa, o que a construção civil te oferece hoje não se adapta. A modernidade de hoje não fecha com essa antiguidade daqui. Melhor deixar do jeito que está para ver como é que fica.”

Ela diz que colocaram na fachada tudo que tinham de criatividade, “tem um gosto aí, não é?” Ele pergunta: “Colcha? É... essas coisas mais antigas são assim.”

Eles têm uma grade que corre por um trilho e fecha com cadeado. Mas acham o bairro muito perigoso e nunca abrem. Acham fácil fazer sua limpeza porque não há tantos detalhes.

Ela diz gostar de onde vive, da casa arejada, da vizinhança que é boa, “então tudo vem a acrescentar nesse ambiente”. Ele sabe que os arredores têm influência sobre isso, pois participa das reuniões de bairro, onde lhe avisam que é preciso ter amor, comunicação com os outros, saber quando viajam para ajudar a vigiar sua casa. “O melhor amigo é o vizinho. Eu já sofri muito com isso, aqui a gente estima muito essa alçada, de vizinhos.”

Dona Cloraci e seu Albino me oferecem um cafezinho, ao fim.



ARMADURA E IPÊ

Ladi, Maristela e Maria, costureira, empreendedora e professora, filhas e mãe, respectivamente, moram juntas na casa que o patriarca da família comprou, já velha, e reformou. Foi ele quem escolheu as grades e os azulejos, pois gostava das coisas mais elaboradas. “As mulheres e as crianças não tinham voz naquela época”, revelam.

As grades antigas do muro foram trocadas em 2006, e havia esses portões que abriam para dentro. Até que um dia o carro foi arrombado dentro da garagem e resolveram trocar tudo, com exceção da grade ornamentada na janela. “Tinha ferros quadrados, ocos, e detalhes bordados também. Os desenhos facilitavam a invasão, porque tinham espaço para subir”, contam.

O barulho da rua faz parecer que ela está dentro da sala que, com a cortina aberta, tem a privacidade roubada. Evitam até acender a luz, é sempre tudo fechado mesmo. A rua começa dentro de casa, onde poeira, sujeira e barulho alcançam. A casa conversa com a rua na medida em que se mantém antiga, e faz lembrar o tempo em que a rua era mais tranquila.

A casa dessas três mulheres se veste para enfrentar a rua, ainda que cuidar da fachada e do jardim seja uma forma de ela também se preparar. “As casas vão sendo escondidas pelos muros, a gente preferiu a grade para não se esconder.”

Jardim, plantas, samambaias e o ipê da calçada fazem parte da casa dessas três mulheres. “As plantas são o verde que contrasta com a poeira. Não existe casa sem plantas”...



POUCAS E BOAS OPÇÕES

Djanira Rosimarie – não Rosimeire, mas Rosimarrí, ela ressalta – mostra com boa vontade a planta original de sua casa no Carlos Prates, além de uma foto antiga da família diante da fachada. Para ela, falar da casa é voltar ao tempo bom que viveram nela, com a presença dos pais, quando estava sempre cheia, festiva. Sua casa é igual a muitas do bairro, que para ela parece uma vila, “tudo no mesmo estilo”, mas ela faz questão de contar que chegaram primeiro.

Sua fachada identifica a família direitinho, e garante que nunca teriam outra. “Na época tínhamos mais consciência das coisas, tudo era mais fácil. Hoje o material está muito diversificado. No passado era tudo mais limitado, com mais bom gosto e qualidade. Eram poucas e boas opções. Hoje a durabilidade é pequena e relativa. Temos variedade mas não temos certeza” – ela atesta.

A casa de Rosemarie ainda é a sede da família, uma famosa “casa de vó”. Ela tem vontade de morar em Lagoa Santa, mas diz que ninguém quer que aquilo ali se perca, todos querem continuar visitando.

_ Uma amiga nos disse, certa vez: é muito difícil sair da casa da mãe.

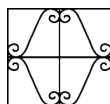


UMA CONVERSA QUASE SOLITÁRIA

Gledimar aluga uma casa cuja fachada tem azulejos, ladrilhos hidráulicos e pedras, mas ela só consegue se lembrar das últimas, e, com elas, de sua infância, de um tempo antigo. Gosta das grades instaladas nas janelas, no alinhamento da calçada, pois são românticas, nostálgicas, um tipo de decoração que já não se vê mais, porque as atuais são em “estilo moderno”. Acha difícil descrevê-las, mas dispensa a conferência, pois garante conhecê-las bem. Começa dizendo que seu objetivo principal é proteger, separar a casa da rua, e que deve ter sido projetada por alguém bem detalhista, hábil, capaz e sensível, por ser cheia de detalhes. Ela mesma executou pintura, quando a grade enferrujou, e lamenta que o proprietário de sua casa não se preocupe em conservá-la.

Gledimar acredita que sua casa só conversa com a rua ao destoar da maioria das construções, muitos apartamentos novos, onde, caso morasse, não teria a mesma qualidade de vida que tem.

_ Uma conversa quase solitária. As coisas antigas são mais aconchegantes – ela assegura.



PROJETADA PARA SER ADMIRADA

O cabeleireiro Eloizio Leandro fez, da casa *patchwork* que aluga, seu salão de beleza. Conhece pouco de sua história, além de algo sobre sua primeira dona, Alga Fiorini, que dava aulas de piano ali na sala principal, onde ele atende os clientes. Conta ainda que tinha o nome dela a praça onde a casa se situa, porque cuidava e protegia da poda as duas grandes árvores que resistem ali.

Eloizio pintou de verde-água os ladrilhos hidráulicos em relavo de sua fachada, para combinar com os azulejos, que têm umas “folhinhas”, o que para ele retrata bem “a questão da matéria, as artes”. O cabeleireiro define ornamento como “o que é planejado”, e diz que sua casa-salão foi projetada para ser vista, admirada.

_ Um projeto que não era só do morador, era para a sociedade. Praticamente um trabalho de impressionismo, para impressionar os moradores – teoriza ele.

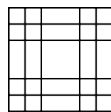


BONITA POR FORA E POR DENTRO

A casa de Dona Fernanda sempre foi muito movimentada – foi reformada em função disso, para caber a grande família que ela formou, a partir dos nove filhos que teve –, mas hoje ela afirma não ser mais. Emoldurou a planta antiga do imóvel e pendurou-a na parede da enorme sala de visitas, onde ela figura discreta, já quase invisível pelo desgaste do tempo, em meio a uma quantidade incontável de ornamentos, sofás de diferentes estampas florais, tapetes tipo persa, “naturezas mortas” envoltas em molduras douradas, além de uma enorme diversidade de louças e cristais, potinhos, *souvenirs*, copinhos de licor e xícaras de café com colherinhas dispostas nos pires, como se estivessem à espera de que a casa pudesse se encher novamente. “Cada coisa aqui significa uma lembrança, uma viagem, um aniversário, um carinho” – explica ela dizendo que recentemente proibira a família de presenteá-la com mais coisas de casa.

Fernanda acredita que é uma arquiteta nata. Foi ela quem desenhou a nova fachada – ornamentada com azulejos floridos especiais (que tiveram que ser encomendados), tijolinhos à vista, óculos feitos com vidros coloridos (que ela mesma importou da Bélgica) e grades pintadas de azul anil – com a qual se identifica enormemente. Diz ter dado fama ao engenheiro que assinou o projeto, já que ele recebeu outras encomendas pela “vitrine” que passou a ser sua residência. Para ela, sua casa conversa com a rua através da saudade, pois lembra à cidade um tempo que já passou, em que ela chegava de trem e sentia o cheiro de Belo Horizonte, perfumada, que hoje já não sente mais.

Fernanda concorda que sua casa se veste para a rua, mas acredita que seja mais para a sua dona, que dificilmente acha algo feio. No fim da conversa, pede licença para trocar de roupa e ajeitar o cabelo, e volta cuidadosamente aprontada para ser fotografada.



CASA MODERNA

A casa de Frederico Ruggio é uma casa tipicamente moderna, escondida entre as grandes edificações, nas redondezas da avenida João Pinheiro. A retidão geometrizada de sua fachada e o jogo de cheios e vazios que ela apresenta não permitem duvidar: a casa é moderna, porém toda ornamentada. Ornamento discreto, ornamento moderno — se é que se pode dizer assim — avesso ao excesso e à voluptuosidade, mas que reveste toda a superfície que se veste para a rua. Vestimenta azul clara e branca, salpicada de pastilhinhas multicoloridas em tons pastéis. Sua grade ornamentada termina por harmonizar o vestuário. “É geométrica, com quadrados e retângulos, com espaços de quadrados maiores” — ele atende ao meu pedido para que a descreva, e admite que a fachada combina com ele porque é “uma coisa organizada”. “Era uma grade em losango que havia, estava descaracterizando com a do portão. Eu também gosto de arte, então botei a grade igual às que tem dentro” — explica, informando-me o nome e o telefone — que ele sabe de cor — de Jarbas, o serralheiro que a forjou.

Frederico ainda não mora na casa, está a reformando devagarzinho, há dez anos. Mora no prédio cujo fundo dá para o de sua casa, que ele pode avistar da janela. Ele está diariamente ali, também para alimentar seus dois cachorros, Van e Gogh, moradores

efetivos da casa moderna, onde também vive um amigo da confiança de seu dono. Não tem certeza se mudará para lá um dia, diz que talvez a transforme em museu, para compartilhar sua coleção de obras de arte, raridades e excentricidades, como a Santa Ceia incrustada na parede, para a qual ele mandou confeccionar uma moldura pintada com anjinhos dourados e instalar um sensor que aciona um pisca-pisca interno, capaz de iluminar ambas as salas de jantar. Colocará luzes também no jardim, não para chamar a atenção, mas para “decorar a rua”.

Remexe documentos e escrituras e esforça-se em contar o que sabe sobre o barracão que havia em 1911, a casa demolida que existia no lugar onde está a sua, a outra ao lado que pertencia ao mesmo lote, a planta antiga que ele resgatou da Prefeitura. Acha que a sua casa conversa com o bairro por causa da memória das casas antigas como a dele. Recordase de uma que já não mais existe, na esquina da rua da Bahia com Guajajaras, e acredita que deveria haver uma lei que obrigasse as pessoas a reconstruir as casas que tiveram maior importância, para a história e para a memória.

Optou por manter o muro gradeado baixo, e sente-se seguro na região. Coleciona outras três grades, soltas, dentro de casa, que ele comprou porque achou bonitas, com as quais ele ainda vai fazer alguma coisa.

Para Frederico, beleza é o que agrada aos olhos.



Haveria ainda outros blocos, frutos do chamado “*crazy patchwork*”, assim qualificadas essas pequenas composições construídas de modo mais aleatório, a partir de retalhos de tamanho irregular e desmedido, cortados em ângulos diferentes e encaixados no limite quadrado do bloco-base. Eles podem ser compostos a partir de falas extraídas de diferentes entrevistas, conformando juntas blocos como o da indiferença ao ornamento; o dos parentes e amigos de serralheiros que já faleceram; o dos que gostam da transparência do muro blindex; o dos que possuíam um alpendre no lugar da garagem e acreditam que ninguém hoje em dia sabe o que é um alpendre; e tantos outros... Mas fiquemos por aqui que já é quase hora de partir.

5.3 UM JARDIM PARA LOOS

Você sabe o ponto em sua vida quando você percebe que a casa em que você cresceu realmente não é a sua casa mais? De repente, mesmo que você tenha ainda um lugar onde colocar suas coisas, essa ideia de casa se foi. Você vai ver que, quando você sair, (...). você nunca poderá voltar. É como se você sentisse saudades de um lugar que não existe (...) até que você crie uma nova ideia de casa para si mesmo, você sabe, para as crianças, para a família que você formará (...). Talvez seja o que toda a família realmente é. Um grupo de pessoas que sentem falta do mesmo lugar imaginário.⁶

Garden State – traduzido para o Brasil como *Hora de voltar* – é um filme norte-americano quase banal, sem muitos atrativos. É a história de Andrew, um jovem ator viciado em antidepressivos, que perde a mãe e por isso volta à sua cidade natal, em New Jersey (também conhecida como *Garden State*), e ali redescobre o sentido da amizade. Se buscarmos sua tradução literal, transformamos a expressão que dá título ao filme em imagens, ainda que fugazes, prazerosas de se imaginar: como seria um estado-jardim, uma situação-jardim, um país-jardim, uma condição-jardim, uma agitação-jardim, uma excitação-jardim, uma cerimônia-jardim, uma posição-social-jardim?

Há mais uma heterotopia de Foucault, que está ligada à construção do jardim: uma heterotopia feliz e universalizante, onde podemos realizar nossa ideia de perfeição simbólica, microcosmo do mundo. Como os jardins romanos distantes da cidade, para Cauquelin um lugarzinho simbólico, “abrigo das tempestades do mundo”, que possui a exclusividade de ser “ameno”, “prazenteiro”, “paradoxo amável de ser um ‘fora dentro’” (CAUQUELIN, 2007, p. 62-63) – como as grades! Lugar “topiano” que viabiliza em igual medida fruição e liberdade, imagem do que de melhor há no homem, “poesia quadro” (CAUQUELIN, 2007, p. 65).

Em algum momento de *Garden State*, a narrativa é interrompida por um certo jardim, que mostra Andrew posando diante de um cenário artificial, um papel de parede onde ele se camufla, metaforizando uma suposta sintonia que termina por soar estranha e denunciar seu desencontro e seu desconforto. Essa passagem de *Garden State* remete-me ao *Pobre Homem Rico* de Loos, a imagem de um homem descentrado, desconstruído, a buscar apoios, ressonâncias, lastros para se identificar, para pertencer ao mundo. Lembrou-me também o gosto de Loos pela cultura material de seu tempo, a moda especificamente, e a

⁶ Trecho do filme *Garden State*, de Zach Braff.

necessária discrição de ser moderno – algo que a camuflagem, que torna a roupa de Andrew transparente, obviamente não resolve – e também o seu “princípio do revestimento”, onde falsificação, sucedâneo e imitação são o avesso das palavras de ordem.

A passagem-jardim de *Garden State* me faz lembrar um projeto artístico ainda na gaveta, cujo título será *Um jardim para Loos*, ou, quem sabe, *Contrariando Loos*. Ainda que seu destino seja um arquivo de delírios fugazes, por enquanto teriam a forma de um jardim artificial, construído com pisos de cerâmica que imitam pedras, cascalhos, terra, impressos em sua superfície (bastante comuns no mercado de acabamentos hoje). Eles estariam assentados no chão e, na parede, haveria uma paisagem construída com azulejos populares, de vários modelos, com ornamentos florais mais pomposos que os das casas *patchwork*, que visitam tempos ainda mais antigos e aspiram a riqueza, embora não a conquistem, obviamente. Com vários desses modelos, construiria uma árvore, que se ramificaria e teria como fundo azulejos azul-claros, desses de piscinas.

Um jardim para Loos versa sobre o falso, mas também sobre a verdade. Versa ainda sobre dois lados de Loos, que aparecem em vários artigos seus. Um é o do homem moderno, que recebe contraindicações para habitar o seu tempo; o outro é o do camponês, que possui o direito de não obedecer ao decoro moderno, porque detentor de uma certa autenticidade que se mistura a uma historicidade. Está esboçada por Loos a oposição entre uma rusticidade confortável e a austera monumentalidade moderna. O arquiteto – chamado quase sempre de artista, por Loos, com inegável ironia – “profana o lago”, mas o camponês tem o direito de ser como é. Ainda sobre os jardins, Cauquelin lembra-nos das diferenças entre o jardineiro amador e o criador-paisagista, cujo gesto reflexivo o habitante-paisagista de certo modo desconhece, mas não o habitante-jardineiro. “As escolhas e as transformações às quais os jardineiros do cotidiano se entregavam tinham algo de espontâneo e de inefável”, afirma Cauquelin (2007, p. 168). Se o ornamento é visto como algo oportuno para o uso comum, o que poderia significar desnecessário, há por outro lado uma certa indiferença do homem do campo em relação às formas ideais do gosto. Indiferença não do esteta, mas do filisteu, em Martin Seel. “O esteta elegeu o filisteu como adversário. O filisteu não dá a mínima importância a esta inimidade. Ao esteta isto causa um sofrimento imenso” (SEEL, 1991, p. 10).

Há “a verdade dos materiais” loosiana e há outra verdade, da arquitetura, que pode ser, no entanto, de acordo com Eisenman (apud Huchet), uma ficção. Ficção da razão e simulação da verdade de uma arquitetura “portadora de valores incontestáveis, de uma verdade tectônica e simbólica” (HUCHET, 2004a, p. 65). Vontade de verdade e de determinação de um real funcional, verdades de geometria, abstração, higiene e depuração (HUCHET, 2004a, p. 75). Vontades de decoro, o princípio da adequação, vindo de um “receituário” da retórica, onde se encontra também o *ornatu*.

Decorum é um tipo de sabedoria para o que é apropriado na vida e na eloquência da oratória. A ignorância do decorum é fonte de equívocos na vida, bem como na prosa e na poesia. Neste sentido o decorum é de máxima utilidade e da maior dignidade porque pressupõe a congruência entre aquilo que é e aquilo que aparece. Aplicado à arquitetura, este conceito intervém na determinação de uma hierarquia da beleza, distribuindo a ornamentação de maneira que convenha ao tipo de construção, e que esteja de acordo com a posição social de quem habita ou as funções a serem desenvolvidas no edifício. (LOEWEN & D'AGOSTINO, 2004, p. 70)

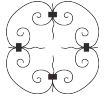
Compete ao decoro legislar sobre os tipos, sistemas de proporção e destino dos ornamentos. Seu valor maior, no entanto, é social: está na exposição e no reconhecimento públicos, no modo de apresentação, no *ethos* da aparência. Com razão, está destacado do fluxo da vida cotidiana, do mundo dos homens, elevado ao pódio na sintaxe do templo, se falamos dos cânones renascentistas.

A reflexão sobre o decoro está dialetizada por Ruskin de forma instigante. Sua nostalgia é a antítese de certos artificialismo e impessoalidade clássicos, e não prima por decoro, compostura, adequação e bom gosto. Aqui há uma ressonância clara em Alberti, para quem as casas urbanas devem ter um “sabor de austeridade”, e as de campo, um sabor de “festa e amenidade” (ALBERTI, 2011, p. 578). Essas são características que se encontram em um Ruskin pitoresco, que permite uma rusticidade espontânea e acidental, além de um certo desconhecimento daquele que constrói indiferente à tradição histórica, como em Loos, ou Valéry. “Havia em mim um arquiteto que as circunstâncias não acabaram de formar”, diz Eupalinos, que também crê ser a “obra falha” um degrau de aproximação ao que é mais belo (VALÉRY, 1999, p. 101). O pitoresco é também a aptidão para tornar-se tema da pintura, ainda que, por sua rusticidade e seu caráter acidental, não seja um estilo, mas uma “sorte de beleza aderente”, uma “sublimidade parasitária (...) que depende de acidentes, ou das características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence”

(RUSKIN, 2008, p. 71). Para Ruskin, no entanto, o pitoresco não está mais na natureza, mas “penetra as pedras da arquitetura” (PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p. 121) e identifica-se com a arquitetura vernacular. Os camponeses de Loos e de Alberti têm direito ao pitoresco.

Se, por obsessão ou utopia a respeito da concretude das fronteiras, for preciso estabelecer um lugar entre o meramente decorativo e o legitimamente artístico, desconfio que ele possa ser vislumbrado, ainda que por uma fresta, na experiência do sujeito, que, como em *Garden State*, precisa encontrar também um “lugar imaginário” para viver.





EPÍLOGO

GRADES À ESPERA OU FEITO DE FERRO

Guardei, junto ao banco de imagens da tese, uma pasta com modelos de grades fotografadas em alguns ferros-velhos que visitei ao longo da pesquisa, acreditando que eles iriam fazer parte do inventário vetorial, até perceber que as grades que ali habitavam me ofereciam questões bastante distintas daquelas que as casas oferecem. Essas grades, que se despregaram da cidade, também convidam a refletir sobre o tempo, o da passagem por ali, o que já fora e onde fora, e o seu futuro, seu próximo destino. Tempo circular, pois nesse momento há novamente o serralheiro, a promover adaptações, e nova vida. Quem estuda a história das grades sabe que já no Gótico elas eram derretidas para que o ferro pudesse dar origem a outras novas, ou a armas. Hoje, a maior parte desses estabelecimentos tem uma serralheria própria, e seus donos sabem que algumas peças não valem apenas o quanto pesam.

O ferro-velho, ademais, situa-se em lugar crítico estratégico – o da ruína, “metonímia do ecletismo”, disse-me Stéphane Huchet, morte e sobrevivida justapostos ali, atravessando tantos cacarecos abandonados, depositados ou dispostos nesses locais de fronteira. Espaços, como os *patchworks*, “lisos”, restos aparentemente desconexos, ruína a ser ressignificada. Um ferro-velho não é um antiquário. Ali as coisas chegam não apenas por seu valor de antiguidade, mas essencialmente pelo valor da matéria de que são feitas. Valor de troca que ganha maior ou menor visibilidade, numa equação que opera em termos de peso (ou densidade) e trabalho. Refiro-me ao trabalho anterior do serralheiro, cuja complexidade pode contribuir para a sua valoração, e ao trabalho do catador, cujo desconhecimento dessa complexidade lhe é geralmente prejudicial, em consequência da desvalorização do produto encontrado. André Ramos, o serralheiro que entrevistei, ao referir-se à escassez de profissionais no mercado da serralheria, contou-me que tampouco há catadores interessados em ferro-velho, um tipo de comércio que, para ele, é útil para encontrar pedaços menores para fazer remendos.

Toda vez que vou a um desses estabelecimentos, tenho a sensação de que a luz que brilha ali

é transformadora. Objetos maltratados pelo tempo não parecem tão maltratados assim, e a claridade e o calor de um sol – ou a luz das 17h30, luz ferrugem... – ofuscam deformidades visíveis e esquentam meu olhar, que está atento à possibilidade de prorrogar ou resgatar outros tempos, para este de agora. Por isso atrevo-me a dizer que todo ferro-velho – em seu amontoado cenário, quase desolador – abriga um fundo falso, onde estão escondidas suas surpresas e sua escala de valores.

Durval Bicicletas é um ferro-velho a que costumo ir com bastante frequência, porque está perto da minha casa, e muitas vezes em meu caminho. Sr. Durval é o dono desse ferro-velho, mas já não conserta bicicletas. Já consertou muitas, e foi com esse tipo de “lata velha” que ele aprendeu o valor de uma, e das outras milhares que se encontram, ainda que temporariamente, em seu estabelecimento. Tampouco se chama Durval, mas Oduvaldo, e prefere ser chamado assim, Durval.

Ligeiramente ranzinza e um pouco rude – rudeza essa que foi sendo aos poucos amaciada pela confiança que o Sr. Durval passou a depositar em mim –, ele se equilibra entre o gerenciamento de sua equipe – catadores, serralheiro, carregador, separador, pintor, transportador, atravessadores – e o atendimento aos clientes, em busca de objetos de diferentes usos, dispostos de forma mais ou menos organizada: rodas e quadros de bicicletas, janelas, basculantes, portas, fechaduras, lixeiras, aparelhos eletrônicos estragados, carcaças de computadores, puxadores de gavetas, gavetas, armários, escaninhos, estantes, recheios em fibra sintética de estruturas cuja utilidade não sabemos muito bem, caixas internas de máquinas de lavar roupa e geladeiras, carcaças de geladeiras, fogões e máquinas de lavar, esqueletos de cadeiras, porta-correspondências de condomínios, armários de banheiro, ganchos, *displays*, grades de fogões, grelhas, porta-panelas, porta-plantas, pedaços irreconhecíveis de ferro, aço e alumínio, grandes ou pequenos, barras chatas, cilíndricas ou quadradas, ocas ou maciças, de cores variadas enfileiradas na vertical, ultrapassando a altura do muro, arame farpado do muro, pias, privadas, bidês, torneiras, latões, escadas portáteis ou em caracol, degraus, trilhos, apoiadores, cadeiras de bar, cabeceiras e camas inteiras, balanças, roldanas, engrenagens, peças indecifráveis, vidros em portas, janelas e óculos, pés e estruturas de mesas de centro ou não, moedor de carne, mão-francesa, dependurador de plantas, vigas, barras para fazer vigas de concreto, estruturas em L, porta-cartas domésticos, ferros de passar, máquinas de costura, mesas de máquinas de

costura antigas, roletas, canos, carrinhos de feira, velocípedes, portas de comércio, cabeças de enxada, arcos, caixas de extintor de incêndio, cadeiras de ônibus, churrasqueira, letreiro publicitário, latão de tinta, carrinho de bebê, carrinho de supermercado, brinquedos de parquinho, calha e outras estruturas em flandres, engradados de bebidas, telhas de amianto, carrinho de construção, *racks*, volutas e grades, artesanais ou não. Pedacos que, remendados e reformados por um serralheiro, poderão servir a alguém. O que não servir será classificado e novamente pesado, e o Sr. Durval sabe para quem vendê-los. O que ainda está desorganizado – amontoado em assustadoras pilhas que chegam a seis, sete metros de altura – é, aos olhos leigos, de questionável utilidade e limitada existência. “O novo é sempre pior que o velho!” – atesta, com muita certeza. Conta que a bicicletaria era chamada de ferro-velho antes de se transformar em um. Hoje há vários pedacos de bicicleta na *Durval Bicicletas*, que já não mais os conserta.



– “Senhora, quero te falar sobre um assunto, já pedi para outros clientes... Está vendo essa Kombi?”

Contou-me sobre como foi duro chegar aonde chegou e como é difícil o seu ofício, manter um ferro-velho com uma equipe grande de homens, na maioria ex-alcoólatras, companheiros de “AA” (Alcoólicos Anônimos), a quem ele tentava ajudar garantindo um trabalho e suportando suas mazelas cotidianas. Nada mais como preâmbulo, rapidamente passou à pauta de seu interesse, um programa que se chamava *Lata Velha*, que consertava carros de pessoas que, como ele, não tinham condições econômicas para fazê-lo. Me pediu que eu escrevesse uma carta, era o necessário, essa que tantos outros clientes prometeram-lhe sem cumprir.

– “Programa social, da Prefeitura?”, perguntei-me em silêncio, achando estranho que algum poder público pudesse se ocupar desse tipo de coisa.

Capturada por mais uma das surpresas de um ferro-velho, disse de modo hesitante ao Sr. Durval que iria pesquisar sobre o tal “programa”, e que iria fazer o possível para ajudá-lo. Despedi-me e não dei dois passos até me lembrar do Luciano Huck, o que me provocou um sorriso divertido e breve, seguido de uma sensação de uma responsabilidade cuja medida eu desconhecia.



Voltei ao Sr. Durval diversas vezes ao longo desse ano, tentando conciliar meus afazeres e o compromisso que fizera com ele. Arrastava-o para lugares discretos, como ele havia feito comigo. Da primeira vez, foi ele a hesitar, coisa que durou pouco. Histórias ele disse que teria muitas para contar, no entanto não estava certo se queria mesmo participar do programa. Chegou a perguntar-me se eu faria isso no lugar dele... Imagine... Será?



Disse a ele que iríamos falar de reciclagem e ele se mostrou mais animado. Constrangi-me quando me presenteou com um pedaço de letreiro de ferro que eu havia gostado, onde estavam escritas as palavras “ama” e “fel”. Colaborou com a entrevista, trouxe uma foto necessária à inscrição, posou para as outras. Surpreendi-me com o retrato desfocado onde estavam ele, Elisabeth e Luís Henrique, na maternidade, quando o menino nasceu. Parecia ignorar que aquilo não seria exatamente o que podemos chamar de “reconhecível”. Os olhos dela pareciam estar abertos e fechados ao mesmo tempo. Ela e o bebê – hoje uma criança de 5 anos – poderiam ser retratados assim mesmo, naquele momento em que o Sr. Durval oferecia um semblante de uma serenidade inversamente proporcional à nitidez da imagem.

Ninguém é de ferro. Preferi não precisar de outra foto.



Em 20 de outubro de 2011, combinei com Durval um último encontro, para gravar o vídeo exigido pelo programa e completar algumas informações que faltavam. Fui sabendo que seria um encontro especial, uma pequena despedida. Não me surpreendeu seu mau humor habitual, que naquele dia estava pior, mais um pouco e ele sentaria aos meus pés e começaria a chorar. “Estão fundindo a minha cabeça, esse pessoal fica aí olhando, olhando, volta várias vezes, me pergunta coisas, me incomoda, e, ao fim, não compra. Chega essa hora do dia eu fico muito estressado” – confessou-me, como se fosse a única hora do dia em que ele ficava impaciente...

Não era o melhor dia para perguntar sobre sua família, mas era a informação mais incompleta da ficha de inscrição. “Eu já disse para a senhora que não tenho relação com a minha

família!” – desesperou-se, como se a partir daquele momento sua chance de ser escolhido tivesse diminuído. O pai havia morrido; os irmãos não mantinham contato, por desentendimentos devidos à partilha; de João Baptista, único irmão que o procurava, o qual trabalhara com ele no ferro-velho, não sabia nem o telefone. Tentei outra alternativa, perguntando-lhe se os companheiros do AA seriam como uma família. Desiludido, disse que talvez, mas que, terminada a sessão, cada um ia para o seu canto, resolver as suas coisas. Sobre Elisabeth e Luís Henrique, era aquilo que havia me contado, disse ele, e nada mais. O sentido de família limita-se àquele percebido por seus integrantes – pensei, e desisti de tentar persuadi-lo, preferindo passar às filmagens, para liberá-lo logo do compromisso.

Elaborei quatro proposições, para ter um leque de escolhas e abordagens, na edição final. A câmera foi lentamente amaciando aquele homem. Somente no último dia percebi que a confiança do Sr. Durval é algo que se precisa conquistar a cada encontro, e nunca antes da primeira meia hora.

Tomada 1: Conte-me a sua história de maneira breve, falando da bicicletaria e do ferro-velho.

O estabelecimento já estava fechado e chegou um casal, procurando uma janela. Fizeram parte da “estatística” daqueles que me perguntaram se eu era da Prefeitura, por causa da câmera em minha mão. Emprestei minha trena para eles, interferi na negociação, a favor de Durval. O homem comentou algo sobre a grade ornamental que estava sobre a janela, pela qual ele se interessara. Perguntei se ele porventura a compraria. Respondeu-me que não era esse o momento adequado da obra e perguntou à mulher: “Gosta disso?”

– “Gosto... tanto faz, na verdade.”, ela responde com preguiça e pressa.

Tomada 2: Fale algo para o Luciano Huck, peça a ele que conserte a sua Kombi.

Tomada 3: Conte sobre como o senhor me conheceu, e por que acha que eu estou lhe ajudando. (Para gravar essa cena, contei novamente a ele por que eu, sempre que chegava ali, tirava tantas fotos, repeti algo acerca da pesquisa das grades, do ciclo do ferro-velho. Perguntou meu nome, uma vez mais.)

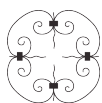
Tomada 4: Fale da importância de um ferro-velho e das coisas velhas para as pessoas e para a cidade. (Não sem antes lembrar-lhe a história da geladeira nova trocada pela velha, que ele mesmo me contara.)

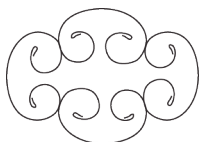


Ao fim da sessão de filmagem, já tínhamos uma relação, novamente. Ele me levou ao barracão de lata – uma espécie de escritório, onde estão guardadas miudezas de maior valor, como lustres, ferros de passar antigos, panelas, tudo meio amassado – para que eu deixasse ali o meu telefone, com o intuito de manter contato. Foi quando ele abriu uma gavetinha de ferro e me mostrou um segredo, coisas que ele escondia e esperava o momento certo de vender. O primeiro era um porta-joias de um alumínio pesado, em forma de coração. Em seguida foram saindo lustres, maçanetas e outros pedaços de carros antigos, um gatinho de ferro como “peso de papel” e um pequeno sapo decorativo. Tudo enferrujado, sujo, judiado. Interessei-me por alguns objetos, e fizemos nosso último negócio, pelo conjunto. E uma campainha estragada – que ele tentou me vender, sem sucesso, garantindo que havia conserto – de brinde.

Conduziu-me até o portão, decorado com placas enferrujadas que nada informavam, com exceção daquela que ainda exibia, forte e branca, a palavra “arroz”. Ao abrir o cadeado, percebi em seu braço uma pulseira de plástico semelhante a um relógio, mas que, no lugar das horas, estampava um amuleto metálico. Dividida entre as duas metades da pulseira, em relevo sob o plástico, a frase “realização – dos sonhos”. Pedi mais uma foto, esta para mim.

Não sei se torci para ser (ou achei que era) o fim daquela experiência e daquela tarefa, ambas insólitas. Havíamos ficado de nos falar, caso algum dos dois tivesse alguma novidade, subentendido o possível contato do programa de televisão. Cerca de um mês mais tarde, ele me telefonou, esfriando-me a barriga. Contou que o haviam procurado para comprar o automóvel, queria a minha opinião. “A senhora fez tudo com tanto cuidado, teve tanto trabalho” – ele disse algo assim. Disse-lhe que isso era uma decisão muito particular, que eu não tinha como interferir, mas que ele lembrasse que nosso encontro com o Huck não estava garantido. Como explicar-lhe que eu havia feito tudo sem qualquer perspectiva de sucesso? Ele me disse que arranjaria um jeito, caso o apresentador aparecesse, pois estava precisando muito de uma balança nova também.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorg. *O que é contemporâneo?* Ensaio publicado pelo jornal Clarín em 21/3/2009. Tradução de Moisés Sbardelotto. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/22829-o-que-e-ser-contemporaneo-a-visao-de-giorgio-agamben>, acessado em 27/01/2014.

ALBERTI, Leone Battista; ESPÍRITO SANTO, Arnaldo Monteiro do; KRÜGER, Mario Júlio Teixeira. *Da arte edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ALVES, Célia Regina Araujo; PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *Preciosas memórias, belos fragmentos : Abílio Barreto e Raul Tassini - a ordenação do passado na formação do acervo do Museu Histórico de Belo Horizonte (1935-1956)*. 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

ARANGO, Silvia. *Colonialismo y españolismos, todos son modernismos*. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, nº2, setembro de 2004. Pp. 91-96.

ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da arte como historia da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ASSIS, Dilberto Raimundo Araujo. *O gradil de ferro em salvador no século XX*. 2003. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, 1974.

_____. *A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBEROT, Jean Étienne Casimir. *Tratado pratico de cerrajería*. Barcelona. G. Gili, 1932.

BARBIERI, Anselmo. *Hierro forjado*. Buenos Aires: Ed. Contemporanea, 1956.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: Memória histórica e descritiva*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

BELMIRO, Arnaldo. *234 modelos de serralheria colonial e moderno*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983a.

_____. *Trabalhos em ferro forjado e de serralheria*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983b.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v.1).
- _____. *Rua de Mao única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERBÉN, Manuel Montes. *Elementos de dibujo artístico con sujeción al plan vigente en las Escuelas industriales y de Artes y Oficios*. Cadiz: M. Alvarez C. del Castillo, 1912.
- BERQUE, AugustIn: *El Pensamiento Paisajero*. Madrid: Biblioteca Nova, 2009.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. [S.l.] : [s.n.], 1906
- BIERMANN, Veronica; GRÖNERT, Alexander; JOBST, Christoph; STEWERING, Roswitha. “Itália”. In: *Teoria da arquitetura*. Do renascimento até aos nossos dias. 117 tratados apresentados em 89 estudos. Lisboa: Taschen, 2003.
- BOHIGAS, Oriol. In: PRIETO, Juan Antonio Rodríguez-Villasante. *Rejas, balcones y otros hierros artísticos, en la comarca de Ferrol: el diseño y la realización artesana de los siglos XVIII y XIX*. Ferrol : Caja de Ahorros de Galicia, 1980.
- BORDES, Juan. *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a La Bauhaus*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas; BOTTMANN, Denise. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRANDÃO, Carlos Antônio. “A cidade não é uma obra de arte” Conferência de conclusão do curso Gestão do Patrimônio Cultural e Ambiental da UFMG. (Tiradentes, 26/02/2011, Hotel Mãe D’Água, UFMG). No prelo.
- BRANDÃO, Ludmila. *A casa subjetiva: matérias, afetos e espaços domésticos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafiás da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/FALE (UFMG), 2005.
- _____. *Noções espaciais em imagens literárias*. I Simpósio Imagem e Memória, Faculdade de Letras, 2011. No prelo.
- BRISCOE, Susan. *130 blocos de patchwork*. São Paulo: editora A&C, 2011.
- BUENO, Luis Pérez. *Hierros artísticos españoles de los siglos XII al XVIII*. Barcelona: M. Bayés, [ca.1920]
- CABAÇA, Ângela Miranda; LOPES, Isabel Oliveira. *A arquitectura do ferro no porto*. Lisboa: Associação de Professores de História, 1997.
- CAEIRO, Baltazar De Matos; Pref. GUERREIRO, Augusto Deodato; Trad. BOTELHO, Maria Rita Silveira; CUNHA Maria Inês Reis. *Ferros de Lisboa*. Lisboa : Baltazar Caeiro, D.L. 1999
- CARSALADE, Flávio de Lemos. *Arquitetura: interfaces*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001.

- CASTRIOTA, Leonardo Barci; PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. *O “estilo moderno” : arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40*. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG/IAB, 1998.
- CASTRO, Maria Ângela Reis de; OLIVEIRA, Péricles Antônio Mattar de; CARSA LADE, Flávio de Lemos. *Guia de bens tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Lastro, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CEPÊDA, Augusto Abreu Lopes. *Ferros artísticos de penafiel*. Penafiel: ACEL, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- CERVERA, María Rosa. *El hierro en la arquitectura madrileña del siglo XIX. Alcalá de Henares*. Madrid: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones: La Librería, 2006.
- CHACHAM, Vera; DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *A memória dos lugares em um tempo de demolições : a Rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo Horizonte das décadas de 30 e 40*. 1994. 257 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Sociologia.
- CHECA, Fernando. *La Idea de imagen artística*. In: WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- CLIFFORD, James. *Itinerários transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CLIFFORD, Timothy. *Designs of desire: architectural and ornament prints and drawings, 1500-1850*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, cop. 1999.
- CORBALÁN, Fernando. *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*. Rodesa: Editec, 2012.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *O sonho e a técnica: a arquitetura de ferro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- DEBRAY, Régis. *Curso de Midiologia geral*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DEL NEGRO, Carlos. *Do Ornamento*. Rio de Janeiro : Graf. da Universidade do Brasil, 1961.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Designo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007.
- DIAS, Maria CristIn: Vereza Lodi (org.). *Patrimônio Azulejar Brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2010
- _____. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores, 2009.

DRAGO, Ileana Pérez; Monjo Carrió, Juan. *El hierro en la arquitectura colonial habanera: condicionantes formales, técnicas e históricas*. Madrid: Universidade Politécnica, 2004. (Tese, doutorado em arquitetura)

DURANT, Stuart. *La ornamentación. De la revolución industrial a nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

FABRIS, Annateresa. *O ecletismo a luz do modernismo*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

FALCÃO, Adriana. *Pequeno dicionário de palavras ao vento*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1997.

FOSTER, Hal. *Design and crime: and other diatribes*. Nova Iorque: Verso, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços* (conferência). In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume; FAPESP; SESC São Paulo, 1997.

FUHRING, Peter. *Design into art: drawings for architecture and ornament: the Lodewijk Houthakker collection*. London: Philip Wilson, 1989.

GERDAU. Coleção Serralheria. [s.l. : s.n.], 2002.

GOMBRICH, E.H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. London: Phaidon, 2010.

_____. *A história da arte*. 15 ed. Lisboa: LTC editora, 1993.

GOULART, Fernanda Guimarães; GUIMARÃES, César Geraldo. *Entre a comunicação e a arte : experiência estética e vida ordinária em Calle, Dias e Riedweg*. 2005. 150 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

GOULART, Fernanda. NAVARRO CHÍAS, Pilar. Seis ficções sobre ornamento, cotidiano e outras belezas. *Revista Pos*. Belo Horizonte, v.6, n.6, p. 23-37, nov. 2013.

_____. Feito de Ferro. *Revista Piseagrama*. Descarte, Belo Horizonte, n. 5, p. 4-5, jan. 2013.

_____. *Gradis*. In: ANDRÉS, Roberto; REGALDO, Fernanda (org.). *Guia Morador Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Piseagrama, 2013.

GROYS, Boris; KIPPHOFF, Petra. *Onnasch: Aspects of Contemporary Art*. Barcelona: Museu d'art contemporani de Barcelona, 2001.

EMPRESA NEVAL DE PUBLICIDADE. *Guia Neval de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Empresa Neval de publicidade, 1929.

GUIMARAES, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura kitsch suburbana e rural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HERMOSILLA, Carlos Reyero. *La escultura urbana de 1812 a 1936*. In: BLÁZQUEZ, José María (org.) *Las artes decorativas en el urbanismo español*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2009.

HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo "plástico" – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram – pequena genealogia fragmentária*. In: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Paradigmas arquiteturais e seus devires (II): Eisenman, Tschumi e outros*. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no2, setembro de 2004, p. 115-130.

_____. *Paradigmas arquiteturais e seus devires: Durand, Duchamp e Eisenman*. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no1, março de 2004, p. 58-79.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004.

_____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO DE MINAS GERAIS. *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte: 1894/1940*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1997.

JONES, Owen. *A gramática do ornamento: uma rara coleção de mais de 2350 padrões clássicos*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

JUNQUEIRA, Eulália. *Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2005.

KOWALCZYK, Georg. *Hierros artísticos : resumen del arte de la forja desde la Edad Media hasta fines del siglo XVIII explicado en 320 laminas seleccionadas por Georg Kowalczyk*. Barcelona: G. Gili, 1928.

LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

LEMOS, Fernando. “*A vinheta da iluminura à carroceria de caminhão*”. Coleção Cadernos 1. Volume 1. São Paulo, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

LOEWEN, Andrea B.; D’AGOSTINO, Mário Henrique. *Ornamento e decoro em Alberti e Vitruvius*. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no2, novembro de 2004. Pp. 67-76.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições cotovia, 2004.

_____. *O princípio do revestimento*. Disponível em <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/loos.pdf>

_____. *Regras para quem constrói nas montanhas*. Disponível em <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/loos.pdf>

_____. *Sobre um pobre homem rico*. Disponível em <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/loos.pdf>

LOUREIRO, José Carlos. *O azulejo: possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto: [s.n.], 1962.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MASCARENHAS, Alexandre. *Ornatos, restauração e conservação*. Rio de Janeiro: In-folio, 2008.

MAURY, Frederico. *Almanak Commercial*. Rio de Janeiro: Ed. Volume do Estado de Minas Geraes, 1924.

MENEZES, Ivo Porto. *Belo Horizonte, Residências, Arquitetura*. Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho, 1997.

MEYER, F. S. *Manual de ornamentacion*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.

MICHELL, George; GRUBE, Ernst J. *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MORÁN, Francisco Azconegui. *Guía práctica de la forja artística*. León: Editorial de los Oficios, 1997.

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO. *Azulejos: cinco séculos de azulejo em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mario de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Editora Hucitec, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.

_____. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de. In: Bonet Correa, Antonio. *História de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid : Cátedra, D.L. 1987
- _____. *La obra fèrrica em La ciudad medieval*. In: BLÁZQUEZ, José María (org.) *Las artes decorativas en el urbanismo español*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2009.
- _____. *La obra fèrrica em La ciudad renascentista*. In: BLÁZQUEZ, José María (org.) *Las artes decorativas en el urbanismo español*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2009.
- _____. *La rejería industrial Del siglo XIX*. In: BLÁZQUEZ, José María (org.) *Las artes decorativas en el urbanismo español*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2009.
- _____. *Metales*. In: CORREA, Antonio Bonet (org.) *História de las artes aplicadas e industriales em España*. Madrid: Cátedra, 1987.
- OLIVEIRA, Mario Mendonça de. *A documentação como ferramenta de preservação da memória*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2008.
- ORS, Eugenio d'. *Teoría de los estilos y espejo de la Arquitectura*. Madrid: M. Aguilar, 1945.
- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação. Além da pragmática*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- PATETTA, Luciano. *Considerações sobre o ecletismo na Europa*. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.
- PEREIRA, Alfredo de Oliveira. *Manual de siderurgia: documentação técnica e informativa*. São Paulo: Edições Assetec, 1967.
- PEREIRA, Júlio Manuel, 1944-; DIOGO, João M. *Barquinha : com ferro se fez arte...* Vila Nova da Barquinha : Câmara Municipal, 1992.
- PEREIRA, Osni Duarte. *Ferro e independência, um desafio à dignidade nacional. (Breve história política do ferro. Acórdão do S.T.F. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a Hanna. Nova legislação de minérios, estatística e bibliografia)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan; D'AGOSTINO, Mário Henrique. *A noção de pitoresco no debate cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil*. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no1, março de 2004. Pp. 119-127.
- POUND, Norman John Greville. *Geografia do ferro e do aço*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

PUPPI, Marcelo. *Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro. 19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em:
<http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mpuppi_reynauld.htm>.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do porto oitocentista [Texto policopiado]: O cemitério da Irmandade De Nossa Senhora Da Lapa, 1833-1900*. Porto : [s.n.], 1997.

QUIJANO, Faustino Narganes. *La Forja en Palencia: del herrero tradicional a la forja artística actual*. Palencia: Diputación Provincial, 1987.

RIBEIRO, Najla Lucrecia de Sales. *Gradis Modernos de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2008.

RIBEIRO, Sonia. *O gradil na arquitetura e arte decorativa de Belo Horizonte*. 2000. Monografia. Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design, Centro de Pesquisa e desenvolvimento em design e ergonomia.

RICOEUR, Paul. *Arquitetura e Narratividade*. In: *Urbanism*, n. 303, nov./dez. 1988, pp. 44-51.

RIEGL, Aloïs. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, D.L. 1992.

_____. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

_____. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona : Gustavo Gili, D.L. 1980

RODRIGUES, Jose Wash. *Documentário Arquitetônico*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1975.

ROTH, Leland M. *Entender La arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

RUIZ, Delfin Rodriguez. In: *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*. [Tomo II], Siglo XVIII. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009.

RUSIÑOL, Santiago. *L'art del ferro: Rusiñol i el colleccionisme del seu temps: [Edifici Miramar de Sitges, entre el 13 de juny i el 30 de setembre de 2007]*. Barcelona: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007.

RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia : guía estética de Venecia y de Verona*. Madrid: La España Moderna, 189-.

_____. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1944.

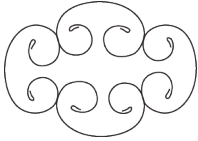
_____. *A lâmpada da memória*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a idéia da cabana primitiva na historia da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SA, Marcos Moraes de. *Ornamento e modernismo: a construção em imagens na arquitetura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SALGUEIRO, Eliana. *O ecletismo em minas gerais: belo horizonte 1894-1930*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

- SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. *Azulejaria no Brasil. Comunicação destinada ao colóquio de estudos luso-brasileiros, na Bahia, 1959.*
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Saber de Pedra. O livro das estátuas.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SARNITZ, August. *Loos.* Alemanha: Taschen, 2009.
- SEEL, MartIn: *Razão estética. In: Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética, n.12/13.* Lisboa: Cosmos, jan. 1991.
- CÂMARA MUNICIPAL (org.). *Trabalhos artísticos em ferro na arquitectura de Setúbal.* Setúbal: Câmara Municipal, Departamento da Cultura, Educação e Desporto, 2001.
- SIERRA, Alfonso de. *Forja Marroqui (teoria de la voluta).* Tetuan: Ed. Marroqui, 1956.
- SILVA F., Olavo Pereira da. *Varandas de São Luís gradis e azulejos.* Coleção roteiros do patrimônio. Distrito Federal: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.
- SMEETS, René. *Signos, símbolos e ornamentos.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Prólogo a La edición castellana: Teoría e Historia Del Arte em La obra de Alois Riegl.* In: RIEGL, Alöis. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación.* Barcelona : Gustavo Gili, D.L. 1980
- THOENES, Christof. Introdução. In: *Teoria da arquitetura.* Do renascimento até aos nossos dias. 117 tratados apresentados em 89 estudos. Lisboa: Taschen, 2003.
- TOVAR, Francisco Gil. *Historia del arte e iniciacion al conocimiento de los estilos: Arquitectura-escultura-pintura.* Madrid: Compañia Bibliografica Española, 1965.
- UMBELINO, Jaime Jorge. *A quadra popular no azulejo.* [s.l. : s.n.], 1992.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O arquiteto.* Rio de Janeiro: Ed.34, 1999.
- VELOSO, A. J. Barros. ALMASQUÉ, Isabel; *Azulejos de fachada em Lisboa.* Lisboa: Câmara Municipal, 1989.
- VERAS, Felipe. MORETTI, Antonio (org.). *Guia de Bello Horizonte. Indicador da capital. Anno 1,* 1912.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Encyclopédie Médiévale.* Bayeux: Heimdal, 1980.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte.* Madrid: Espasa libros, 2011.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza.* Madrid : Fondo de Cultura Económica de España, 1997.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitetura.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance recepção leitura.* São Paulo: Educ, 2000.



CATÁLOGOS DE FERRO ORNAMENTAL E MANUAIS DE SERRALHERIA:

ABEILHÉ, José. *El cerrajero moderno. Tratado teórico-practico de cerrajería y fundición*. Barcelona: Jaime Sola Sagales, [18--].

BAIGOL, Pilar. *Idea fierro = Iron works*. Barcelona: Idea Books, D.L. 1991.

COTTINGHAM, Lewis Nockalls. *The Smith's, Founder's, and Ornamental Metal Worker's Director. Comprising a variety of designs In: the present taste for gates, piers, balcony railings, window guards, verandas, balustrades, vases [etc.]*. London, [s.n.], 1824.

D. J. EBBETTS. *Examples of Decorative Wrought Ironwork of the 17th and 18th centuries*. London, 1879.

DALY, César. *Ce que peut raconter une grille de fer de l'influence des femmes sur l'architecture au XVIIIe siècle*. Paris [s.n.], 1864.

HARRIS, John. *English decorative ironwork from contemporary source books, 1610-1836; a collection of drawings and pattern books including: A new booke of drawings by John Tijou, 1693*. London: 1960.

HENRIOT, G. *La ferronnerie moderne*. Paris: Librairie D'art industriel, 1924.

HUBERT, B. *Ferronnerie moderne*. Dourdan [Estados Unidos]: E. Thézard, 1910.

HUSSON, François. *L'architecture ferronnière recueil de planches gravées*. Paris: A. Lévy, 1873.

Illustrated catalogue of ornamental metal work ... for ecclesiastical and domestic purposes. London: Hart and Sons, 1865.

LÓPEZ, Marcelino García. *Manual completo del herrero y cerrajero : nueva edición que contiene los más modernos procedimientos del arte en sus aplicaciones a la cerrajería de construcción, de taller, armería, romanería y mecánica*. Madrid: Librerías de Cuesta, 1880.

M & G SKIDMORE, FOUNDERS & STOVE GRATE MANUFACTURERS. *Designs of stoves, ranges, virandas, railings, belconets, &c. : including the antique, sarcophagus, vause, oval, gothic and Egyptian*. [s.l. : s.n.], 1811.

MACFARLANE, Walter, AND CO. *Catalogue of Macfarlane's Cast Iron Manufactures, fourth edition*. Glasgow: [s.n.], 1862.

_____. *Examples Book of Macfarlane's castings, etc.*. London, Glasglow: [s.n.], 1876.

_____. *Macfarlane's castings. Tomb railing. Awarded International Prize Medal, 1862*. Glasgow: [s.n.], 1873.

Manual completo de cerrajería: comprende lo útil y necesario á dicho ramo, con especialidad de fundicion, herramientas, construccion de máquinas ... demostrándolo en un Atlas en fóleo ...

:recopilada de las mas modernas obras de arte y revisada por una sociedad de los mejores artistas. Madrid: Diaz y Comp^a, 1853-1854.

MILTON IRON WORKS, GLASGOW. *Illustrated book of designs of iron castings manufactured by McDowall, Steven & Co.* Milton Iron Works, Glasgow: *architectural iron founders and sanitary engineers*. London: [s.l. : s.n.], 1834.

MOLINAS, Juan A. *Tratado completo de cerrajería: aplicado á la construcción de obras rústicas, urbanas y religiosas, arcas y basculas, vehiculos, accesorios de la marina, armeria, y á cuanto se relaciona con la cerrajería pequeña hasta la construcción de máquinas y cerrajería gruesa*. Barcelona: Seix, editor, [18--].

PASCUAL, Anna García. *Wrought iron encyclopedia = Enciclopedia del hierro forjado*. Barcelona: Idea Books, 2003.

PEREIRA, Eloy Menezes. *Manual do serralheiro*. Porto Alegre: Rigel, 1990.

RAMOS, Agustín. Giménez. *Proyectos artísticos de hierros: dibujos*. Valencia: Editado pelo autor, 1956.

REYNER I PUIG, Josep. *Ferro forjat, reixes artístiques i altres coses a Calella*. Barcelona: Editado pelo autor, 2004.

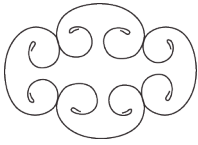
RIGALT Y FARRIOLS, Luis. *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales : colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato, en los diferentes ramos de albañilería, jardinería, carpintería*. Barcelona: Litografía de la Unión, 1857.

SERRA, Sergi. *Barandillas artísticas de cerrajería ornamenta*. Barcelona: Ceac, 1996.

VEYRIER, Henri. *La ferronnerie*. Saint Ouen, France, 2005.

VIDIELLA, Alex Sanchez. *Hierro y Forja: wrought iron design*. Barcelona/Mexico: Loft Publications; Reditar Libros, 2009.

WAAGNER, R. *Muster Brunch*. Wien: C. Former, [s.d.].



CATALOGOS DE ORNAMENTO E MANUAIS DE ORNAMENTAÇÃO

AUDSLEY, George Ashdown & AUDSLEY, Maurice Ashdown. *Outlines of ornament In: the leading styles*. London: Sampson low, marston, Searle, and rivington, 1881.

_____. *The practical decorator and ornamentist; for the use of architects, practical painters, decorators, and designers, containing one hundred plates In: colours and gold. With descriptive notices, and an introductory essay on artistic and practical decoration*. Glasgow: Blackie & Son, 1892.

AUDSLEY, William James; AUDSLEY, George Ashdown. *Designs and patterns from historic ornament: Formerly titled Outlines of ornament In: the leading styles*. New York: Dover Publications, 1968.

BLONDEL, Jacques-François. *De La distribution dès plaisance et de La décoration dès édifices em general*. Paris:, Charles-Antoine Jombert, 1737-38.

BLOUNT, Godfrey. *Arbor vitae; a book on the nature & development of imaginative design for the use of teachers, handicraftsmen & others*. London: Dent, 1899.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. *Grades de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1947.

COLLING, James Kellaway. *Art foliage, for sculpture and decoration : with an analysis of geometric form, and studies from nature, of buds, leaves, flowers, and fruit*. London : published by the author, 1865.

DAY, Lewis Foreman . *The anatomy of pattern*. London : B.T. Batsford, 1889

DRESSER, Christopher. *Principles of decorative design*. London : Academy Editions, 1973.

_____. *Studies In: design*. London: Cassell, Peter and Galpin, 1876

_____. *The art of decorative design, with an appendix, giving the hours of the day at which flowers open (the floral clock); the characteristic flowers of the months (both indigenous and cultivated), of all countries, and of the diversified soils*. London, Day and son, 1862.

DURAND, Jean Nicolas. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, dessinés sur une même échelle*. Bruxelles: Meline, Cans et ce [183-].

EDWARDS, Edward Bartholomew. *Dynamarhythmic design; a book of structural pattern*. New York, The Century co., 1932.

Enciclopedia gráfica de artes y oficios. Barcelona: Edit. Feliu y Sonsanrra, [18--].

- ESTRIN, Michael. *2000 designs, forms and ornaments, an album that represents the entire range of ornament from prehistoric times until the presents*. New York: WM. Penn Publishing Corp., 1947.
- GAUTHIER, Joseph. *Traite de composition decorative*. Paris: Plon, 1950.
- GLAZIER, Richard. *A manual of historie ornament*. London : [s.n.], 1926.
- GRASSET, Eugène. *Plants and their application to ornament*. London : Chapman & Hall, 1896-1897.
- HABERT-DYS, Jules Auguste. *Fantaisies décoratives*. Paris : J. Rouam, 1886.
- HAECKEL, Ernst Heinrich Philipp August. *Kunstformen der Natur*. Leipzig und Wien : Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899-1904.
- HIRTH, Georges. *Album de la Renaissance. Leipsie [etc.]*: Georges Hirth, [s.a.].
- JOMBERT, Charles Antoine. *Répertoire dès artistes ou recueil de compositions d'architecture et d'ornements antiques et modernes*. Paris: Ch. Massin, 1765.
- JONES, Owen. *The grammar of ornament*. London : Published by Day and Son, 1856.
- LAPOULIDE, José. *Diccionario gráfico de arte y oficios artísticos*. Barcelona: José Montesó, 1963.
- LE NOIR, Alexandre. *Nouvelle collection d'arabesques propres a la decoration des appartemens*. Paris : Chez Treuttel et Wurtz, [s.a.].
- LEWIS, Philippa. *Dictionary of ornament*. London: MacMillan, 1986.
- PUGIN, Augustus. *Glossary of ecclesiastical ornament and costume / compiled and illustrated from antient authorities and examples*. London : H. G. Bohn, 1844.
- RACINET, A.; DUPONT-AUBERVILLE, M. *The World of Ornament*. Köln: Taschen, 2006.
- RACINET, Albert Charles Auguste. *L'ornement polychrome : cent planches en couleurs or et argent contenant environ 2000 motifs de tous le styles: recueil historique et pratique*. Paris: FirmIn: Didot Freres, [s.a.].
- REDGRAVE, Gilbert. *Manual of design / compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave*. London: Published for the Committee of Council on Education by Chapman and Hall, 1876.
- RIESTER, MartIn: *Ornenseus tirés des quatre écoles*. Paris: [s.n., s.a.]
- SHAW, Henry. *The encyclopedia of ornament*. London: Academy Editions, 1974.
- STAFFORD, Maureen. *An illustrated dictionary of ornament*. London: George Allen & Unwin, 1974.
- STAFFORD, Maureen. *An illustrated dictionary of ornament*. London: George Allen & Unwin, 1974.

DESENHOS:

Lorena Galery, Esther Azevedo e Fernanda Goulart

REVISÃO ORTOGRÁFICA:

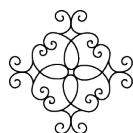
Mauricio Goulart e Eunice Galery

PESQUISA DOCUMENTAL:

Vanessa Magalhães, Clarice Lacerda, Beatriz Marinho e Fernanda Goulart

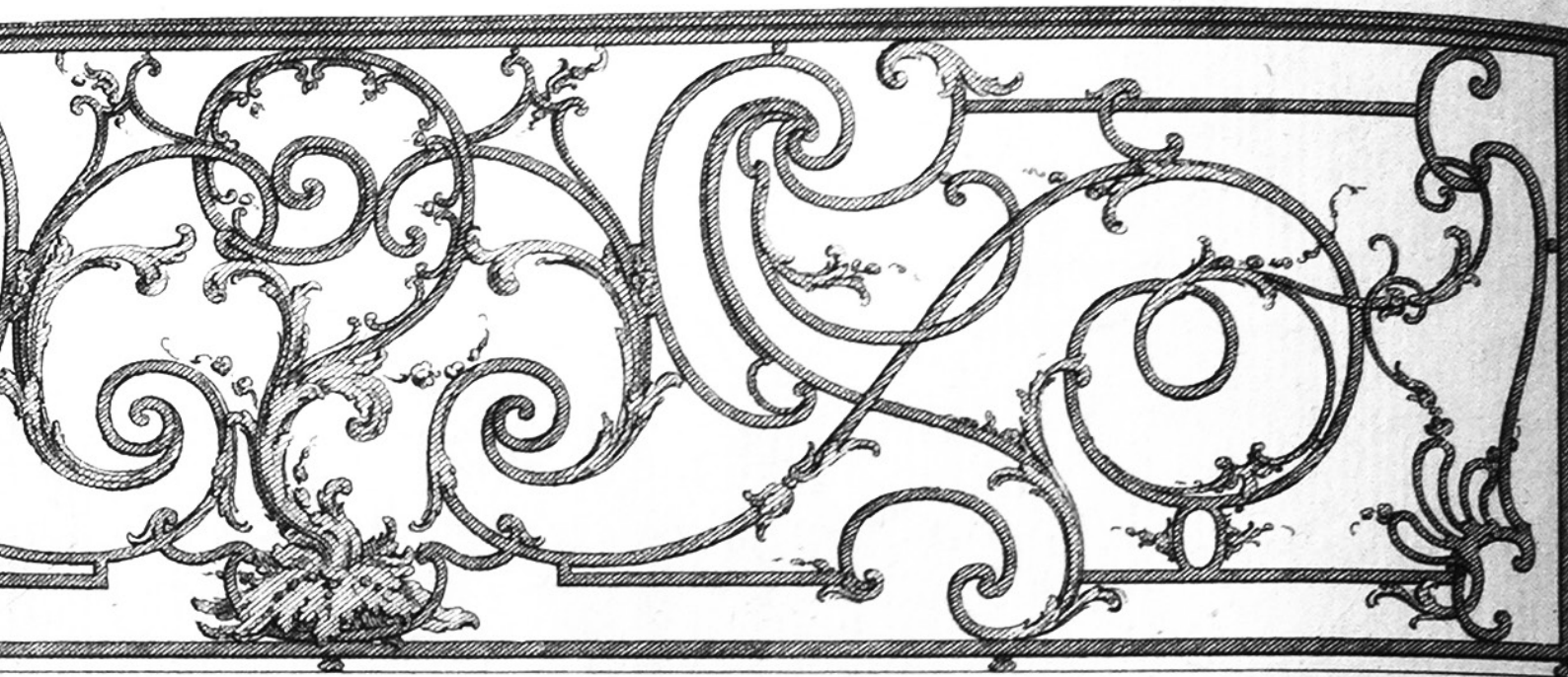
ACERVOS CONSULTADOS:

Arquivo Público Mineiro, Arquivo Público Municipal de Belo Horizonte, Biblioteca da Escola de Arquitetura/UFMG, Biblioteca da Escola de Belas Artes/UFMG, Biblioteca Luiz de Bessa, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Portugal, British Library, Fundação Biblioteca Nacional/Brasil, IEPHA-MG, Museu Abílio Barreto, Diretoria de Patrimônio Cultural da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Victoria & Alberts Museum.



Com esta foto, que me foi gentilmente apresentada por Renata Marquez e generosamente cedida por Paulo Baptista, homenageio o fotógrafo Wilson Baptista, que faleceu no mês de conclusão desta escrita e que tantas “belorizontes” deixou guardadas.

DONT LES ORNEMENS SONT DE TAULE RELEVÉE

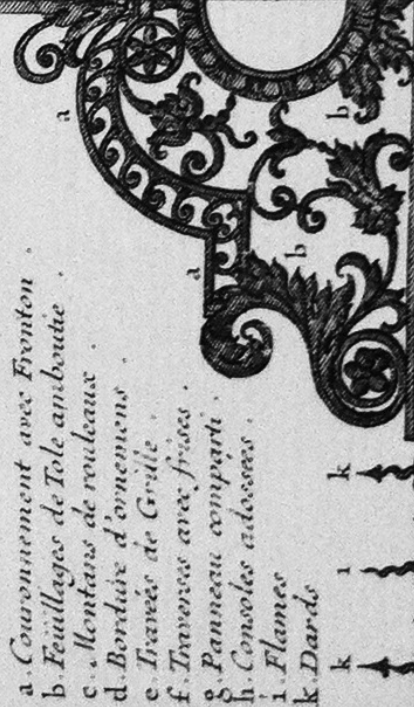


GRAND PANNEAU DE SERRURERIE DONT LES ORNEMENS SONT DE BRONZE DORÉ

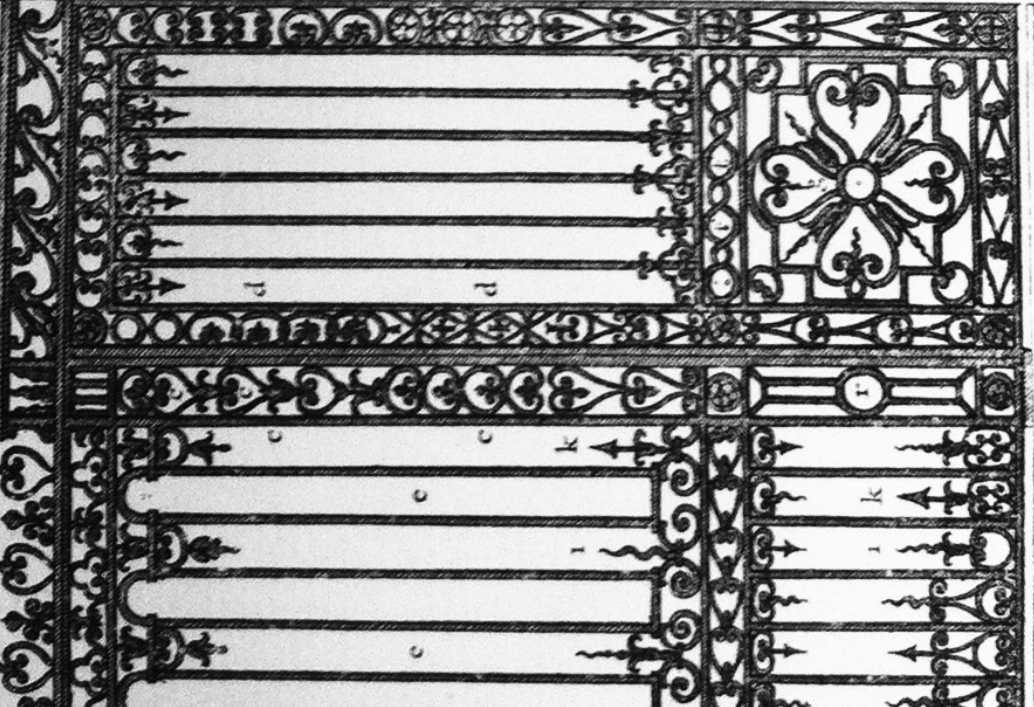


Echelle de 1 2 3 4 5 6 pieds.

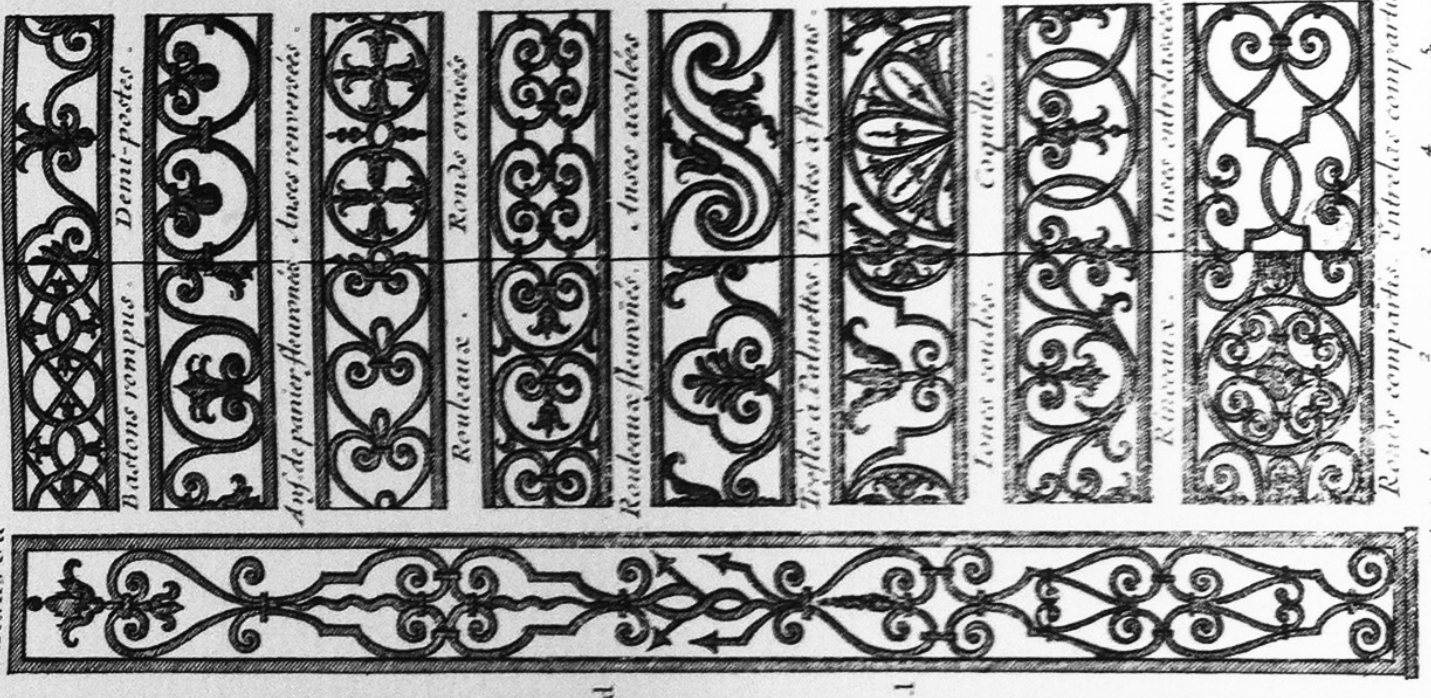
PORTE D'ENTREE DE CHŒUR



- a. Couronnement avec Fronton
- b. Feuillages de Toile ambroïse
- c. Montants de rouleaux
- d. Bordure d'ornemens
- e. Traverses de Grille
- f. Traverses avec frises
- g. Panneau compart.
- h. consoles adossées
- i. Flancs
- k. Dards



Montants ou DIVERSES ESPECES DE FRISES . Pilastres .

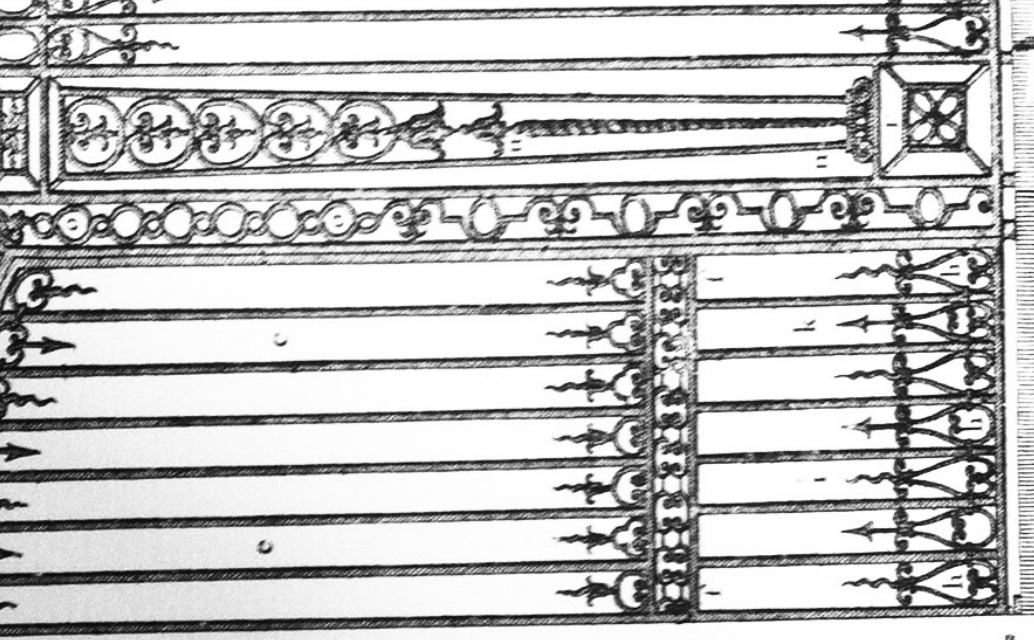


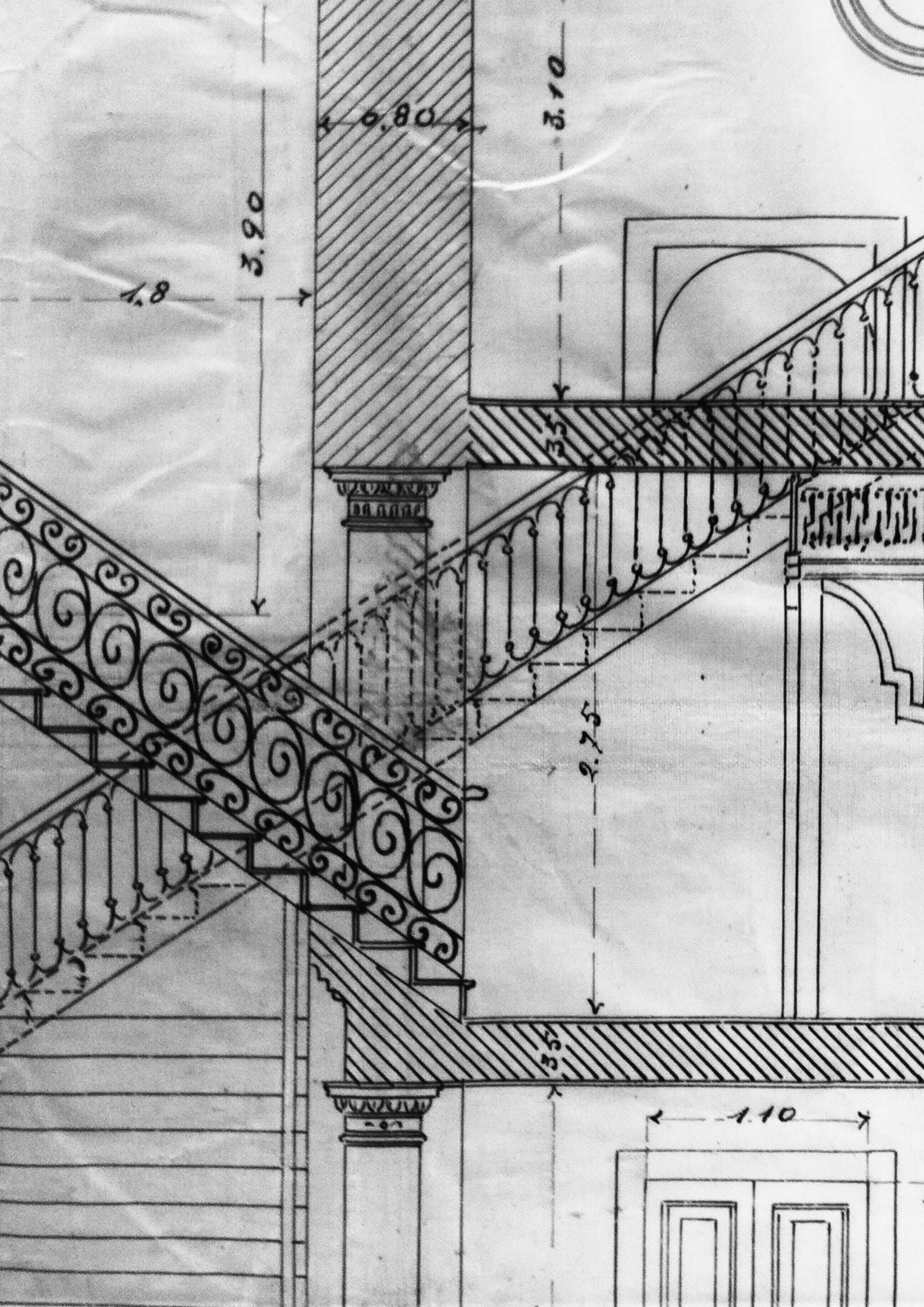
- Bactons rompus . Demi-postes .
- Ans. de panier fleurnés . Anses renversées .
- Rouleaux . Ronds ovales .
- Rouleaux fleurnés . Anses accolées .
- Appliq. à l'ambroïse . Postes à fleurnés .
- Arme courbée . Coquille .
- Rouleaux . Anses entrelacées .
- Ronds compartés . Entrelacs compartés .

PORTE DE COUR



- l. Couronnement chant
- m. Frise bombée de cour
- n. Pilastre en gaine de Toile
- o. Chambrault de Toile
- p. Ferde
- q. Pot de Toile
- r. Grille
- s. Vitrage
- t. P







Art. 78/L/2/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
110 x 240 mm
Art. 78/L/3/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
110 x 300 mm



Art. 78/M/2/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
110 x 240 mm
Art. 78/M/3/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
110 x 300 mm



Art. 78/R/2/BR
Redondo
Ø 1/2"
110 x 240 mm
Art. 78/R/3/BR
Redondo
Ø 1/2"
110 x 300 mm



100 x 300 mm
Art. 327/1/BR
□ 1/4" x 1/2"
Art. 327/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 327/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 327/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



120 x 330 mm
Art. 328/1/BR
□ 1/4" x 1/2"
Art. 328/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 328/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 328/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



175 x 550 mm
Art. 325/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 325/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 325/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



155 x 650 mm
Art. 320/1/BR
□ 1/4" x 1/2"
Art. 320/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 320/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 320/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



150 x 400 mm
Art. 321/1/BR
□ 1/4" x 1/2"
Art. 321/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 321/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 321/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



Art. 80/A/1/BR
□ 1/4" x 1/2"
110 x 270 mm



Art. 80/A/11/BR
□ 1/4" x 1/2"
65 x 165 mm
Art. 80/A/12/BR
□ 1/4" x 1/2"
70 x 190 mm



Art. 76/1/BR
□ 1/4" x 1/2"
155 x 650 mm



Art. 64/G/6/BR
□ 1/4" x 1/2"
50 x 230 mm



Art. 656/2/BR
□ 12 x 6 mm
70 x 400 mm



Art. 1299/2/BR
□ 1/4" x 1/2"
140 x 140 mm



Art. 64/G/4/BR
□ 1/4" x 1/2"
60 x 105 mm



Art. 64/G/5/BR
□ 1/4" x 1/2"
60 x 105 mm



Art. 78/L/1/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
110 x 240 mm
Art. 78/M/1/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
110 x 240 mm
Art. 78/R/1/BR
Redondo
Ø 1/2"
110 x 240 mm



Art. 18/B/3/BR
□ 1/4" x 1/2"
80 x 150 mm
Art. 18/B/6/BR
□ 1/4" x 1/2"
105 x 150 mm



Art. 655/1/M
Martelado
□ 12 x 6 mm
70 x 120 mm
Art. 655/1/L
Liso
□ 12 x 6 mm
70 x 120 mm



Art. 655/2/M
Martelado
□ 12 x 6 mm
100 x 160 mm
Art. 655/2/L
Liso
□ 12 x 6 mm
100 x 160 mm



215 x 307 mm
Art. 88/M/1/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 88/L/1/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 88/R/1/BR
Redondo
Ø 1/2"



200 x 145 mm
Art. 323/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 323/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 323/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



100 x 150 mm
Art. 324/M/BR
Martelado
□ 1/2" x 1/2"
Art. 324/L/BR
Liso
□ 1/2" x 1/2"
Art. 324/R/BR
Redondo
Ø 1/2"



Art. 80/10/BR
□ 1/4" x 1/2"
140 x 65
Art. 80/12/BR
□ 1/4" x 1/2"
220 x 125



Art. 64/G/2/BR
□ 1/4" x 1/2"
60 x 110 mm
Art. 64/G/3/BR
□ 1/4" x 1/2"
105 x 150 mm



Art. 80/A/3/BR
□ 1/4" x 1/2"
60 x 110 mm
Art. 80/A/4/BR
□ 1/4" x 1/2"
105 x 150 mm



Art. 92/B/4/BR
□ 1/4" x 1/2"
165 x 240 mm



Art. 88/G/4/BR
□ 1/4" x 1/2"
120 x 250 mm



Art. 86/6/BR
□ 1/4" x 1/2"
50 x 100 mm



75 x 720 mm
Art. 315/1/BR □ 3/16" x 1/2"
Art. 315/2/BR □ 3/16" x 5/8"
Art. 315/3/BR □ 3/16" x 3/4"
Art. 315/4/BR □ 1/4" x 1/2"
Art. 315/5/BR □ 1/4" x 5/8"
Art. 315/6/BR □ 1/4" x 3/4"