

UM NOVO OLHAR PARA O MONUMENTO PÚBLICO

Janaina Schvambach, mestranda do curso de Memória Social e Patrimônio Cultural, ICH, Universidade Federal de Pelotas; Caroline Bonilha, mestranda do curso de Memória Social e Patrimônio Cultural, ICH, Universidade Federal de Pelotas.

RESUMO

A proposta deste artigo é estabelecer relações entre o transeunte, o espaço da cidade, o monumento público e a intervenção artística. Nos dias atuais, o monumento muitas vezes não pertence mais ao lugar de destaque na cidade e se encontra perdido em meio a anúncios publicitários e a correria diária; muitas pessoas além de não ver, não se identificam com os mesmos, perdendo assim a referência de marco fixo para o passante. Através de um exemplo de intervenção urbana, buscamos entender a formação de um novo olhar para o monumento público, transformando esse espaço em outras possíveis leituras.

Palavras-Chave: monumento público, intervenção artística, espaço urbano.

ABSTRACT

The aim of this paper is to establish relations between the passer, the area of the city, the public memorial and artistic intervention. Nowadays, the monument does not belong more often to the place in the city and is lost amidst the advertisements and the daily rush, many people and do not see, do not identify with them, thereby losing the reference of march fixed to pass. Through an example of urban intervention, we seek to understand the formation of a new look to the public monument, turning this area into other possible readings.

Keywords: public monument, intervention art, urban space.

“Nas cidades, os olhos não vêem as coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber”. (Nelson Brissac Peixoto, 1996).

Uma das principais funções do monumento público e, talvez a primeira, é constituir-se como suporte de memória. Na França, pós-revolução de 1789, o monumento tornou-se parte estratégica na formação da identidade nacional. O que se pretendeu foi criar um conjunto mais ou menos homogêneo de valores e

costumes, que serviriam por sua vez de base para o surgimento de um determinado tipo de sujeito social, processo necessário para a formação de um Estado Nacional onde os sujeitos compartilhassem entre si não só a mesma língua, mas também o mesmo sentimento de pertencimento a um povo e a um território.¹

O conceito de monumento público tem sido reinterpretado de diversas formas, entre elas é importante destacar o papel desempenhado pela Carta de Veneza (1964) e pela Declaração de Amsterdã (1975), nas quais os monumentos públicos das cidades atingem novos parâmetros e passam a desempenhar mais claramente o papel de patrimônios culturais.

O monumento público vem demarcar um ponto específico na cidade, ele representa a memória que se quer preservar, que se quer fazer lembrar através da sua presença material. Peixoto (1996), afirma que “a estátua vinha demarcar a cidade, atestando o que ali se fez, o que ali ocorreu. A presença de alguém ou um acontecimento que determinam o destino de todos (...), elas orientavam, inclusive, aquele que passa pelas ruas, à procura de seu caminho” (PEIXOTO, 1996). Atualmente, o monumento vem cada vez mais deixando de ser destaque na cidade ao dividir espaço com anúncios publicitários e a correria diária, muitas pessoas deixam de perceber e não se identificam mais com aqueles antigos marcos. O monumento já não é mais referencia ou marco para aqueles que vivem suas rotinas nas cidades. Aquilo que antes estava carregado de símbolos e valores culturais passa a ser negligenciado e ignorado, seja por falta conhecimento da população, como também, pela carência de um olhar mais particular.

Se enquadrássemos os monumentos como pertencentes a um sistema, com suas funções específicas pré-determinadas de acordo com a sociedade da época de sua construção, poderíamos sustentar a hipótese da desatualização de sua função memorial. O monumento permanece estático e imutável em meio a uma sociedade que se transforma a cada segundo.

Como uma das conseqüências da pós-modernidade, o transeunte e a cidade contemporânea estabelecem relações conflitivas, onde o indivíduo

acelerado acaba estabelecendo relações isoladas e transitórias. A produção cultural tem como premissa sua capacidade de reprodutibilidade técnicaⁱⁱ, o singular e único dão lugar ao múltiplo, a uniformidade das coisas e das imagens acaba ganhando valor de originalidade. O monumento público fica perdido em meio a esse caos e pode acabar se tornando apenas um símbolo estático de um passado a muito esquecido, perdido em meio a significações que já não dialogam com aquilo ali representado. A substituição de códigos na pós-modernidade é realizada quase que diariamente e o culto do presente se propaga na aceleração histórica proporcionada pelas possibilidades da tecnologia. Segundo David Harvey (2007), a produção cultural integrada à produção de mercadoria em geral, acaba gerando o consumo de massa e transformando a vida cotidiana sob aspectos capitalistas com ênfase no efêmero e na hibridização em todas as áreas.

Nelson Brissac Peixoto (1996) quando teoriza sobre a vida contemporânea, em seu livro *Paisagens Urbanas* nos relata que:

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (1996, p. 179).

Como já mencionado, o monumento público, caracterizado pelas esculturas espalhadas pelos centros urbanos, possui como principal função a possibilidade de transmissão de uma memória identitária nacional. Sendo assim, “pelo valor que lhes é atribuído, enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação, esses bens passam a ser merecedores de proteção, visando à sua transmissão para as gerações futuras” (FONSECA, 2005).

Contudo, a abrangência dos patrimônios nacionais é limitada, pois a legitimação das representações simbólicas é conduzida por um grupo de especialistas e grande parte da população não tem o poder de escolha, não podendo decidir em favor daquilo que realmente faria sentido para seu grupo (FONSECA, 2005). A falta de identificação do cidadão com o seu lugar de

convivência social pode transformá-lo em mero espectador desprovido de consciência crítica.

A arte como produto cultural de uma sociedade pode ser um grande instrumento para esse novo olhar ao monumento público, despertando no espectador-transeunte uma nova maneira de leitura e experiência estética dos monumentos. Poderíamos buscar na arte uma nova possibilidade de interação do cidadão com os monumentos, propondo uma reestruturação do convívio da população com o próprio espaço habitado.

As realizações artísticas contemporâneas podem ganhar terreno fértil quando expandidas para o meio urbano. Desenvolvendo-se em uma política de transformação da interação do espectador perante a obra e seu significado, como também, da obra de arte em si, ao qual o produto cultural sai das imediações estritas do museu e das galerias para o espaço ampliado da cidade. O espectador/transeunte acaba sendo surpreendido por manifestações artísticas no seu cotidiano.

Seriam então, as intervenções artísticas em monumentos públicos opções viáveis para uma política estratégica de função memorial através da re-identificação do público com o patrimônio?

Na história da arte, verificamos movimentos e artistas que utilizam o espaço da cidade para produzir sua arte. As intervenções podem abranger uma grande diversidade de técnicas artísticas, misturando mídias e estilos, todos relacionados entre si através de um tema central, podendo ser classificadas como *site-specific*ⁱⁱⁱ ou projetadas para diferentes lugares. A intervenção urbana segundo Wagner Barja^{iv}:

Instala-se como instrumento crítico e investigativo para elaboração de valores e identidades das sociedades. Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizadas instituições culturais.

Entre diversas intervenções urbanas, podemos destacar a obra *Sobrevivência*, do artista Eduardo Srur que aconteceu em paralelo com a última Bienal de São Paulo (2008). A intervenção consistiu em “vestir” 16 monumentos

históricos da cidade de São Paulo com coletes salva-vidas. As obras foram espalhadas por toda a cidade, havendo mostra de vídeo no Centro Cultural Banco do Brasil e mapa guia; este contendo apresentação da obra, a ficha técnica, com também a localização das intervenções.



Figura 1 - Obra *Sobrevivência*, Eduardo Srur, SP, 2008^v.



Figura 2 - Obra *Sobrevivência*, Eduardo Srur, SP, 2008^{vi}.

Reativando a função memorial, a obra *Sobrevivência* afirma a existência do monumento, chamando atenção para a sua presença em meio ao caos urbano, modificando-o, transformando-o em outras possíveis leituras. Os coletes da obra de Eduardo Srur, “são ferramentas que proporcionam ao espectador urbano uma experiência nova e uma atitude renovadora diante do meio em que se move. É possível, assim, pensar os marcos da cidade como monumentos e relacionar-se com eles^{vii}”.

Se pensarmos o monumento como um lugar significativo no espaço urbano, podemos sustentar uma possível relação particular entre o transeunte e os símbolos da cidade. É a relação da obra com seu entorno que possibilita essa interação entre espectador e monumento, “o espaço em que esse discurso é apresentado passa a ser um componente essencial dela”^{viii}. Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea: uma introdução* (2006), define o espaço pela sua utilização, destarte, “o espaço não preexiste ao uso que se faz dele; é, ao contrário, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua neutralidade ‘natural’ para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo” (p. 142).

Sendo assim, a arte entra como proposta de multiplicar o olhar do espectador-transeunte, gerando questionamentos e atualizando o patrimônio como estratégia para preservação do mesmo.

Outro autor, que aborda questões referentes ao urbano privilegiando o seu caráter espacial, é Fabio Duarte, que conceitua as bases - espaço, território e lugar - através de matrizes espaciais:

Entende-se matrizes, então como formadas por conjuntos de conceitos organizados que refletem e auxiliam a manutenção de certos sistemas sociais (econômicos, políticos, culturais, tecnológicos) que regem a apreensão, a organização e a compreensão de informações dispersas em objetos e ações que se dão no espaço. (2004, p. 101).

Se nosso meio social pode ser definido como uma grande matriz, o monumento seria um lugar dentro dela, um fragmento “caracterizado por carga afetiva e simbólica”, um pequeno espaço; pois as matrizes, “não são estruturas

modelares, e sim conjuntos de paradigmas que nutrem e são nutridos pelo mundo” (DUARTE, 2004). As matrizes acabam ganhando características móveis e variadas, incorporam as modificações sem perder seu padrão de organização. A intervenção artística no monumento público seria, portanto, um movimento propulsor para modificações no meio social, que acaba suavemente sendo incorporado pelo cidadão. Deste modo, poderíamos afirmar que esse novo olhar depende do espectador e da sua maneira de conviver com o lugar, através da percepção estética particular.

O lugar da intervenção artística, contemplado como paisagem urbana, redescobre o espaço tradicional transformando a relação do monumento e a cidade, ganhando carga simbólica e subjetiva através da identificação do transeunte. Para Peixoto (1996), as paisagens urbanas são “uma reflexão sobre a arte em relação definida com o lugar”, levando a um discurso mais amplo, pois se encontram fora do circuito tradicional artístico.

A função intrínseca da memória, não se perde, se transforma através de outros valores, atualizando e revitalizando o monumento na contemporaneidade. A relação que se procura esclarecer é a estratégia de preservação dos monumentos públicos através da identificação subjetiva do cidadão, despertando uma relação de afetividade e pensamento crítico. De início a intervenção pode causar estranhamento, mas tal estranhamento será o que levará de volta ao monumento o olhar antes disperso, levando o sujeito a questionar tal ação, para que enfim uma nova leitura particular possa surgir. Quando Roger Chartier apud, FONSECA (2005) fala sobre a multiplicidade de leituras dos diferentes grupos sociais, podemos destacar que:

Todo receptor é, na verdade, um produtor de sentido, e toda leitura é um ato de apropriação. As significações produzidas pelas diferentes leituras podem, inclusive, estar bem distantes da intenção ou do interesse do autor da obra – ou, no caso dos bens patrimoniais, das significações e valores que os agentes estatais autorizados lhes atribuíram enquanto patrimônio. (p.43)

Mesmo quando divergente da proposta estatal, a sugestão de um novo olhar para o patrimônio público através das intervenções artísticas, não perde sua

finalidade, pois estabelece novo diálogo entre o cidadão, a cidade e o monumento, deixando livre a construção de significados.

Transformando sua função dentro de uma possível matriz urbana, as alterações poderiam acontecer paralelamente ou em conjunto com vários outros sistemas, fazendo do espectador também testemunha desses processos diversos.

Após a realização artística, que tem como característica a ação efêmera, sobram os registros e o monumento intacto, sem sofrer depredação. Os registros ficam armazenados em fotografias, publicações de notícias em jornais e vídeo. A obra torna-se completa depois de atingidas todas as etapas: criação, interação e documentação e o monumento volta para sua antiga posição memorial, talvez agora, ocupando novamente um lugar de destaque.

Portanto, os lugares na cidade contemporânea - dissolvidos em seus múltiplos significados -, os monumentos marcados em meio ao caos urbano e a arte - diversificada e adaptável -, podem se relacionar de maneira harmônica e produtiva, contribuindo como elementos à projeção de uma nova produção cultural simbólica.

Referências

BARJA, Wagner. **www.intervencaourbana.org** , acessado em 24/01/2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CATÁLOGO: SRUR, Eduardo. **Sobrevivência**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Tradução Rejane Janowitz, São Paulo: Martins, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUARTE, Fábio. **Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura**. São Paulo: Perspectivas: FAPESP, 2002.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC – Iphan, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as relações da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC SP: Editora Marca d'a Água, 1996.

ⁱ FUNARI, PELEGRINI, 2006, p.15.

ⁱⁱ Para saber mais sobre reprodutibilidade técnica, consultar BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ⁱⁱⁱ “Concebidas para um lugar específico”, DEMPSEY, 2003, p. 249.

^{iv} www.intervencaourbana.org , acessado em 24/01/2009.

^v Fotografia realizada pela autora, Janaina Schvambach, SP, novembro/2008.

^{vi} Fotografia realizada pela autora, Janaina Schvambach, SP, novembro/2008.

^{vii} Folder contendo mapa e apresentação da obra *Sobrevivência*, distribuído gratuitamente no Centro Cultural Banco do Brasil, em novembro de 2008.

^{viii} CAUQUELIN, 2006, p. 137.

Currículo resumido das autoras

JANAINA SCHVAMBACH

Possui graduação em Lic. Artes Visuais - Hab Desenho e Comp. Gráfica pela UFPEL (2006). Foi professora substituta do Instituto de Artes e Design e atualmente é aluna do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural, ambos na Universidade Federal de Pelotas. Atua nos seguintes temas: Fotografia, Memória e Patrimônio, história da arte e cinema.

CAROLINE LEAL BONILHA

Possui graduação em Lic. em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2008). Foi professora substituta da Universidade Federal de Pelotas, no Instituto de Ciências Humanas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, discurso, historiografia da arte e arte contemporânea.