

arquivos.doc.mon

fernando freitas fuão

UFRGS

IMAGINÁRIO

Antigamente, o nosso imaginário era construído pela literatura, os escritos de época, murais, relevos, desenhos e pinturas, todas essas formas, algumas vezes, trataram de rerepresentar o passado, relendo-o com os olhares de cada época.

O imaginário da civilização ocidental, a partir do século XX, se viu, de repente, intermediado pela fotografia e pelo cinema. Esses meios de representação não atuam só sobre nosso tempo atual, nosso presente moderno, mas, também, sobre um passado próximo ou longínquo.

A fotografia, mais precisamente, o cinema, ao se estabelecerem como formas institucionalizadas de representação, propuseram-se a rerepresentar o passado como entretenimento através dos filmes de épocas e das reconstituições históricas. Têm-se como exemplos: Espartacus, Ben Hur, El cid, Os dez mandamentos...

De certa forma, Hollywood foi responsável pela construção desse estranho imaginário. A indústria cinematográfica está constantemente reatualizando e ritualizando o passado. A cada vez que se introduz um novo modo de representação tratamos de recriar espetacularmente o passado, tentando torná-lo visualmente sempre mais autêntico, mais verossímil

Hoje, graças ao cinema, qualquer pessoa conhece muito mais dessas culturas do passado, como a grega, romana, egípcia, do que as pessoas mais antigas, pois essas eram resignadas a algumas ilustrações, ou mesmo, a uma pálida fotografia de um monumento egípcio.

O passado era conhecido dessa forma, ou seja, um passado estático, 'desanimado', não havia o movimento. A animação era dada pelo narrador, pelo historiador que nos fazia ver o que não existia, colocava imagens nas nossas cabeças, as quais nós mesmos fabricávamos, a partir do que nos era fornecido como imagem referencial. Isso o que Gaston Bachelard¹ chama *imaginação*, a imagem em ação, dinâmica,

¹ Bachelard, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo. Martins Fontes Editora, 1990

distorcida, desviada de seu original. O exercício da criação, a arquitetura da imaginação.

Hoje, os livros da História da Civilização Ocidental, também não precisam muito de ilustrações, se antes tinha pouco, agora nem falta faz, visto que temos um grande repertório de imagens dessa História, as quais circulam independentemente dos livros de História.

Uma verdade: o cinema construiu o grande imaginário do nosso passado, da História dita Universal. Hoje, podemos aprender essa História, de uma maneira saborosa, dramática e até divertida, vendo filmes na TV, no cinema; podemos ver documentários, documentos, *docs* animados, educativos, os documentários de época que proliferam agora não só pelas Tvs do mundo inteiro, mas também pela Internet.

Atualmente, talvez, conheçamos mais imagens do passado do velho oeste americano, do *Far West* que do Brasil colonial.

Hollywood, ao recriar fragmentos de cidades, mesmo de papelão, out doors, ou mesmo, utilizando-se de cidades reais, acabou por criar um novo imaginário para a História da civilização ocidental.

O cinema e a fotografia trouxeram o distante no tempo, o distante do espaço para dentro de nossas cabeças de uma maneira até então nunca vista, enchendo nossa memória, com imagens desprovidas de afetos, vivências, imagens espetáculos, especulares, ocupando o espaço das imagens da vida diária, das imagens dos diários.

O cinema proporcionou-nos entender o passado Europeu, sentirmos na pele o europocentrismo. Até mesmo as culturas mais distantes, sejam elas orientais, africanas, foram sacrificadas, patetizadas em nome do espetáculo da diversão e do entretenimento americano. A lista desses filmes é imensa.

A fotografia é sempre um testemunho do passado, é sempre um “já foi”. O filme de época “um já foi do já foi”

Atenho-me à questão do cinema, porque ele é revelador e demonstrativo de alguns conceitos que julgo importantes e, de certa forma, constituíram novas mitologias -que pretendo abordar aqui ainda que de raspão- como simulação, restituição da história, documentos, a história de papel, a digitalização da história, o dígito.

Uma primeira aproximação permite perceber que o nosso imaginário atual é muito

mais uma fabricação de imagens de certos outros sobre mim, do que minha experiência direta sobre mundo. Foi admirável o mundo novo que se apresentou intermediado pela representação das imagens técnicas. Um imposto.

O imaginário está longe de ser uma estante, um substrato arqueológico, uma gigantesca sala com computadores, um banco de dados. O imaginário, antes de nada, é um mecanismo constitutivo político, uma artimanha do poder, onde no fundo permanece em discussão as antigas leis de proibição da representação, o irrepresentável.

O problema que se coloca não é o da recontagem, mas as formas do reconto, principalmente quando elas estão comprometidas até a medula com a criação de memórias artificiais, da reafirmação de uma História que não sabe bem de quem.

Mas que diabo de História é essa? E de quem é esse passado retratado?

É preciso, parafraseando Fluser, descobrir o diretor por trás da câmara, é preciso descobrir o funcionário por trás do aparelho, é preciso descobrir a ideologia do aparelho. O objetivo é a 'objetiva' do aparelho.

A História quer sempre ser verdade, mas já não importa se essa história aconteceu ou não, o que importa é que as imagens que ficaram, sejam elas verdadeiras ou falsas, constituíram meu pensamento e, mesmo sabendo disso, não tenho como apagá-las, penso calcado nessa falsidade, não posso deixar de pensar sem pensar nelas, sou pensado por imagens. Sou constituído, em parte, por imagens técnicas.

O nosso imaginário é o imaginário do outro, desse outro dominante que opera seu controle, e estabelece seu domínio a distância através dessas imagens, que circulam pelo mundo afora, reforçando o papel da história, a história de papel. Elas entraram em tudo como água, imagens liquefeitas.

Flusser havia percebido essa estranha característica da imagem fotográfica, não percebida por Barthes ou Sontag, fotografias são como calços, transfers, são superfícies que podem ser transferidas de um suporte para outro, são adesivos, que se grudam em qualquer superfície.

Há algo de parasitário nelas. O homem é fraco ante à imagem, completamente vulnerável. Uma vez vista, o sujeito esta capturado, petrificado como o mito da medusa, ficando a sua mercê.

2. ARQUITETURA

Algumas arquiteturas, antigamente, eram responsáveis pela representação do transcurso do tempo. O monumento, originalmente, era aquele objeto austero e nem sempre monumental, destinado a sobreviver à passagem do tempo e gravar a narrativa do grupo em sua viagem pelo tempo, que era sempre o mesmo. No entanto, com a criação e o transcurso da história, o monumento, a pirâmide deixaram de encarnar, de falar da morte, agigantaram-se e passaram a representar somente a duração da matéria e da história. A sociedade moderna renunciou, de certa forma, ao monumento, a coisa que falava da morte, virando, então, propriedade, patrimônio, herança. O monumento foi substituído pela história, pela fotografia, pelo cinema. Mas a história também é uma memória fabricada, construída, ereta, igualmente falsa, um puro discurso intelectual que ingenuamente anula o tempo mítico, e cria o linear.

A fotografia, assim como o monumento, ou a ruína arquitetônica, não rememora o passado, e tampouco podemos assegurar que são testemunhos do passado. O efeito que elas produzem é a evocação de algo engolido pelo tempo, confirmando se o que é visto realmente existiu.

A fotografia não pretende restituir o passado, remontar algo que já existiu, não quer simular o passado, é um frágil monumento. Seu objetivo aparente é o registro de uma situação sempre presente, a qual se lança ao futuro como registro, é sempre um documento daquela coisa passada, que já era. Ela, em si, é um passado artificial, uma ruína, pois mumifica o presente, os corpos ainda novos, dando-lhes passado instantâneo e eliminando o tempo atual. As fotografias aceleram a passagem do tempo com sua representação.

Hoje, tudo é foto, ou ainda vai virar foto na arquitetura.

Deve-se entender e considerar que, como dado discursivo, no nosso universo da imagem, textos e desenhos, ao serem fotografados, tornam-se fotografias. E, ao serem reproduzidas, perdem um pouco de seu caráter de único, original. Nem a reprodução elimina o caráter do original, da Matriz.

O filme para os arquitetos, no fundo, não interessa muito, mas interessa a arquitetura que aparece nele. A arquitetura no filme é distinta da fotografia de arquitetura. Nela, curiosamente, mescla-se a simulação, encenação típica da arte teatral com a fotografia. No filme, sempre existe algo de verdade, ditado pelo

realismo da fotografia, a qual se apóia na arquitetura como index da realidade. Graças à cenografia, podemos vivenciar o presente ou viajar no passado. Dificilmente, podemos perceber nos filmes que retratam o presente a falsidade da realidade reapresentada.

Arquitetos e urbanistas continuam acreditando que os edifícios que se vêem nas revistas, nas fotos, nos filmes são exatamente aquilo que há "lá fora", não percebendo que estes edifícios, estas fotografias, fazem parte de uma cidade imaginária. Essa cidade que se "re-apresenta" nada mais é que uma coletânea de edifícios-imagens. É típico das imagens técnicas jogar, ao mesmo tempo, com a crença e com a descrença, buscar instalar no nível da percepção uma segurança existencial, cujos limites são nebulosos, mas eficazes, estabelecidos por regras de percepção cultural e universal ditadas por essas mesmas imagens

Quando esses filmes envelhecem, quando ficam autenticados pelo tempo, acreditamos que são, então, documentos, testemunhos quase vivos do tempo que se foi, registros mais potentes que a fotografia, e por mais fictícia que seja a história do filme, seguiremos acreditando na veracidade da arquitetura ali registrada. Os modernos têm-se servido, ultimamente, da filmografia do anos 60-70 como conservante para o embalsamamento da arquitetura moderna. Sábio era Canaletto, que não acreditava nos panoramas que via e falsificava a cidade de Veneza, injetando edifícios de outra cidades em suas telas.

A questão que coloco aqui vai além da representação arquitetônica, da fotografia de arquitetura, que colocada em termos espectrais de uma fantasmagoria, em que o homem é o ser ausente, excluído, das fotografias de arquitetura, das revistas de arquitetura, como apresentei no ensaio *Cidades Fantasmas*.², ou mesmo dos tópicos levantados sobre a questão do imaginário nos filmes.

Agora, outro fantasma se apresenta: o fantasma da exclusão, o irrepresentável, o fora de campo em termos flusserianos, o quase nunca visto na representação, o esfumado, o espectral, os cinzas, os sem-papéis, os sem-registros, como se referiu Derrida em *Papel -Máquina*.³

A cidade imaginária espectral das fotografias de revistas de arquitetura é mais própria dos arquitetos, afeta o ensino de arquitetura, mas o fantasma da exclusão afeta a todos diretamente.

² Fuão, Fernando. *Cidades Fantasmas*, em www.fernandofuao.arq

³ Derrida, Jacques, *Papel-Máquina*. São Paulo. Estação Liberdade, 2004

Deveríamos “Saber ver Arquitetura”, saber ver documentos e monumentos nas paredes de tijolos sempre à espera do reboco que nunca virá, na falta de cor, nos materiais toscos e aparentes, no cinza das coberturas de Brasilit, nas esquadrias baratas de ferro, nos rejeitos de construção, no provisório definitivo, não só nas favelas pitorescas do Rio, mas em todas grandes cidades.

Hoje, o conceito de identidade de uma cidade, de um lugar, de um país não pode ser encontrado numa historiografia acadêmica totalmente artificial, como a que vem sendo praticada, a qual descarta tudo o que é feio e mal construído, tudo o que é pardo e cheira mal, construída por recortes oportunos de estudos e pesquisas acadêmicas muitas vezes duvidosas e até equivocadas. Destaca-se um edifício aqui outro acolá; desenterra-se um arquiteto esquecido; evoca-se uma semelhança de filiação arquitetônica, para justificar uma linhagem artificial lançada pelos grandes historiadores da arquitetura. A cidade é principalmente o grande espaço cinza periférico, nebuloso para muitos arquitetos, onde se situa a grande maioria da produção construída, e não apenas alguns exemplares arquitetônicos significativos.⁴

A História de uma cidade não é mais uma questão de resgate do passado, da criação de modelos virtuais que simulam esse “passado”, tal como o cinema, com alguns fragmentos da cidade do passado, não é mais uma questão de *mimesis*, de restituição, de simulação. É agora um problema de dígito, de computo, de computar o incomputável. Desarquivar, o arquivado, arquivar também o “anarquivável”

3. ARQUIVOS

A calculabilidade é número, é o dígito, é o que identifica e assegura à representação, as identidades do representado, a identidade, a Carteira de Identidade. *Digitalia mundi*. Arquivos são numerados, codificados.

Tudo é digital, está virando digital ou vai ser digitalizado.

Refiro-me não só à representação, à memória, à história, mas também a uma digitalização do esquecimento, que cega, aliena, falo de uma digitalização da visão. É função mesmo da representação esse duplo paradoxo: fazer lembrar o representado e fazer esquecer por que se representa.

4 Refiro-me ao ensaio de Marcia Tiburi, *.Brasil Cinza*, especialmente elaborado para a revista ARQtexto n.5. (Identidades) 2004. PROPARG. UFRGS. P. 42-49.

O arquivamento passa pela centralidade, pela centralidade do centro histórico, do centro institucionalizado, tudo nele é oficial. Todo centro é institucionalizado, a institucionalização está no centro e ainda permanece nele. Mas parece que o promulgado esfacelamento do centro x, da periferia, provocado pela informática, ainda não chegou aos arquivos

Os espaços de arquivamento, os arquivos com a informatização não estão encolhendo como se pensava inicialmente, ao contrário, eles estão inchando. Além de guardarem os documentos originais, os arquivos precisam de salas, equipamentos e funcionários para digitalizá-los.

Assim como a fotografia, o mesmo acontece com a digitalização, o fato de ela permitir a reprodução, ou ser gerada dentro de um ambiente de reproduções não elimina o original, ao contrário, reforça a idéia, agora, de um original intocável. Um dos projetos da informatização do mundo é sua correspondente digitalização, uma espécie de imaterialização do passado. E como, cada vez mais, somos mais obsessivos por registrar todos os nossos atos e eventos, o saldo resultante de documentos é cada vez mais volumoso.

Arquivar é sinônimo de guardar, conservar, proteger, isolar. Generalizando, todo documento quando vai para o arquivamento se oficializa, se militariza de alguma forma, Há sempre algo de carcerário no arquivamento, um aprisionamento do documento para salvaguardá-lo. Assim têm sido tratados os documentos, de uma maneira um pouco panóptica. Há documentos tão importantes que nem podemos ver, há documentos que para ver, devemos agendar previamente visita

Entretanto, não é a arquitetura que é arquivada, é sua representação. O tombamento, sim, representa uma espécie de arquivamento da arquitetura, uma sentença sobre o edifício.

Essa cultura que não despreza nada do que lhe interessa, que não admite de forma alguma o esquecimento, uma cultura que se esquivava da morte e vive sua falsa eternidade, carregando como um condenado seu passado, seu patrimônio, deveria ser repensada. O que a História faz é manter o tempo, afirmou Flusser sobre a morte do tempo. Para ele, o tempo é a forma pela qual o espírito humano se afasta de suas origens. O fim do tempo seria a volta, talvez enriquecida, desse espírito para a sua origem. O tempo é o abismo que separa o espírito da "coisa", do 'de todo diferente'. É por isso que o tempo é quase insuportável".⁵

⁵ Flusser, Vilém. Do tempo e como ele acabará, em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/1indfluss2.htm>

Todo filme e toda foto quando viram documentos: viram *docs*, carregam um problema de 'classificação', de classe, de classes, de classes de tempo, tipo: classe de 68, 69, 70, um problema temporal, um problema infernal!. Há também a classe sócio-econômica de quem faz o filme, dirige e produz, de quem vê o filme e, sobretudo, de quem não pode ver o filme, ou nunca pode entrar numa sala de cinema. Enfim, um problema de classe alfabética, alfabetização, classe: A , B, C, irrepresentáveis, desclassificáveis.

O problema de classificar e desclassificar é sempre o mesmo, uma atitude política, um julgamento de uma ação de grupos sobre grupos, de classes que desclassificam classes, ou mesmo, sobre os que nunca chegaram a nenhuma classe. A classe escolar. Classificar é uma luta, é uma briga.

A fotografia e a pintura, como documentos, afetam diferentemente o imaginário, ou seja, o documento quando se oficializa ganha um certo carimbo, uma certa patente de autenticidade histórica. É diferente das imagens cinematográficas, assim como a pintura é diferente da fotografia, obviamente.

A interrogação que se faz é sobre a constituição desse imaginário técnico, desse novo imaginário técnico digital que se está formando. O imaginário arquitetônico, imaginário das cidades. Imaginário de quem, de que grupo, de que cultura, a pergunta não é só o que se está digitalizando, virtualizando, simulando, mas quem está sendo digitalizado, computado, historicizado?

Fotografar é um gesto entre o incluído e o excluído, uma relação que se estabelece entre um dentro e um fora do campo, de um centro e de um periférico, um fora da *veduta*, fora da objetiva. É justamente esse excluído, esse fora do campo, esse 'não objetivo' que vem questionar a representação, o irrepresentável, os que nunca tiveram representação. São os Paulos, os Pedros, os sem-documentos, sem-carteira, que vêm questionar a documentação, essas formas de representação e seu arquivamento.

O irrepresentável é o inimaginável, mas também é aquilo que não foi representado, parece impossível imaginar aquilo que se desconhece. Imaginar é colocar-se dentro do quadro, estar lá, vivenciar, fabricar imagens a partir de uma experiência direta.

Ver imagens não é imaginar.

A maior parte dessa documentação arquitetônica é oriunda das classes privilegiadas, dos 'construtores' dessas cidades, das classes médias, das instâncias

e estâncias do poder.

A história é sempre dos vitoriosos nunca dos perdedores, não precisa ler muito ou ser historiador, basta olhar as esculturas da antiguidade, ou rever a estátua caída do Saddam Hussein, na internet.

Antes da digitalização, toda foto tinha uma dobra, um verso e um reverso, como os discos que tinham lado A e B. O caráter perverso dos suportes desapareceu.

Tudo está sendo, ou irá ser digitalizado. Finalmente, com a digitalização - que é também uma forma de reprodução, mais poderosa que a fotografia, porque ela conseguiu englobar a própria fotografia -, o original fotográfico ficou salvaguardado por outro meio de reprodução além do próprio fotográfico.

Com a digitalização, os originais estão preservados, todas as reproduções fotográficas estão preservadas pela digitalização e conseqüente distribuição.

4. DOCS

Que cidade é essa que está representada nos arquivos? Que cidades são estas que estão nos bancos de dados, como imaginários? Que mosaico é esse que se montou nos arquivos? Qual é a cara desses fragmentos, desses cacos, dessas ruínas, desses monumentos, desses docs? Que arquiteturas podem-se ver ali? Que diabos de História é essa?

Educar a conservar o patrimônio. Educar a quem? Educar a quem nunca teve patrimônio, nem história, a quem nunca teve documento? A quem nunca teve nada para deixar para seus filhos, herança material. Educar a quem, diria Paulo Freire? Educar o outro, o que não tem nada, para cuidar do patrimônio de quem tem?

Devemos evitar a ingenuidade, o engodo do discurso que o patrimônio é de todos, ou patrimônio da humanidade. Derrida, assim como outros filósofos, mostra que essa humanidade igualitária não existe, ela é diferente. Patrimônio da humanidade não quer dizer para todos; a humanidade é um certo grupo. É patrimônio da humanidade, mas somente àqueles que têm dinheiro podem ver esses monumentos.

Mas, enquanto isso, tombamos, de uma forma elíptica, a miséria absoluta da África para sempre.

De que adianta tombar, inventariar, restaurar, reciclar esses documentos da história

em nome de uma herança cultural, se aqueles que não têm representação, não terão a oportunidade de desfrutar, entrar dentro desses prédios, desses monumentos, desses documentos, desses arquivos. A arquitetura é um arquivo de pedra. Eles, eufemisticamente estão abertos, mas em cada um tem no mínimo dois gorilas que inibem e proíbem a entrada dos que estão mal vestidos.

Não é de duvidar que a violência nas cidades esteja também atrelada a uma questão de arquivamento, de cerramento, de fechamento, de preservação. A questão da educação patrimonial, de patrimônio, de herança, urge ser revirada do avesso, desorbitada, desdobrada, desobjetivada, descentralizada, desarquivada. Talvez deixar de olhar os bens materiais, esse projeto de humanidade, que a cada dia mais se mostra falido, e retornar as coisas vivas, um olhar que vá ao deserto da miséria, a qual abunda nas grandes cidades do Brasil, e na grande São Paulo, não para registrar, ou salvaguardar, mas para salvar, cuidar, tratar o outro descartado.

Nosso maior patrimônio, nosso maior acervo, desculpem a ironia, há séculos tem sido nossa miséria, nossa pobreza, e agora carregando carrinhos de lixo. Ainda não temos um inventário sobre esses corpos que são enterrados em vala comum sem epígrafe.

São esses corpos cinza, sujos, que aterrorizam a higiene do imaginário dominante.

São essas não arquiteturas, as quais mal podemos chamar de abrigos, essas caixas de papelão dos moradores de rua, o cinza dos baixios dos viadutos, as ocupações ilegais que incomodam o imaginário asséptico, *cool and clean* dos arquitetos.