

AS FORMAS DA IMAGINÁRIA URBANA: ESCULTURA PÚBLICA NO BRASIL.

AUTOR: Paulo Knauss (Universidade Federal Fluminense - Departamento de História
Laboratório de História Oral e Imagem)

A escultura organiza um certo olhar sobre a cidade. Pode-se dizer, então, que ao conduzir o olhar, a escultura conceitua a cidade ao propor uma produção de sentido particular. Desse modo, a história urbana pode ser tratada a partir da história da escultura, na medida em que caracteriza uma dimensão da história do olhar, especificamente, o olhar sobre a cidade. A partir desta articulação, é possível considerar que a paisagem da cidade se afirma em torno de uma certa cultura visual e pode ser interrogada como um capítulo da história da imagem, ao relacionar urbanidade e visualidade.

Assim, a imagem escultórica, baseada na técnica, propõe significados sobre a cidade e define-se como imagem urbana, delimitando a cidade como território simbólico. O caráter da escultura na cidade como imagem urbana pode ser problematizado a partir da contraposição das formas da escultura de lógica monumental e das formas da escultura contemporânea. Trata-se de exemplificar como os aspectos formais escultóricos podem ser abordadas a partir de sua relação com a forma urbana. Estas articulações formais organizam a construção dos olhares sobre a cidade, dando sentido à imagem escultórica que se define como imagem urbana.

LÓGICA MONUMENTAL

Segundo Rosalind Krauss, a escultura de lógica monumental se constitui como marco. O local em que se implanta fixa uma relação intrínseca e significativa como o signo escultórico.ⁱ Não há nada de aleatório no logradouro de um monumento. Ao lado disso, é preciso reconhecer o caráter narrativo da escultura. O relevo da escultura ainda que se caracterize na afirmação da espacialidade, propõe ao observador uma compreensão da forma em sua evolução no espaço do plano, organizando relações de causa e efeito das formas, articulando as informações expostas pelo relevo.ⁱⁱ A escultura se afirma, assim, através da operação espacial, que a caracteriza propriamente, como uma arte narrativa. A composição pode ser pensada a partir de sua estrutura narrativa que é elaborada a partir da referência alegórica ao espaço e ao tempo da ação histórica tematizada pela escultura.

Na imaginária urbana do Rio de Janeiro é possível exemplificar esta caracterização. O caso emblemático é o da estátua equestre de d. Pedro I, que demarca a ação histórica inscrevendo no gradil as datas do tempo e no pedestal os espaços, representados pelos rios, fauna e nativos, e o sujeito, na figura do imperador, e o produto da ação histórica que a Nação, encarnada no emblema da Constituição que o personagem em estátua exhibe na mão. Desse modo, a estátua equestre de d. Pedro I situa e interpreta simbolicamente o fato da Independência e da construção do Estado Nacional. Mas é preciso não esquecer que a lógica narrativa da escultura urbana se completa pela

ritualização da peça, coroando o processo social de produção de sentido que é promovido em torno da imagem urbana.

É preciso acrescentar, ainda, que a estrutura narrativa da imagem urbana se completa ao estabelecer relações com os elementos urbanos do logradouro em que está situada. O exemplo da estátua de José Bonifácio, no largo de São Francisco, evidencia claramente estas proposições. Sua promoção é conseqüência da promoção da estátua equestre de d. Pedro II. Ela completa um circuito narrativo na cidade, relacionando as duas peças urbanas e costurando as áreas da cidade. Se a primeira instala o espaço, o tempo, o sujeito e o resultado histórico da Independência, a imagem de José Bonifácio completa a leitura da história ao tematizar a Razão de Estado na figura intelectual do patriarca. Sua força simbólica completa-se ainda a partir das relações que propõe entre os elementos do derredor – a antiga Escola Politécnica – a ciência, ao fundo, a Igreja, ou a religião, de um lado, a economia, identificada com os edifícios do outro lado, e o movimento de gente situado na Rua do Ouvidor, em frente. Acompanhando aqui as referências de Coelho Netto, em seu primeiro romance de 1891, *Capital Federal*, observa-se que o que cerca a estátua são elementos urbanos distintos que identificam instituições sociais que se associam a tempos diferentes, o templo religioso do século XVIII, o prédio da ciência, do século XIX, os estabelecimentos econômicos recentes e o movimento da gente presente. Percebe-se, então, que a história encarnada na escultura dialoga com as instituições e os tempos da história da cidade, fixando relações de linearidade complementar. Assim, no espaço e na vida da cidade, realiza-se uma operação historiográfica peculiar. Alegoricamente, a imaginária escultórica interpreta e afirma a construção do Estado nacional no Brasil. A história se apresenta de modo integral, onde os elementos compõem um quadro de unidade geral e integrado. A narrativa escultórica articula, então, a escultura, a história e a cidade, afirmando a integração do espaço e do tempo da sociedade como unidade.

Resulta, portanto, que através da composição formal proposta pela escultura, a cidade surge como forma ordenada. Isto, fica confirmado, no caso da imagem do imperador d. Pedro I e José Bonifácio, através de sua posição central na praça. Essa composição fixa uma dinâmica espacial peculiar, que revela, na forma da cidade, o *poder do centro*, destacado por Rudolf Arnheim no estudo das artes visuaisⁱⁱⁱ. O centralismo da composição urbanística confere um padrão formal, que salienta o equilíbrio dos elementos, além de sugerir a harmonia da composição. O sentido dinâmico dessa solução formal caracteriza o centro como um foco de energia, a partir do qual os vetores se irradiam, ao mesmo tempo, que atuam concêntricamente, equilibrando e harmonizando o peso e a atração da gravidade, buscando instaurar a simetria que empresta ao conjunto um caráter estático, inanimado ou imóvel.

A prerrogativa do centralismo constitui padrão histórico da escultura pública inscrita na perspectiva clássica. Desde o Renascimento, o classicismo reinterpreta a cidade como suporte

material, delimitando-a como um plano em que se projeta o contínuo espacial, harmonizando a relação entre elementos díspares. A força da perspectiva central estabelece um espaço racionalizado, infinito, imutável e homogêneo, assumindo um caráter matemático que reúne integradamente os elementos isolados. Nas palavras de Erwin Panofsky, “a homogeneidade do espaço geométrico assenta-se, principalmente, na idéia de que todos os elementos desse espaço, os ‘pontos’ nele reunidos, constituem simples indicadores de posição, privados de conteúdo independente próprio fora dessa relação, da posição que ocupam em relação uns aos outros. Na sua relação recíproca, esgota-se-lhes a realidade, realidade que não é substancial, mas funcional. Como esses pontos não possuem qualquer tipo de conteúdo, como se tornaram, simplesmente, a expressão de relações ideais, não chegam a levantar o problema da existência de diversidade no conteúdo. A sua homogeneidade implica unicamente semelhança de estrutura, baseada na sua função lógica comum, no objetivo e no sentido ideais, também comuns”^{iv}. Importa ressaltar que o espaço homogêneo jamais pode ser entendido como dado, posto que é criado pela representação. Não se pode desprezar o fato de que essa representação de perspectiva exata é, antes de mais nada, uma abstração sistemática. A perspectiva constitui fator estilístico, caracterizando-se como forma simbólica, segundo Panofsky. Nesse sentido, espaço estético e espaço teórico, ou forma visual e forma lógica, fundem-se na instituição simbólica da paisagem urbana, demarcando seu conteúdo. Resumidamente, pode-se reconhecer então que a posição fixa e central da estátua organiza simbolicamente o espaço e o tempo da cidade. Importa frisar que a centralidade imprime uma certa dinâmica do olhar que atribui à cidade um caráter de unidade ordenada.

Contudo, é possível reconhecer ainda outras soluções próprias da imaginária urbana de lógica monumental, que renovam, mas não recusam o poder do centro e a unidade formal. Pode-se mesmo dizer, que são variações formais do mesmo poder do centro.

Nesses termos, podemos apontar soluções ainda mais estáticas, mas menos perspectivadas, que rejeitam a relação de profundidade espacial que é própria do contexto urbano. O que se verifica é uma relação de figura e fundo, que valoriza o descolamento da figura do seu fundo, valorizando a escultura em busca da exclusividade do olhar.

O monumento à derrota da Intentona Comunista, localizado no bairro da Urca, e do monumento ao Almirante Tamandaré, na Praia de Botafogo servem como exemplos. O primeiro é marcado por uma verticalidade contraposta à horizontalidade acentuada, que lembra o sentido das lápides e dos muros funerários. O segundo salienta uma verticalidade radical. De início, o que chama a atenção nos dois casos é que cada peça ao seu modo foi concebida a partir de uma sobrevalorização do pedestal. Na verdade, este destaque do pedestal se coloca na contramão de uma outra tendência da escultura que busca entrelaçar a escultura e o pedestal, dissolvendo os limites de

um e de outro, buscando salientar a integração das partes do conjunto. Em vários bustos do Rio de Janeiro se pode observar esta vertente integradora.

No entanto, na tendência que sobrevaloriza o pedestal, por sua vez, o que se evidencia é uma relação de figura e fundo marcada por um desejo formal de interromper a profundidade perspectivada com uma certa dose de sugestão bidimensional, esvanecendo a natureza tridimensional própria da escultura. Neste enquadramento, o investimento formal sublinha a frontalidade da composição, que serve para colocar a estátua em destaque. Trata-se de construir um olhar, que conduz a um esmaecimento do derredor urbano e do contexto da cidade, destacando o volume escultórico principal, que surge como pleno. Através da construção do olhar sobre a cidade, a figura da escultura surge descolada do fundo urbano.

No caso do monumento à derrota da Intentona Comunista de 1935, a parede incompleta sugerida pela interseção da massa horizontal e vertical coloca uma separação entre o fundo do derredor e a figura escultórica, separando as duas partes da composição. No caso do Almirante Tamandaré, a frontalidade ressaltada pelo volume anterior explicita esta vontade de conduzir o olhar através da escultura para fora da cidade, garantindo a exclusividade do olhar. A face posterior funciona como parede cega que exige que o olhar contorne a peça. As laterais impõem a perspectiva frontal através da ênfase no perfil, que se distingue dos relevos que usualmente sugerem a inteireza dos elementos representados e acentua a conquista do bidimensional. As linhas de onda são a única sugestão de expansão da forma, que se encaminha na direção sinuosa do volume frontal do pedestal. Não ocorre, aí, um escalonamento tradicional de massas que se distribuem por igual em simetria e harmonia, integrando partes. Ao contrário, um salto de escala se revela mais importante, justificando o exagero frontal. A escala sobredimensionada conduz o olhar aos céus, recusando definitivamente a inserção da figura na continuidade do fundo perspectivado que é a cidade. O isolamento da figura escultórica afirma a exclusividade do olhar.

Ocorre, então, uma tensão entre a escultura e a cidade, compondo uma imagem em que o elemento individualizado domina o conjunto. O fundo, que é a cidade, é esmaecido e destaca a figura, que é a escultura. Instala-se uma subordinação formal da cidade, ou do fundo, em favor da escultura, ou da figura. Trata-se, no entanto, de investir na valorização da unidade da figura. A unidade geral da composição fica assim na dependência da figura escultórica, tornando o fundo e a cidade complementares e subordinados. A consequência do predomínio da figura escultórica instala diante do olhar o esmaecimento da forma da cidade. Porém, através desta solução formal, resulta o caráter unívoco do conjunto, reafirmando o poder do centro.

Estas soluções, formalmente definidas, não são isoladas, pois ocorrem ainda em outros exemplos da cidade, de um modo ou de outro. O monumento ao Visconde de Rio Branco é um caso em que as faces lisas do pedestal contrastam com o escalonamento exclusivo da face anterior do

pedestal acrescida de um elemento de escultura alegórica. Novamente, as laterais se caracterizam como perfil de marca bidimensional, escamoteado a tridimensionalidade própria da escultura. A solução acentua a frontalidade, esvanecendo o volume do pedestal, descolando a figura do fundo da composição urbana. Outro caso, ainda, é a alegoria feminina que tematiza a fraternidade entre EUA e Brasil, situado numa praça cercada de árvores frondosas, que delimitam o logradouro também pelas suas copas. As características da praça obrigam o monumento a sustentar-se num pedestal de superescala, que mais se assemelha a uma coluna, conduzindo o olhar à altura dos céus, deixando a imagem escultórica em solidão.

Contudo, tanto na solução perspectivada, quanto nas soluções de frontalidade acentuada, a dinâmica do olhar é estática. A ela se contrapõe ainda dentro da lógica monumental outras soluções que valorizam o dinamismo da composição. É o caso das soluções de base circular que promovem a incompletude das faces escultóricas e provocam a busca do olhar pelo contorno incessante. O exemplo do monumento a José de Alencar e do monumento a Retirada da Laguna, ilustram os extremos da solução escultórica. Pedestais circulares contrastam com os pedestais de ângulos retos que surgem com as faces integrais e cuja particularidade parece bastar-se, resumindo a integridade do conjunto escultórico. As soluções circulares conduzem o olhar a observações parciais, explicitando a abstração da forma integral. Todavia, o sentido circular gira em torno de um eixo marcado pela escultura que encima o conjunto, afirmando o poder da centralidade que reúne os elementos particulares ou parciais.

Outra solução dinâmica, que se pode reconhecer, é baseada em vértices diagonalizados e que recusam os ângulos retos. O melhor exemplo deste tipo da cidade do Rio de Janeiro é o monumento a Pedro Álvares Cabral. Neste caso, importa frisar que a elaboração espacial formalmente se completa pelo exercício do *poder do centro*, fixado pelo estabelecimento de uma ordem formal em perspectiva.^v Sua especificidade está em encontrar um caráter que valoriza o dinamismo da composição. A peça de Rodolpho Bernadelli se localiza no centro de uma praça. Mas não está aí a força da centralidade que impõe. Sua solução hexagonal do pedestal e da escultura triangular estabelece uma relação de vértices que transformam a peça no elemento que integra os elementos urbanos, relacionando-os como que costurando as partes e os tempos da cidade - à beira-mar extemporânea, a via urbana presentista e a igreja histórica passadista. Paradoxalmente, o dinamismo da solução plástica em vértices resulta na integração de diversos elementos, sublinhando a unidade da composição. O que interessa, é sublinhar fato de que a solução em vértices diagonalizados conduzem os elementos dispersos ao mesmo ponto, reunindo-os no mesmo centro, ainda que dinamizado, ressaltando a ordem e a unidade formal da cidade.

A questão que precisa ser sublinhada é que a escultura de lógica monumental afirma a articulação complementar da ordem espacial e da ordem temporal, definindo a cidade como unidade

formal e ordenada. É a linearidade do espaço e do tempo históricos que é ressaltada, preenchendo vazios possíveis. A lógica monumental metaforicamente consagra a unidade e a integridade do espaço e do tempo a partir da estrutura narrativa da escultura na cidade. Ao mesmo tempo, cerzindo os elementos da cidade, a unidade da composição urbana se instala a partir da escultura, afirmando o olhar como experiência da espacialidade urbana. Simbolicamente, a imagem escultórica de caráter monumental, no plano da forma, explicita um sentido, que afirma elementos de unidade, que se identificam com a sociedade. Desse modo, ao tematizar a sociedade a partir dos personagens e do fatos da história, a lógica monumental investe em favor da afirmação simbólica do caráter unívoco e ordenado da sociedade urbana. A escultura monumental revela uma autêntica *operação historiográfica*, para fazer uso de uma noção cunhada por Michel de Certeau^{vi}, que participa de uma história-memória. A ordem e a unidade formal própria da lógica do monumento, que se sustenta no poder do centro, estabelece uma estrutura narrativa, cujo sentido espelha a unidade do processo histórico tematizado pela imaginária urbana e naturalizado pela forma ordenada da cidade.

MARCA DO VAZIO

A lógica da escultura monumental contrasta com a lógica da escultura contemporânea, evidenciando a oposição de seus sentidos. No caso do Rio de Janeiro, este contraste é facilitado pela promoção por parte da Prefeitura de um projeto de aquisição desenvolvido ao longo dos anos de 1990.

Antes de mais nada, a primeira característica que desponta na escultura urbana contemporânea do Rio de Janeiro é a recusa do poder do centro e um certo desejo de prosaico. Exemplo disso é a obra de José Rezende, no largo da Carioca, que de modo longilíneo tematiza o pedestre e se intitula *O Passante*. O desenho do piso do largo urbano propõe um centro a partir da demarcação de um círculo no passeio. Mas a escultura se coloca na margem do círculo como que irrompendo os limites propostos pela sugestão de centro. A solução verticalizada e estreita se abre como dois pés que se esticam, como alegoria do caminhar na cidade, oferecendo um movimento que acompanha a passagem dos pedestres, que se deslocam intensamente no cotidiano daquele espaço urbano de circulação.

Esta recusa em exercer o poder do centro anda junto na escultura urbana contemporânea pela ênfase em composições dinâmicas. A combinação entre o escalonado e as curvas sinuosas, característica das obras de Ascânio MMM, por exemplo, altera a percepção da peça escultórica ao conduzir a percepção da massa volumétrica. A escultura, que de cada ângulo se apresenta com uma forma renovada, ao ser posicionada em situação viária e percebida do ponto de vista do automóvel em velocidade, possui uma solução formal, que conduz o olhar ao dinamismo sensível e termina conferindo caráter cinético à peça fixa. De outro lado, pode-se citar ainda o exemplo das colunas de Waltércio Caldas que emergem da calçada, ao utilizar as mesmas pedras portuguesas, fazendo da

calçamento típico da cidade tema escultórico e confundindo a obra e sua base de implantação. O interessante nestas colunas é que a obra recusa o poder do centro conferido pela localização central em relação à avenida, numa implantação tradicional dos obeliscos e marcos monumentais. Contudo, ao explorar a situação viária de sua posição, a criação se aproveita do olhar em deslocamento, promovendo a sensação de movimento das colunas, promovida e acentuada pelo desenho de uma linha sinuosa que emerge do piso. O resultado é que de cada ângulo as colunas se relacionam de modo diverso, pendendo para lados diferentes, distanciando-se, ou aproximando-se, confundindo o olhar pelo dinamismo instaurado e que rejeita a fixação do centro.

A dinâmica estática promovida pelo poder do centro da lógica do monumento é substituída na escultura contemporânea por uma dinâmica mutante, colocando em questão a unidade da volumetria escultórica. Esse dinamismo marca também a implantação urbana de outras esculturas, como o exemplo de uma obra de Franz Weissman, colocada em área do Centro do Rio de Janeiro. Suas formas plásticas se inserem na tradição abstrata do movimento concretista. O que se verifica é uma composição vazada, que compõe uma estrutura de cor amarela, disposta no espaço urbano sem uma base que sugira sua fixação no terreno (lembrando o Balzac de Rodin). Além disso, a peça se situa de modo descentralizado no contexto urbano em que se localiza, não propondo articulações espaciais que instaurem uma perspectiva que exerça o poder do centro. Indo mais longe, a peça de Weissman não revela apenas um caráter deslocado no contexto urbano. Sua forma se desloca de modo dinâmico diante do olhar do passante. De cada novo ângulo, a peça revela uma volumetria distinta, variando entre uma solução em linha e um volume largo. Da mesma forma, ela pode pender tanto para um lado, como para o outro.

Porém, certamente, o que mais espanta na peça de F. Weissman não é sua posição deslocada, nem sua forma mutante. É sobretudo o seu vazio temático, que se afirma como tema que surpreende. A peça se constitui em verdadeira moldura do vazio. O cheio da escultura monumental não se apresenta. O tema do passado não marca presença. E o vazio se instala na composição. Um outro exemplo pode nos conduzir mais longe. Observemos a peça de Ivens Machado, na entrada da rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro. Um tubo de cimento, que não apresenta nenhuma força de atração pela noção de belo do senso comum – ao contrário da cor límpida da obra de Weissman. É impossível observá-la e considerar que ela deve atrair pela harmonia materialmente definida. Contudo, sua forma plástica revela uma moldura dinâmica que se abre e se fecha em um movimento contorcionista movido pelo ângulo do olhar. A moldura, no entanto, é a palavra-chave para o entendimento da solução plástica. A moldura mutante, quase disforme, que se transforma com a variação da perspectiva que se lança, provoca o olhar surpreso com a inteligência formal da criação artística. O que surpreende é que na sua mutação, a partir dos diferentes ângulos, a escultura capta diferentes imagens do derredor urbano, destaca elementos distintos do conjunto da cidade, e, por

vezes, enquadra personagens da urbanidade. A moldura mutante, que permite o olhar atravessar a forma volumetricamente definida, multiplica o tema, que ao mesmo tempo que é exterior à composição, termina por completá-la e tomando conta do vazio proposta pela obra.

Ora, a falta de poder do centro e da massa cheia, a ênfase na composição dinâmica e a marca do vazio servem para estabelecer o princípio de moldura que prepara focos sobre a forma e a vida da cidade. No entanto, o caráter dinâmico da composição formal da escultura contemporânea revela não uma urbanidade integrada, reunida na univocidade, mas enfatiza sobremaneira os ângulos deslocados, assumindo o espaço urbano a partir da incompletude do fragmento e sublinha o desordenamento do espaço. Nestes termos, a arte enfatiza a desarmonia dos elementos, já apontados por Gillo Dorfles como marca da criação contemporânea.^{vii} O vazio temático indica a fragmentação da cidade ao investir em favor da cidade como conjunto de parcialidade, um espaço plural e múltiplo.

Em seu desdobramento, é possível considerar, ainda, que a solução plástica do vazio temático da escultura contemporânea também propõe uma organização temporal específica. A experiência temporal proposta, que se articula a partir do fragmento espacial da cidade, só se afirma no instante da visão. Pois o movimento da cidade atravessa a moldura e o que se vê de determinado ângulo, de um instante para outro, está em constante alteração. A luz da cidade muda, os tipos sociais trafegam. Além do fragmento espacial, portanto, a escultura contemporânea confirma o instante. Sob tais condições, a produção de sentido se instala a partir do fragmento e do olhar instantâneo, multiplicando os significados da forma.

A marca do vazio serve então para tematizar a cidade, colocando seus fragmentos e instantâneos no centro da composição plástica, tornando-se condição de seus significados. Nem o espaço da cidade é cerzido, nem os tempos são integrados. Outro tratamento da sociedade - caracterizada pelo espaço e pelo tempo social - revela-se, contrastando com a lógica do monumento baseada na composição da unidade da forma e do sentido. O que se produz na escultura contemporânea é uma experiência da sociedade urbana profundamente diferente da tradicional escultura de lógica monumental. Talvez, por isso, a escultura não sirva mais às grandes celebrações. Mas, por isso mesmo, podemos perceber que os sentidos da cidade e história possuem historicidade própria, sendo eles mesmos históricos. A imaginária urbana se afirma como produto do seu tempo, realizando a construção de diferentes olhares sobre a cidade.

ⁱ Cf., KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. *Gávea*, revista de história da arte e arquitetura Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1985. n. 1.

ⁱⁱ Cf., KRAUSS, Rosalind E. *Passagens da escultura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

ⁱⁱⁱ Cf. ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*, Lisboa, Edições 70, 1990.

^{iv} Cf. PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993, pp. 32–33.

^v Cf., ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.* . ; e PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.

^{vi} Cf., CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. IN: *Escrita da história*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1982. cap. II.

^{vii} Cf., DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Lisboa, Martins Fontes, 1988.