

1. The first part of the report...

2. The second part of the report...

3. The third part of the report...

4. The fourth part of the report...

5. The fifth part of the report...

6. The sixth part of the report...

7. The seventh part of the report...

8. The eighth part of the report...

9. The ninth part of the report...

10. The tenth part of the report...

11. The eleventh part of the report...

12. The twelfth part of the report...

13. The thirteenth part of the report...

14. The fourteenth part of the report...

15. The fifteenth part of the report...

16. The sixteenth part of the report...

17. The seventeenth part of the report...

18. The eighteenth part of the report...

19. The nineteenth part of the report...

20. The twentieth part of the report...

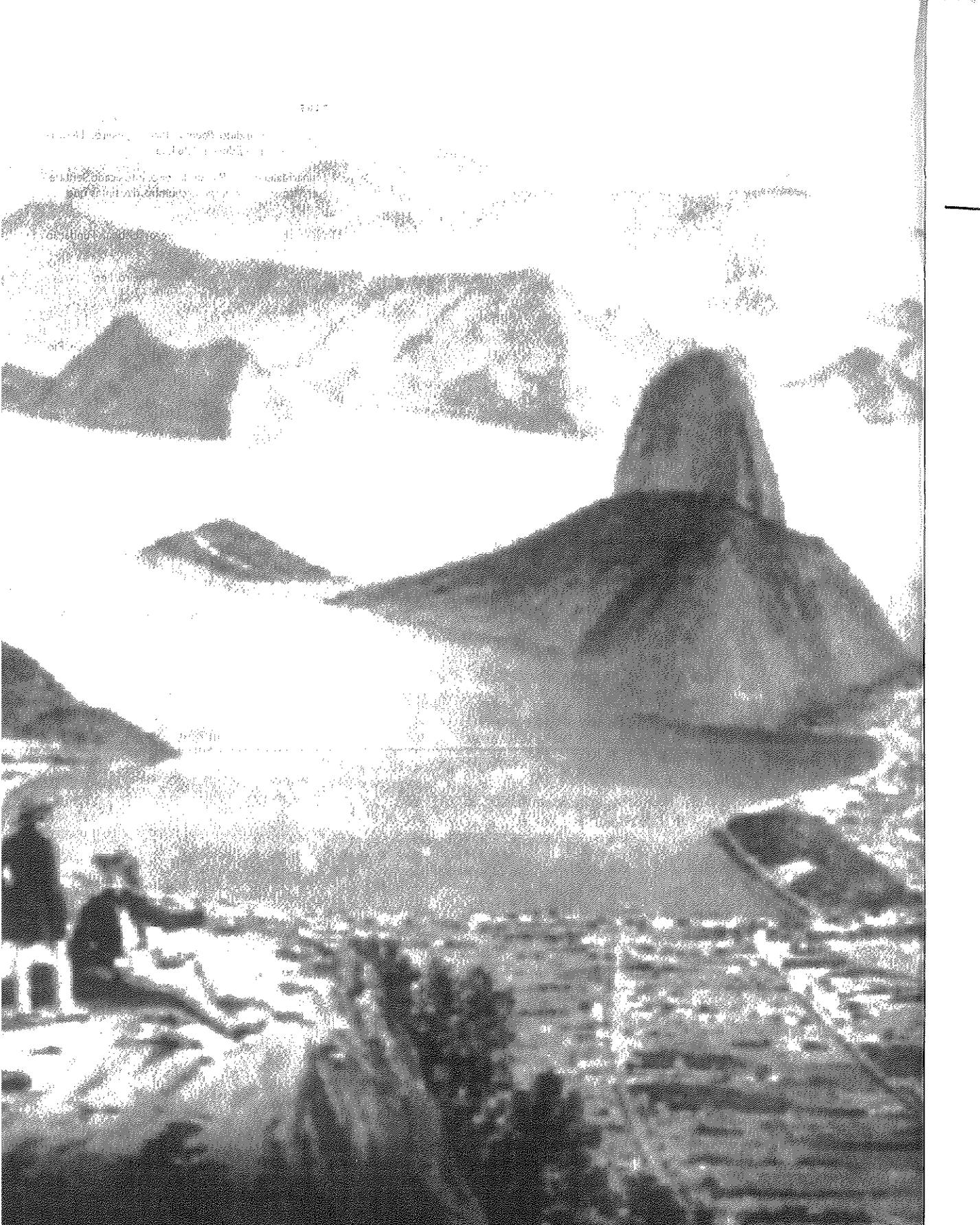
21. The twenty-first part of the report...

22. The twenty-second part of the report...

23. The twenty-third part of the report...

24. The twenty-fourth part of the report...

25. The twenty-fifth part of the report...



Corpos escritos

Paisagem, memória e monumento: visões da identidade carioca!

Margareth da Silva Pereira

Refletir sobre a identidade do carioca exige certos deslocamentos para evitar armadilhas redutoras na interpretação do tema. Parece desejável que comecemos por examinar o humanismo renascentista, que sinaliza uma inflexão na forma como a cultura ocidental passou a se ver e figurar ou a falar de si e de suas instituições. Esse movimento, no entanto, exige também uma análise mais aprofundada da arte barroca, quando o exercício da representação é da auto-representação ganha inscrição visível, particularmente, na arquitetura.

Entretanto, o que chamamos de período, estilo, cultura ou arte barroca deve ser entendido não apenas como um conjunto de procedimentos formais ou de linguagens insufladas pela ação das cortes absolutistas européias ou do movimento da contra-reforma. O que singulariza esse período da história ocidental e a arte é justamente um violento sentimento de "crise" diante de uma mesma perplexidade no lento processo de desvelamento do mundo como horizonte e problema humanos o que, por sua vez, está no centro da própria história americana e na forma como ela construiu sua idéia de história; memória e identidade.

Paisagem; memória; monumento.

Premissas

Modernamente, as práticas "memorialísticas" e de inscrição da identidade parecem estar intrinsecamente ligadas ao resgate da Antigüidade promovido pelos literatos e artistas do Quattrocento. De certo modo, elas resultariam da própria construção das idéias modernas de "sujeito" e de "história" que tomam forma a partir desse período. Entretanto, no processo de construção da sensibilidade moderna, o impacto das descobertas americanas não pode continuar a ser, como até agora, ignorado.

Pode-se dizer que um Mundo Novo foi o contraponto de um Mundo Antigo em um mesmo processo no qual ambos passariam a ser vistos, de diferentes modos, como berços do Ocidente. Se Roma e suas ruínas faziam pensar sobre a grandeza e decadência das ações humanas, a Baía de

Guanabara recém-desvelada, particularmente a partir dos relatos de Américo Vespúcio, com sua geografia exuberante e aparentemente "intocada" – mais do que qualquer outra região do continente – foi também um desses cenários.

Desempenhando o mesmo papel polarizado que os Alpes e Atenas viriam a ter no século 18, os territórios não construídos das costas tropicais (e sobretudo do Rio) e as antigüidades romanas foram as primeiras e mais importantes das "paisagens" que incitariam a cultura ocidental a, dobrando-se sobre si, realizar sua autocrítica. É desse exercício que as noções de identidade, alteridade, nação e representação, mas também de sujeito, liberdade ou ação histórica emergiriam, justamente, como questões passíveis de serem pensadas ou repensadas.

Entre os séculos 15 e 16 observaríamos a constituição de um campo – a hoje chamada “cultura ocidental” – no qual gradualmente se alinhariam, “antigos” e “modernos”, “europeus” e “americanos” em uma multiplicidade de imagens sobrepostas, desfocadas, deslocadas, ampliadas, distorcidas. É nesse jogo de imagens que a noção de identidade se delinea e ganha “forma” tipológica, “lugar” geográfico, “visibilidade” cenográfica – isto é, torna-se um representável. Fluída como um rio subterrâneo, é a própria sensibilidade barroca que alimenta esses mecanismos e também contribui para expor os limites do exercício do representacionismo.

Pensar o tema da identidade exige, assim, essa volta “às origens”, não por desejo de erudição, mas para reconstruir um campo cultural e epistemológico que pontua a própria história moderna. Nessa perspectiva, o tema da identidade/alteridade não é visto apenas em termos de oposições ou conflitos, mas em um “sistema de acontecimentos” e “relações” dinâmicas, em que as próprias tensões mudam de configuração conforme se alterem as variáveis em jogo.²

Se o corte do Quattrocento se impõe em face das rupturas, já bastante apontadas, que se concentram nesse período, resgatar a crise provocada pela descoberta e exploração desses mundos novos em suas relações com o barroco é afirmar que o processo moderno de compreensão não metafísica do homem é também inseparável da própria história americana. E é talvez desse ponto de vista que as relações entre americanismo e modernidade podem ganhar mais densidade.

Entre os americanos, os brasileiros de modo geral e os cariocas em particular construíram no interior da cultura ocidental ora um entendimento comum, ora novas cadeias de significados no trato das próprias noções de memória, monumento, identidade e história.

Ora, os anos 1910 -1930, entre nós, parecem sinalizar a cristalização e a crise do entendimento da idéia de identidade como um representável e das formas de sua

inscrição visível, particularmente nos objetos construídos. A “especificidade” da história cultural carioca talvez tenha sido – como de resto continuaria sendo – a de reagir contra as práticas “historicistas e fechadas” do entendimento da identidade e dos lugares de sua rememoração, construindo outras possibilidades de cultivar a memória individual e coletiva.

O discurso dos monumentos e sítios: a idéia de paisagem

Construções I

A Antigüidade e a invenção do passado

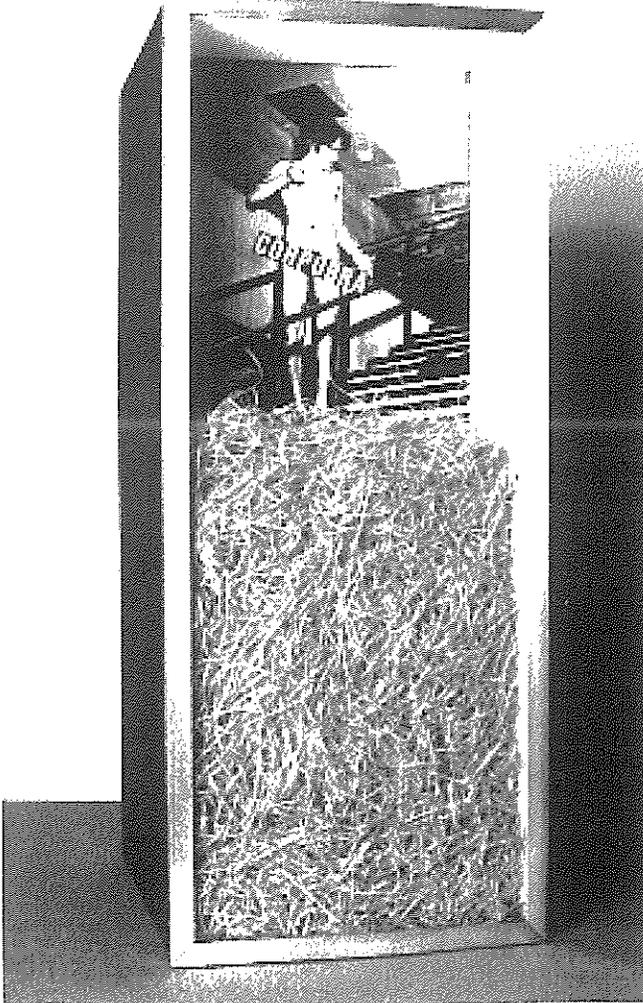
Na cultura ocidental, a constituição do par identidade/alteridade como tema de reflexão é indissociável do deslocamento das formas de transmissão do conhecimento oral para o escrito e, sobretudo, para o visual. Mas não só. Esse processo envolve tanto a teorização sobre a capacidade de formas visíveis “falarem” aos sentidos quanto a manipulação política e religiosa desse caráter “retórico” de objetos e sítios. As formas das cidades (sobretudo as das cidades-capital), a sua imagem e as de seus edifícios passam a ser vistas como instrumentos capazes de manter, instituir ou construir a coesão social, dando ao grupo uma visão unitária de si: uma identidade.

Alois Riegl³, um dos primeiros a analisar aspectos desse processo, começou por apontar a “estranheza” da atitude observada a partir do século 15 quanto aos ritos que instituíam e rememoravam esses laços de coesão social ou, em outras palavras, as práticas que inscrevem a memória e a identidade coletiva. Ele salientaria que, no Renascimento, “(...) pela primeira vez, vemos homens reconhecerem como patamar anterior de sua própria atividade artística, cultural e política obras e acontecimentos distantes [no tempo] mais de um milênio.”⁴

No século 15 essa operação de resgate e de inscrição do passado no presente

permaneceria restrita, sobretudo, aos humanistas florentinos. Nesse momento se "descobria" a "Antigüidade desconhecida" que Petrarca, desde 1338, lutava para retirar do esquecimento.⁵

A Antigüidade torna-se, assim, uma primeira "diferença" que permite definir um campo em relação ao qual é possível estabelecerem-se contraste, relação e medida. Como pequenos insetos que corroem velhas estruturas, vão-se acumulando incontáveis manuscritos antigos. Ruínas arquitetônicas milenares e sucessivos vestígios da civilização greco-romana vão sendo resgatados e analisados.



Por um lado, a Antigüidade passaria, assim, a ter "valor de perfeição e de modelo", mas, comparada à cena contemporânea, ela mostrava seus limites e, como tal, sua diferença e alteridade fundamental.⁶ Essa reflexão sobre outras possibilidades de organização social, já vividas, contribui para revelar uma especificidade individual e cultural no presente e abre espaço para novas articulações entre passado e devir, memória e projeto.

Panofsky lembra que o primeiro Renascimento com Pico da Mirandola, por exemplo, descobria que "estar situado no centro do universo como o homem é estar cada vez mais diante da necessidade de escolher em meio às inúmeras orientações possíveis".⁷ As decisões humanas e as "configurações" sociais e históricas que seus gestos engendram não poderiam, portanto, ser "naturais": elas eram decisões, escolhas, julgamento. A manifestação mais evidente desse novo poder que o homem reivindica para si parece ter sido dada por um florentino, estudioso justamente das ruínas de Roma, Brunelleschi. Com ele, a linguagem das coisas visíveis e a retórica de objetos e sítios começariam a ganhar nitidez.

A atitude de Brunelleschi no processo de construção da cúpula de Santa Maria dei Fiori e sua leitura como elogio da capacidade humana de dar medida e sentido às coisas foram registradas por seus contemporâneos.⁸ A cúpula celebraria em todos os sentidos a ação de desenhar o horizonte do mundo sobre os céus das cidades, recortá-lo em quadros, organizá-lo em planos e relações de medida e ordem, colocá-lo em perspectiva. Seu significado enquanto ruptura com uma visão de mundo teocêntrica e seu caráter de "discurso" da nova imagem política e cultural, que literatos, artistas e príncipes reivindicam para a Toscana, foram suficientemente analisados. Entretanto, historiadores também mostrariam que, para humanistas como Alberti – da geração seguinte à de Brunelleschi – a cúpula era mais do que isso: era estrutura e representação.

Como G. C. Argan, por exemplo, já apontava em texto de 1977, "pairando sobre os céus"⁹ de Florença Alberti a entendeu como um imenso objeto espacial, isto é, era espaço – céu físico e metafísico – objetualizado, ou seja, representado. A meditação de Brunelleschi sobre a cúpula e outros aparatos por ele concebidos para inventar a perspectiva permitiram-lhe compreender, como salienta o historiador italiano, que

cada representação é [um recorte, um quadro] uma objetivação, e cada objetivação é perséptica, porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica distância ou distinção, além de simetria entre objeto e sujeito. De modo que a representação não é cópia do objeto e, sim, a configuração da coisa real como é pensada por um sujeito.¹⁰

É absolutamente original essa percepção do gesto de construir que Brunelleschi promove e Alberti percebe e teoriza. A partir do século 16 e do trabalho desses humanistas-arquitetos a arquitetura passaria a ser lida como a máxima expressão da capacidade humana de projetar e construir, isto é, dar sentido e materialidade não só à edificação, mas à própria história.

Construções II

A América e a descoberta do presente

Ora, as viagens geográficas que também se desenvolvem nesse período não são apenas motor e resultado de novas atitudes mais tarde chamadas científicas. Formando uma reação em cadeia, elas estimulam um mesmo campo sistêmico, levando ao deslocamento de pontos de vistas teológicos, à construção de novas discussões filosóficas, a descobertas poéticas, e é nesse ponto que a história brasileira começa a construir suas singularidades. De fato, entre os séculos 16 e 17 o cenário construído de Roma e o cenário natural da América (particularmente da América brasileira e da Baía de Guanabara) tornam-se os dois mais importantes focos de atenção e de

inspiração das reflexões de moralistas, filósofos, escritores e artistas.

O esquadramento desses sítios tanto alimentaria a crise da filosofia neoplatônica do Renascimento quanto colocaria em questão a estabilidade maneirista da forma. É esse mesmo movimento de observação que incita o resgate da filosofia da experiência de Aristóteles e delinea a cultura barroca da imagem. Enfim, é o esquadramento dos vestígios do passado e de cenas quase intocadas do presente que atribui ao olhar e à visão seu novo e central estatuto.

Em oposição às civilizações urbanas antigas ou contemporâneas, certas regiões da América exibem territórios "virgens", com ocupação humana rarefeita, povos com hábitos singulares, nus, nômades, mais "próximos de um estado de natureza" do que as sociedades até então conhecidas. Somem-se a esses dados clima temperado, nem quente, nem frio, flora e fauna desconhecidas, mas generosamente colocadas à mão e observe-se cada um desses elementos no que eles podem estimular os sentidos, o olhar, a reflexão.

Se não são propriamente vistas como modelos, essas cenas parecem estar próximas do "jardim harmonioso" do qual os homens foram expulsos em sua sede de conhecimento e poder. Multiplicam, aqui, sem nenhum apelo a faculdades imaginativas, as possibilidades de contrastes e confrontos, agora, inspiradas por visões de "diferenças" constatadas no presente. Acentuam, também, as especulações do Renascimento sobre as conseqüências das ações individuais ou coletivas, do passado e do presente, no futuro.

Com inúmeros cronistas anônimos e sistematizadores dos relatos americanos, a cultura do século 16 somava novas impressões e teorias às meditações de Pico de la Mirandola, ao otimismo construtivo de Brunelleschi e Alberti, à curiosidade sem limite de Leonardo da Vinci. Ela, entretanto, agora também fixava em imagens o misto de potência e impotência que parecia balizar os gestos dos homens.

O sujeito como um corpo que vê, julga e age

Desde o fim do século 15 a iconografia é reveladora de uma visão de mundo dubitativa¹¹, que o contínuo desvelamento da América só iria estimular; chegando ao paroxismo um século mais tarde. A grandeza humana, meditativa sobre si e suas escolhas, oscilante entre vícios e virtudes, ciente de seu papel de sem descanso velar pela forma do mundo, conhecedora de balanças e ampuhetas e projetando com seu compasso até onde estender seu furor construtivo, ampliaria cada vez mais o elenco de seus lugares de memória.¹²

Talvez aqui possamos entender as inúmeras telas quinhentistas e seiscentistas que, começando por retratar Adão e Eva no paraíso, passam a mostrar seu desterro castigados por sua avaliação equivocada, evoluindo para imagens de Atlas suportando sem descanso o peso do mundo ou Hércules, indecisos diante de inúmeros caminhos.

Na arquitetura, os motivos, as formas e seus arranjos não são menos falantes. Pedacos de natureza virgem – o tempo, uma provável origem – se enroscam em colunas que se retorcem. Construções humanas – pilastras e mísulas – pairam suspensas no ar sem fundação, sem qualquer fundamento que não seja a própria expressão de uma vontade. Conchas abertas ou fechadas – mar, tanto mar – inscritos em azulejos ou em talhas, também lembram que, como ondas, a história humana, paradoxalmente, evolui e, não obstante, é sempre a mesma: incessantemente coberta, recoberta, revelada, apagada.

A multiplicação desses gestos individualizados fez com que historiadores da arte designassem como "maneirismo" grande parte da arte do século 16. Ela revela expressões singulares, maneiras, sim, que se sabem inscritas numa temporalidade. Durer, ele próprio, apenas mais um desses indivíduos atentos à cena americana, encontrou no tema da Melancolia o mais forte "memento" dessa crise que ao longo do século 16 deixaria de ser individual para ser, sucessivamente, coletiva, social,

ideológica atravessando continentes, reinos, crenças religiosas.¹³ Como sugerem as inúmeras imagens femininas da Melancolia produzidas nesse período, mesmo no "conforto" do interior de uma biblioteca, na "calma" protetora de um palácio, à "sombra tranquilizadora" das muralhas, pensar sobre a liberdade histórica deprime ou excita. É como se a razão marchasse por uma trilha estreita entre dois abismos: abatimento ou delírio, arbítrio ou arbitrariedade.¹⁴

Diante da surpreendente consciência da liberdade e do poder transformador de cada ação humana, como um contraponto, o que se almeja é buscar como que um descanso para o olhar. A identidade (religiosa, política e, mais tarde, nacional), passa a ser uma noção que se quer estável e que pode ser lembrada, fixada e garantida através da visão de "paisagens imutáveis" – naturais ou construídas.

É no desenvolvimento desse processo que a arquitetura se torna, com a pintura, o instrumento mais eficiente de transmissão e fixação de certos valores que criam a coesão e a identidade social. As construções passam a ser os mais importantes monumentos dessa cultura, isto é, lugar e experiência de lembrança de uma mensagem histórico-ideológica que fala por imagens e alegorias¹⁵ e se deseja perenizar justamente por meio da arquitetura.

Os mecanismos de fazer falarem objetos e monumentos generalizam-se a partir da segunda metade do século 16, e os discursos se deslocam da esfera religiosa para o campo político e nacional.¹⁶ Após o saque de Roma, a construção da cúpula e da Praça de São Pedro é o primeiro gesto movido por essa ideologia. Diante de uma Europa já dubitativa, ele conseguiria, entretanto, instituir a antiga cidade como capital da autoridade da fé católica e do Papa e como centro da cultura intelectual e artística. A obra de Filipe II, na Espanha, mostra o começo da laicização desse processo. O Escorial construído por esse rei-arquiteto melancólico, senhor da quase-totalidade das Américas, é um palácio-convento: isolado, ascético, como a maioria de seus mais ativos sujeitos além-mar.

No século 17, essa retórica é cada vez mais laica e cortesã. Versailles baliza novos tempos nesse discurso sobre a representação que é feito por meio da arquitetura. No tratamento do programa que busca exprimir a grandeza do rei absoluto, podemos constatar como o lugar da Igreja já está neutralizado, controlado agora pelas massas do palácio. Se o abrir e fechar janelas dos homens exibido em sua fachada é quase "infinito", o que se busca ali é, de certo modo, também neutralizar "maneiras" e celebrar uma nova lógica que repousa no módulo e na série. Até a natureza não se dá mais a ver como cena primordial, ciclo concluso, lugar harmonioso como jardins toscanos e vênetsos ou claustros religiosos faziam pensar. Ela está geometricamente dominada e construída e, como na arquitetura, o tratamento paisagístico que lhe é dado, ainda que diversificado, aspira à estabilidade e ao tipo.

Essas construções engendradas por um "abolutismo" religioso (a contra-reforma) ou político (das cortes européias) trabalham no sentido de demonstrar ou representar seus significado e valor. Inscritas em um "sistema de acontecimentos", elas colocam em comunicação um exterior e um interior: uma coletividade e uma crença, uma instituição. Mas, em seu uso cada vez mais generalizado mergulham esse próprio enunciado em relações opacas.¹⁷

Por um lado, os componentes construtivos que garantiam outrora a estabilidade do monumento passam a ser tratados de modo autônomo, e a estrutura dessas construções não é mais tectônica, mas visual. Porém, por outro lado, a arquitetura não solicita apenas o olho: a fachada é "tela" permeável pensada para o espectador, que a atravessa e percorre esses volumes construídos. A noção de espaço que se desenvolve nessas obras, assim, não é ditada apenas por um princípio matemático, mas, também e sobretudo, pela experiência do corpo. O edifício não é mais pensado como forma plástica inserida em um espaço ordenado e em perspectiva, mas é, ele próprio, espaço que se relaciona com a natureza, que agora, é também história, isto é, "paisagem". A

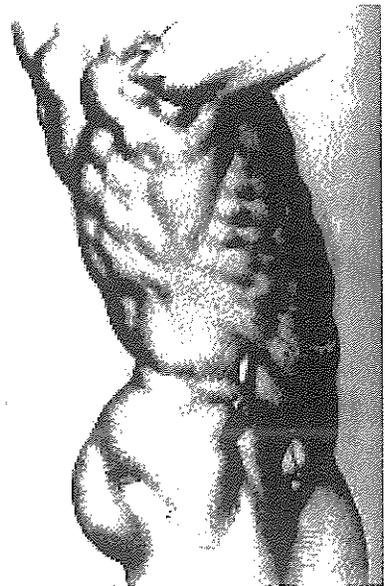
cidade-capital é a forma acabada da arquitetura: é nela que a vida social se exercita.¹⁸ É ela que, ao descortinar maneiras, vontades, visões, permite, na explicitação das diferenças, tanto a negociação e a persuasão retórica quanto a repressão e o silêncio.

Assim, se por um lado a estética barroca dá forma, instrumentaliza, manipula as noções de identidade e representação, tanto mais se debate em torno da historicidade, isto é, da contingência de seus mecanismos, realizando, assim, num mesmo movimento, sua crítica.

É certo que o universo fechado, retórico e tópico das cúpulas, dos palácios, das fogueiras, dos mártires, dos príncipes e dos cardeais, engendrado no período barroco, busca afirmar a autoridade do dogma, do rei e da lei. Entretanto, a manipulação dessas inscrições visíveis, em seu excesso, talvez denuncie sobretudo a intuição radical e sem saída da atopia da condição humana, revelada de forma inexorável no horizonte aberto à relação e à ordem – à vontade e ao arbítrio – da experiência americana.

De fato, o que dizer daqueles que têm diante de si Mundos Novos que parecem carentes de perspectiva e horizonte? Vazios, verdes e líquidos, onde cada ato que dá forma sabe-se construção? Potência da razão, da vontade, da liberdade de julgar e agir.

Esse cenário, onde até mesmo a vida gregária é um valor a ser instituído, pode até provocar em europeus desterrados experiências místicas, mas, antes de tudo, ele lhes impõe, como constatação, sua própria humanidade: seus sentimentos, suas leis, exacerbando o investimento da natureza como campo em que se exercita o conhecimento racional e sensível.¹⁹ Ela é tela de fundo em que se inscreve a história e, como tal, pode até ser também a causa



primeira de onde derivam todo feito e suas conseqüências. Experimentar esses sentimentos ao contemplá-la – ou pensá-la dessa forma – já é, contudo, um problema humano, e, enquanto tal, a própria natureza é experiência histórica.

Mesmo nas cenas “harmoniosas” e quase “edênicas” – como parecem ser o Brasil ou a Baía de Guanabara e seus habitantes – de imediato se evidenciam a existência e a necessidade de códigos de sobrevivência, um constructo, diante de um universo animal e vegetal que é preciso dominar. O conhecimento não é revelação, mas conquista, invenção, recorte.

A experiência americana guardou das utopias que ela própria engendrou o desejo de conter distopias: a tempestade, o turbilhão de um mundo humano, cada vez mais humano. Qual raiz alimenta ou mata? Que erva envenena ou cura? Qual árvore resiste ou apodrece? Onde está a fonte que sacia a sede? Que caminho é o justo? Qual direção tomar? Em que abrigo se esconder das intempéries? Estar em permanente estado de avaliação – foi essa a única certeza que, sem descanso, a América buscou transmitir à cultura européia dos séculos 16 e 17. Ver, sentir, julgar. Todo ponto de vista está no corpo: sentido e reflexão, matéria e pensamento, animalidade que perturba e humanidade cerebral que eleva.²⁰

No Brasil – onde nem ouro ou prata atraíu e fixou imediatamente numerosos europeus acelerando o processo de ocupação e introduzindo mais rapidamente objetos, utensílios, instituições ou práticas sociais vigentes nas terras de origem dos colonos – os sinais desse sentido histórico não se fixaram necessariamente em telas, livros, esculturas, ou construções... Mas a fragilidade desses vestígios não autoriza que se infira sobre sua inexistência ou que se diminua o impacto dessa experiência, até mesmo para aqueles que apenas ouvem ou lêem seus relatos; ao contrário.

De fato, levantar aqui um mero abrigo – uma cabana primitiva – foi enorme empreendimento, como alguns moralistas do século 18 passariam a perceber. Sobreviver

e insistir em continuar em ação a cada manhã, uma vitória. Elevar uma tosca capela de pedra demandava mais tempo do que o de uma vida... Significava uma entrega franca à condenação construtiva do homem. Fazer longas travessias, habitar mundos novos, estar em situação de disponibilidade ao desconhecido é tarefa, talvez, mais do que heróica, trágica.²¹

Não exigiria apenas vontade, exigiria persistência, trabalho, mas também escuta atenta ao diferente (homens ou situações) e resposta rápida ao inesperado. Dureza e também flexibilidade, como ensinava nos livros Leibniz, luterano no final do século 17: “Quando o barco atinge certa velocidade a onda se torna tão dura quanto um muro de pedra”.²² Prudência e avaliação da conjuntura, como ensinara Grácian, jesuíta envolvido com as reflexões que lhe suscitam esses novos mundos marítimos e fluidos das viagens: “O sábio é aquele que sabe que o Norte, [o rumo] da bússola da prudência consiste em escolher a vela conforme o vento do momento”.²³

A história como um eterno presente: a memória social inscrita no corpo

Leibniz desenvolve na Monadologia justamente o que poderíamos chamar de uma concepção americana da identidade e de seus princípios.²⁴ Na América verde, líquida e errante brasileira, os vestígios dessa compreensão dura e flexível, aberta e formativa do sujeito e da história estão sobretudo no fato de que um país e uma cultura simplesmente sejam, se construam. Por outro lado, talvez se reinseríssemos, justamente no campo de observação do contexto europeu, as vozes da experiência americana, veríamos o quanto, mesmo a distância, elas provocaram o que a América talvez tenha descoberto de modo mais rápido, mais direto: o entendimento da natureza não como experiência de contemplação de um ciclo concluso – um paraíso perdido – mas como horizonte humano.

Talvez, se passássemos a ver a América – e até o Iluminismo, o Brasil, sobretudo – como

um campo de embates da cultura ocidental com ela mesma e com suas sucessivas descobertas, pudéssemos dar um sentido mais complexo – essencial – às centenas de colunas torsas, conchas ou mísulas que pairam sem fundamento em tantos palácios e igrejas. Veríamos as marcas dessa experiência crítica em mutações lentas que levam de textos a telas e vice-versa: do *Paraíso Perdido* de Milton às cenas bucólicas de Poussin. Enfim, talvez pudéssemos melhor compreender as mudanças epistemológicas que levam justamente das cenas pastorais do início do século 16 à concepção geometrizada de jardins um século mais tarde, da qual Versailles é a imagem mais “falante”.²⁵

Veríamos, nesses gestos e nessas obras, vestígios diferenciados no tempo de um mesmo eco americano que começaria por fazer a Europa sonhar com jardins edênicos, para logo em seguida afirmar a percepção do passado como “uma terra estrangeira”. Mas, mais ainda, perceberíamos que as visões sucessivas de terras “estrangeiras” – de antigos ou de canibais – ajudariam, no interior da cultura ocidental, a delinear a própria idéia de paisagem²⁶ e, com ela, ganhar imagem e materialidade a idéia de país.

Se considerarmos a cultura ocidental moderna a partir do cruzamento Europa-América, o refluxo das marcas americanas no campo cultural europeu se faria sentir de modo não só nítido, mas também mais instigante pela atualidade das questões que provocou. O impacto da experiência colonizadora americana contribui, por exemplo, para acelerar um movimento bem mais generalizado de exploração do meio ambiente natural que está nas bases da organização da visão científica moderna. Por outro lado, entretanto, a radicalidade dos problemas enfrentados no desvelamento dessas novas geografias agudizou também o entendimento da ação histórica que impregna todos os campos do conhecimento. Ao longo do século 17, direta ou indiretamente, o cenário natural e “primitivo” americano ocupa o primeiro plano do olhar: nas telas, nos gabinetes de “curiosidade”, na produção literária...

A partir de Shakespeare e da *Tempestade*, por exemplo – obra nitidamente escrita sob o peso da meditação inspirada pela cena americana – a América que começou por fomentar utopias deixa de ser, justamente e apenas, cena que “inspira”. É “projeto” cuidadosamente meditado, alimentado, protegido. Relendo Shakespeare, talvez pudéssemos imaginar que a personificação do continente americano pretendida pelo escritor não fosse Caliban, como insistem em fazer os seus intérpretes, mas Miranda. É essa jovem donzela que um pai filósofo e guardião da tradição dos antigos educa, transmitindo o que sabe dos mais velhos (o que está nos livros), mas também moldando-a com a experiência de uma terra vazia (o próprio lugar-ilha a que foram confinados após a tempestade). Miranda, bem mais do que Caliban, parece personificar esse novo mundo natural, esse “reino” que se forma, prometida ao amor devotado de Fernando-Espanha. Afastada de guerras e disputas fraticidas, é ela que, bela e ingênua, cresce “virgem”, sem deixar de ser filha e obra da Europa, da história, da razão.

A cultura dos séculos 16 e 17 revela como a lenta “desnaturalização” do mundo natural, primordial e novo das Américas leva ao deslocamento da atenção do passado e dos antigos para a ação histórica no presente. Aqui, mais uma vez, a pintura nos ajuda. Pensemos nas vivíssimas cenas de natureza transformadas em quadro: naturezas-mortas, instantes vividos.

Esse gênero de pintura – ao retratar vasos de flores e abelhas, dos quais quase se sentem o odor e o zumbido; copos de vinhos e *gauffrettes*, dos quais se pressentem a textura e o sabor – sublinha “hiper-realisticamente” a operação de recorte que cada um realiza para que o real possa ganhar contornos de forma. É isso que os arquitetos ou artistas isolados desde Brunelleschi, Alberti ou Dürer insistem em mostrar. Com todas as imagens “realistas” (e moralistas) de santos, mas sobretudo com as naturezas-mortas, a estética barroca, ao tornar a superfície da tela uma experiência, tensiona a própria idéia de representação. Na força de mostrar um momento vivido de

modo tão intensamente presente, essas obras, a despeito de ideologias, provocam sobretudo a experiência de um agora e de um eu.

Como os pedaços de natureza arrancados subitamente do fluxo da vida e mostrados nessas telas – como pedaços de vida arrancados da vida – a irredutível “diferença” americana se revela justamente nesse apartar-se da Europa. Na América ou mesmo mediante relatos a seu respeito, a experiência contundente do presente é sublinhada pelo exercício de dar, sem descanso, “perspectiva”, “horizonte” e forma ao entorno ilimitado e indeterminado da existência. Daí o fascínio da cultura americana brasileira pela contemplação do discurso dos objetos e dos cenários de rememoração estáticos – sejam eles cúpulas, palácios, jardins ou paisagens. Esses cenários são uma espécie de “descansos” nesse exercício de dar medida e realizar recortes que, entretanto, a dinâmica de sua própria história sabe ilusórios.

É de uma visão de humanidade que se exercita nesse campo aberto que parece resultar a tendência dos americanos a privilegiar as paisagens naturais – dilatadas, panorâmicas, desertos, florestas ou pampas – como lugares de contemplação da “identidade”. Entretanto, essa “identidade” que busca espelhar-se na visão desses amplos horizontes rememora justamente a universalidade da condição humana traspassada pela idéia de liberdade, ação, estratégia, movimento. Dela também talvez decorram ainda outras singularidades, que se confundem com a própria sensibilidade moderna. É esta palavra “americana” que vemos, como ondas, fluir e refluir, emergir e ser sufocada, ao longo de mais de quatro séculos da história da cultura ocidental.

Periodizações

Cristalização de uma visão eurocêntrica e evolucionista de história

Traçado esse vasto panorama, parece-nos possível melhor balizar o deslocamento do problema da identidade/alteridade, ligado à

construção moderna da noção sujeito, para o tema da identidade nacional.

Aqui aparece a terceira razão que nos levou a examinar esse problema em tão dilatado arco de tempo. A partir da primeira metade do século 18, a América brasileira parece não mais estimular uma visão das relações e instituições sociais como construção humana – atemporal e atopográfica – como indicaram Thomas Morus, ao conceber *Utopia*, e inúmeros outros escritores depois dele. De representação idealizada e atemporal, ela, com Miranda, já começara a se tornar projeto político concreto. Como estímulo à observação objetiva da natureza e das sociedades, já contribuíra para o triunfo de uma cultura que ambiciona a descrição controlada e fiável dos objetos mediante o testemunho da visão.²⁷

Esses territórios, ontem novos, outros, singulares, passam agora a ser recolocados num mesmo sistema de conhecimento, do qual participam não só a Antigüidade e o Novo Mundo, mas também as civilizações orientais – China, Japão, Índia, por exemplo.²⁸ As diferenças observadas de situação à situação se ampliam e, se por um lado são pensadas em torno de uma mesma história comum, por outro, elas são ponderadas e classificadas em uma longa série.

No jogo de identidades e alteridades a América, como, aliás, também os vestígios da Antigüidade, é reinserida numa progressão e contextualizada em um grande sistema explicativo, no qual se inscrevem também as noções de superioridade/inferioridade, centro/periferia, evolução/degenerescência.²⁹ O que fora uma experiência de diferença sem inscrição topográfica clara – como Grécia e Roma também de resto haviam sido – ganha lugar visível numa enorme cadeia de desenvolvimentos sucessivos, em que os juízos, agora negativos, sobre o continente americano se superpõem.

Vista de maneira poética como um “Ocidente ainda sem forma”, a América, passa cientificamente a ser como um berço imaginário da civilização, do qual Grécia e Roma ocupariam outros patamares. Tanto a imagem americana da “cabana primitiva” de

Laugier – “modelo” do impulso construtivo que engendra a arquitetura e a história – quanto a idéia do “bom selvagem” e seu “nomadismo” – “modelo” de organização igualitária e de autogoverno de Rousseau – participam de modo indissociável dessa contextualização encadeada.

No entanto, talvez sejam sobretudo as polêmicas teses de Buffon e De Paw – por exemplo sobre a debilidade e pequenez das espécies animais americanas, sobre o caráter mais novo de suas formações geológicas, depreciativa dos índios e dos próprios europeus, degenerados na vivência desses territórios – que viriam a consagrar o novo lugar americano.³⁰ A configuração desse jogo múltiplo e contrastivo entre identidade e alteridade dilata-se menos para abrigar dúvidas do que para acolher certezas.

Triunfo do historicismo: os monumentos históricos

Pode-se dizer que a partir da segunda metade do século 18 objetos construídos e paisagens naturais cessam de ser percebidos de maneira neutra ou idealizada, como demonstram as teorias arquitetônicas, paisagísticas ou sobre a cidade desse período.³¹ Não só a obra de Burke *A philosophical inquiry into the origin of the ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), mas também o próprio nascimento da estética (1750) como ciência do conhecimento sensível, com Baumgarten, interrogam sobre as relações entre o homem e o meio, entre o inato e o adquirido.

Se os sítios naturais são vistos como lugar da meditação sobre a liberdade, o belo, o sublime, o verdadeiro e o justo, para os europeus a cidade é o lugar privilegiado de formação dos indivíduos e no qual essas noções ganham materialidade. É nela, e sobretudo na cidade-capital, que o sistema dos objetos construídos fala sobre as ações dos homens e seus sonhos, relembra (ou constrói) as instituições sociais e que a identidade coletiva se espelha e se revela nos monumentos.

Como apontou F. Choay³² para o passado greco-romano, estamos em tempo de sínteses críticas, de periodizações, de taxinomias, de álbuns de imagens em que se busca detectar estilos, momentos de maior ou menor criação, inserindo edifícios ou obras de arte em contextos históricos a partir de rigorosas observações *in situ*. Observa-se entre a década de 1760 e a virada do século 19 o mesmo processo, que conduz da imagem fantasista de animais fantásticos ou templos fabulosos abstraídos de seus contextos à ilustração e descrição científica.³³

Gibbon com o livro *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), Winkelmann com sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1767) são alguns dos fundadores³⁴ dessa atitude crítica, nova e sistematizadora no que diz respeito à Antiguidade. Poderíamos acrescentar que esse é o mesmo papel – contestado mais tarde, sobretudo, por Humboldt – de Buffon com *Oeuvres* (1749-1804) sobre a história natural, o que incide diretamente sobre a percepção da cena americana.³⁵

Na última década do século 18 e nas primeiras do século 19, vemos desenharem-se duas formas de pensar as relações entre o homem e o meio – natural ou construído, atual ou passado. Por um lado, a da ciência clássica positiva que conduz à fragmentação do saber em campos disciplinares, por outro, a do conhecimento total – a *Naturphilosophie* – que recusa separar a vida do homem da vida do mundo, a filosofia do homem da experiência do mundo.³⁶

A ciência clássica positiva não só alimentaria uma ciência natural que continuaria a cortejar as teorias de Buffon, mas estimularia também uma historiografia que, ancorando-se no olhar, celebraria sua centralidade como testemunha privilegiada da verdade das coisas. Além disso, essa historiografia tenderia cada vez mais a voltar-se para temas e situações locais, nacionais, populares, começando pelo resgate da Idade Média na França, na Inglaterra, na Alemanha....

Em fins de 1790, em plena Revolução

Francesa, o antiquário e naturalista Aubin-Louis Millin apresentaria³⁷ à Assembléia Nacional o primeiro volume de uma compilação dos monumentos nacionais da França, isto é, representações em desenho de castelos, abadias, mosteiros, enfim, tudo que pudesse, além de seu uso original – anti-republicano – dar mostras dos grandes acontecimentos da história francesa. Acoplando pela primeira vez o adjetivo histórico à palavra "monumento",³⁸ Millin pontua uma ruptura que levaria ao triunfo do historicismo e, ao longo de todo o século 19 e inícios do século 20, ao resgate das antiguidades – novas ou nem tanto – de cada nação.

Com esse procedimento Millin não apenas daria provas do papel dessa história evolutiva, e, ao mesmo tempo, nacional que se articula cada vez mais, mas iria mais longe ao intuir que o século 19 seria voltado para o recentramento do interesse cultural pelo estudo do passado. A farta produção de levantamentos, croquis e os sucessivos álbuns de viagens pitorescas e históricas produzidos no período napoleônico seria apenas sintoma de um movimento que não cessaria de crescer e generalizar-se.

A narrativa da história nacional, por meio de seus fatos singulares, suas datas, seus personagens, suas instituições, seria então a função do monumento, ao mesmo tempo em que a história se tornava um dos principais estudos dos verdadeiros cidadãos.³⁹

Fazendo oposição a esse fracionamento da história humana em histórias singulares – que, em sua multiplicidade, buscam entender a identidade em termos de oposição – a *Naturphilosophie*, embora se interessando também pelo local, resgata lições do barroco e do entendimento da identidade de Leibniz. Sua regra é heterônoma, o destino de seu projeto é ser inacabado, e sua visão é a da diversidade, da divergência, da relação. Assim, a historiografia que ela alimenta é a de busca de motivações e de evidências perdidas, esquecidas, que mergulham nos confins misteriosos em que se articula a presença do homem ao mundo.⁴⁰ É aqui que podemos entender,

por exemplo, a obra de Michelet e sua busca da alma francesa em sua *Histoire de France*, cujo primeiro tomo é publicado em 1833.⁴¹

Para a *Naturphilosophie* – que é o fundamento da visão de mundo romântica, por sua vez, filha do barroco e da experiência americana – a visão de mundo é presença no mundo. (...) Nossa presença no mundo se dá por meio de todos os sentidos ao mesmo tempo. O horizonte da vista nada mais é do que uma membrana não permeável a formas diferentes de inteligibilidade.⁴² Plurissensorial, total e inacabado – são essas as palavras, tão familiares à experiência americana, que são colocadas em jogo pelo primeiro romantismo.

Entre a visão da história como um processo em aberto – irremediavelmente sublinhado pela experiência americana – ou como um acumular de vestígios de ciclos conclusos – o que, numa interpretação rápida, a herança greco-romana acabaria muitas vezes por induzir, constrói-se a noção moderna de monumento histórico e nacional.

Desde 1763, quando o Rio se torna cidade-capital, diversas iniciativas do poder público ou de parcelas da população passam a exibir os conflitos entre uma prática patrimonialista e rememorativa da identidade – que tende, de forma fechada, a fixar-se no discurso estático de objetos e paisagens – e as lições extraídas da experiência cultural americana que, sistematicamente, apontaram a multiplicidade, a mutabilidade e a contingência da história humana.

A tentação do monumento: emblemas

Talvez pudéssemos introduzir uma periodização para melhor situar os anos entre 1900 e 1930, quando vemos surgir a idéia do Rio enquanto "Cidade Maravilhosa", bem como os dois mais importantes monumentos nacionais – o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar, aos quais, hoje, vieram juntar-se como emblemas da nação Ouro Preto e Brasília.

As tentativas de impor à vista de forma fixa e intemporal o caráter "monumental" das construções parece explicitar-se no Brasil na segunda metade do século 18 em alguns projetos que, por ironia, acabam, em sua maior parte, não cumprindo esse papel. É o caso, por exemplo, da nova igreja dos jesuítas no Morro do Castelo – inacabada com a expulsão dos padres – da nova Sé – construção também inacabada – e da nova igreja da Candelária – cujas obras só são finalizadas na segunda metade do século 19.

Entretanto, em face dessa idéia de monumento, agora histórico – que, como vimos, também se institui no contexto europeu –, e do discurso – que se quer "fechado e inamovível dos objetos construídos" –, a história carioca introduz algumas diferenças que revelam uma busca de conciliação entre essa tendência e aquelas evidenciadas em sua própria história.

Diante das visões depreciativas sobre a América e os americanos (brancos, índios e negros), que se generalizam a partir da perspectiva "evolucionista" formada no século 18, o período colonial não parecia exibir vestígios construídos relevantes, capazes de rememorar grandes realizações passadas e forjar ao mesmo tempo a identidade do grupo. Assim, primeiramente, será a cena natural – e não a construção – que será elevada à categoria de monumento, mas, em segundo lugar, a forma de recordar a identidade se organiza de modo a que esta não se fixe, simplesmente, em uma visão e em uma representação, mas que se torne experiência.

Nessa outra proposta de leitura dos monumentos históricos nacionais e – com eles – dos aspectos da identidade coletiva vemos ganhar forma visível o "enquadramento" do Pão de Açúcar. No registro escrito, desde o início da colonização, esse pedaço de natureza feito paisagem já evocava o caráter edênico, harmonioso, da Baía de Guanabara a ser preservado "intocado e intocável". Mas, se o Pão de Açúcar talvez pudesse cristalizar o sonho de harmonia dos cariocas, ele não poderia "falar" sobre o caráter construtivo e

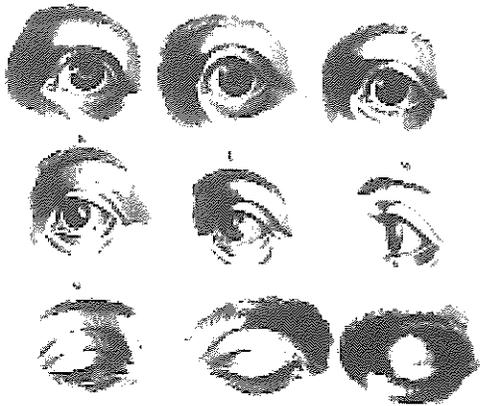
dinâmico dos habitantes das Américas. Talvez tenha sido a partir da construção do primeiro jardim público do Rio – o Passeio Público – que vemos ajustarem-se alguns desses conflitos e começar a se afirmar a singularidade dos cariocas no tratamento do tema da identidade e de seus lugares de rememoração.

Jardim que se alça diante de um jardim, o Passeio Público é esse espaço que se organiza entre duas situações-limite: a cidade em seu movimento e a calma contemplação da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar, engenhosamente colocados em uma perspectiva ótica para, enquanto "cena", serem representados e apresentados em sua estaticidade.

Em contraposição ao movimento urbano, percorrer esse jardim e chegar ao limite do que seria a obra humana na contemplação de um inamovível (marcado pela "fronteira" de um terraço debruçado sobre o mar) é experimentar uma pausa no meio do caráter incessante das paisagens que se transformam.⁴³ Entretanto, propor como "monumento histórico" uma representação à qual só se ascende passo a passo – de recuo em recuo – é, de maneira delicada, mas nem por isso destituída de violência, propor a corpos que se movimentam a percepção indelével de si próprios nesse deslocamento temporal e espacial.

Por outro lado, o que celebra a visão dessa "tela fixa"? Talvez ela pudesse evocar outro tempo, um jardim reconfortante para o corpo e para o olhar. Mais uma vez, contudo, não é a inação que se rememora, ao contrário. Como rememorar o que jamais se viveu? A calma da paisagem edênica rememora não uma vivência passada, mas, sim, um desejo. Ela evoca não a lembrança perdida de um ciclo, mas o horizonte aberto de uma obra contínua e permanente.

A "identidade nacional" é aqui a experimentação da história não mais como idéia, mas como efetividade. Ou seja, a história não seria uma representação "estudiosa e erudita" do que passou, tampouco a previsão "segura e controlada" do que está por acontecer, mas é como que um instante de transição e de



descontinuidade entre a dissolução "ideal" do que já foi e o vir-a-ser "real" do novo.⁴⁴

Consciente da possibilidade retórica dos monumentos, a cultura carioca, durante o século 19 e até as primeiras décadas do século 20 mostra-se, no

entanto, tentada pela inscrição de "mensagens" em cenas construídas ou naturais de modo menos crítico. O peso da visão eurocêntrica – evolutiva e historicista da história – atravessaria a cultura brasileira ao longo do século 19 como um problema e um impasse. O culto europeu dos "monumentos históricos construídos" levaria a tentativas cada vez mais insistentes de construir no presente os símbolos de conquistas políticas recentes, como a Independência, ou de formas capazes de justamente garantir o pertencimento desta parte da América à longa história ocidental – cúpulas, frontões, colunas e capitéis nos diferentes estilos consagrados pela arquitetura européia.

Essas iniciativas, porém, exibiriam a precariedade de seu enraizamento: pensemos nas obras inacabadas, que mudam de função ou exigem um esforço técnico deliberado – como as cúpulas da igreja dos jesuítas e da Candelária ou a obra da Sé. Lembremos também do projeto de monumento equestre dedicado a Pedro I, previsto por Grandjean de Montigny desde os anos 20 do século 19 e que levaria décadas para sair do papel; ou nos arcos de triunfos e arquiteturas efêmeras, como as que também realizam os membros da Missão Francesa.

Durante mais de um século a visão historicista da história, traduzida em diversos projetos de intervenção buscará inscrever definitivamente na paisagem urbana os

lugares da identidade e ceder à tentação do monumental: das estátuas equestres de Grandjean aos jardins de Glaziou, passando pela modernização à *l'antique*, de Passos, às praças cívicas de Agache.

Nas três primeiras décadas do século 20 se propagariam também no Brasil as discussões sobre os emblemas do próprio passado colonial. Entretanto, os sintomas de que as tensões entre esse culto aos monumentos "inamovíveis" e a voz americana são cada vez mais insustentáveis se evidenciam: buscase inaugurar o marco de fundação da cidade ao mesmo tempo em que se arrasa o Morro do Castelo – seu berço mítico. Funda-se o Serviço do Patrimônio Histórico Federal, que num mesmo movimento recenseia e tomba os bens legados pelos antepassados e – originalidade sua – considera patrimônio dos cariocas e brasileiros obras recém-construídas, como é o caso do edifício do Ministério de Educação e Saúde. Só a ambigüidade de algumas dessas atitudes já seria fértil explorar. Mas isso não é tudo.

De modo ainda mais generalizado, nos anos 30, essa tentação de inscrever uma idéia de identidade e nação – que tensiona com a própria aceitação da atopia do sujeito moderno num mundo demasiadamente humano chega ao ápice. No caso carioca, essa história nacional inscrita em cenas que se dão a ver em sua insistência "tipológica, topográfica, cenográfica" construiria uma nova síntese magistral entre a "celebração das obras humanas" e um fundo de natureza "celebrada *in natura*" que, embora sucumbindo à tentação do "monumento histórico", já aponta para seu próprio questionamento.

Na mais alta montanha, a que o homem pode ascender para contemplar a Baía de Guanabara, o Corcovado, eleva-se naqueles anos um monumento que exigiu invulgar inteligência construtiva para comemorar não um herói da nação, não uma data que se quer um marco – nenhum grande acontecimento. Construiu-se ali um Cristo Redentor que parece acolher a baía em seus braços. Se analisarmos rapidamente essa obra em sua localização e em seu tema

iconográfico, ela já não consegue esconder os limites do representacionismo, que se havia imposto por mais de um século...

Se o Rio, historicamente, pôde ser pensado como promessa de um paraíso, com a construção do Cristo não só estamos mais uma vez diante da ratificação desse sonho, como em frente à imagem de um deus que contempla sua criação. Mas a face desse deus não deixa dúvidas em suas ambigüidades. Como fazem os deuses, ele contempla, abençoa, compreende, acolhe. Mas, idéia divina feita corpo – feita história – esse deus humanizado coloca-se lá, onde esteve o ponto de vista dos homens, e celebra sua obra não como um paraíso mítico de um deus sem rosto, mas como cidade – como construção histórica – de frente para o sol, o mar, o céu, as montanhas, o vento, a floresta.

A partir de então, erigidos o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor – talvez os mais importantes lugares de rememoração de certos aspectos da identidade da cidade e do país –, os cariocas parecem ter começado a reatar com sua velha herança cultural. Desde então, inúmeros grandes gestos coletivos vêm insistindo em proclamar que a experiência americana – que é visceralmente sua –, antes de ser humanista, é humana. Que a história não é a observação do discurso do passado, mas o desafio de construir o presente. Que a identidade se forja a cada dia a partir de relações e escolhas. Mas, mais do que isso, buscando retomar certas premissas barrocas, a que culturalmente deu forma, os cariocas vêm também insistindo em sublinhar que o corpo é o único lugar em que a inscrição da memória é absoluta, inapagável, inesquecível.

Assim, tendo apascentado certos mitos que atravessavam sua história, os cariocas por meio de formas imateriais de rememoração, como a dança, a música, o jogo, passaram cada vez mais a celebrar o corpo como mônada e irredutível monumento de sua história. Nele, a identidade insiste em revelar nada mais do que a universalidade da condição humana em sua ação infinita de dar sentidos contingentes à vida.

Demolições, reconstruções, crises, ajustes, instabilidades, mudança, novas crises – 'tal é o ritmo da história', ensina em sua imaterialidade essa memória ancestral, vivida, corpórea, sensorial, que emerge da lembrança americana dos cariocas. O projeto é ousado em sua radicalidade libertária. Tolerante e universalista, ele se vem mantendo historicamente como uma bela e nobre promessa, mas exige, também, vigília constante para não se tornar a mera contemplação de uma bela e nobre ruína.

Margareth da Silva Pereira é arquiteta e historiadora - PROURB, FAU/UFRJ. Publicou recentemente *Os Correios e Telégrafos no Brasil* - Rio de Janeiro, 1999.

Notas

- ¹ As idéias esboçadas neste texto, foram desenvolvidas no âmbito do seminário promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa dedicado ao tema da identidade do carioca. Cf. "Variações do 'ser' carioca e a tentação do monumental". Rio de Janeiro, Congresso Entre Europa e África: a invenção do carioca, dez 1995.
- ² Cf. Ernst Cassirer. *L'idée de l'Histoire*, Paris, Cerf, 1988: 26-50 e 115-124.
- ³ Alois Riegl. *Der moderne Denkmalkultus* (1903). Trad. Francesa. *Le culte moderne des monuments*, Paris Seuil, 1984.
- ⁴ *Idem*, *ibid.*: 50.
- ⁵ Retomando as reflexões de Riegl, Françoise Choay, in *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, contextualiza a distinção entre monumento e monumento histórico, analisando a questão particularmente a partir da fase antiquizante do Quattrocento. Sobre Petrarca e outros eruditos florentinos, ver pp.37-.
- ⁶ *Idem*, *ibid.*: 38.
- ⁷ Apud. Erwin Panofsky, *Saturne et la Melancolie*, Paris, Gallimard, 1989: 394
- ⁸ Ver, por exemplo, o epitáfio de Brunelleschi em 1446, comentado cem anos mais tarde. Vasari. F. Choay, *op. cit.*: 40, atribui ao arquiteto um 'effet Brunelleschi' de interesse agora essencialmente às ruínas, às formas construídas.
- ⁹ Cf. Giulio Carlo Argan, "El significado de la cúpula" in *História del arte como história da la ciudad*, Barcelona, Laia, 1983: 95-116
- ¹⁰ *Idem*: 96.
- ¹¹ Tome-se, por exemplo, apenas como indicadores da produção artística dos séculos 16 e 17, a síntese iconográfica analisada por Giulio Carlo Argan in *L'Europe des capitales*, Paris-Gênève, Skira, s.d., ou

- vejam-se os temas analisados por Santiago Sebastian in *Contra-reforma y Barroco*, Madri, Alianza ed., 1985.
- ¹² Observem-se, por exemplo, as temáticas tratadas por Erwin Panofsky in *Saturne et la Melancolie*, op. cit., sobretudo a quarta parte, dedicada a Albrecht Durer.
- ¹³ *Idem, ibid.*
- ¹⁴ Cf. E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Durer*, Paris, Hazan, 1987: 257-258
- ¹⁵ Cf. S. Sebastian, op. cit.: 355.
- ¹⁶ Observe esse deslocamento através de um cruzamento das análises de G.C.Argan, L'Europe..., op. cit., particularmente capítulo "Le monument", pp. 45-47, e S. Sebastian, op.cit., capítulo "El palácio barroco como conjunto retórico" pp. 355-.
- ¹⁷ G. C. Argan, L'Europe..., op. cit., particularmente capítulo "Rethorique et Architecture", pp. 104-106.
- ¹⁸ Resumimos aqui alguns pontos apontados em G. C. Argan, L'Europe..., *idem, ibid.*
- ¹⁹ Argan, analisando a pintura de paisagem, aponta esse deslocamento. Mas o que dizer daqueles que chegaram a esse processo não por meio de um lento processo de meditação, mas diretamente pela experiência?
- ²⁰ Tomamos aqui emprestadas algumas das noções avançadas por Gilles Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- ²¹ Peter Szondi, in *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1991: 9-25, realiza uma instigante análise sobre o conceito de tragédia e sua teorização.
- ²² *Apud* G. Deleuze, op. cit.: 8.
- ²³ Cf. Balthasar Gracian, "Oráculo manual y arte de prudencia" in *Obras Completas*, Madri, Aguilar, 1960: 288.
- ²⁴ Sobre a análise do pensamento de Leibniz, ver, por exemplo, além de G. Deleuze, op. cit., Ernst Cassirer, *L'idée de l'Histoire*, op. cit. e *Ecrits sur l'Art*, Paris, Cerf, 1995: 101-122
- ²⁵ Embora a experiência americana seja vista como uma questão "à parte", isto é, sem cruzamento com a cultura européia, para uma análise sobre a construção da idéia de paisagem na cultura ocidental ver, por exemplo, *Le débat*, Paris, Mai/Juin 1991, n° 65.
- ²⁶ O tema da viagem como experiência de estranhamento é tratado por Michel Conan in "Généalogie du paysage", *Le débat*, *supracit.*, para o caso das peregrinações no fim da Idade Média e da travessia dos Alpes, silenciando-se todavia os relatos e as viagens americanas.
- ²⁷ F. Choay, *L'allegorie*, op. cit.: 62.
- ²⁸ Ver Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo – História de uma polémica, 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ²⁹ *Idem, ibid.*
- ³⁰ *Idem, ibid.*
- ³¹ *Idem.*
- ³² Para um roteiro das teorias sobre a cidade que surgem nesse período, ver a lista de tratados repertoriados por F. Choay in *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980. Quanto às teorias sobre a paisagem, ver, por exemplo, Marie Madeleine Martinet (org.) *Art et nature en Grand Bretagne au XVIIIème siècle*, Paris, Aubier, 1980 e Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIème siècle*, Paris, Albin Michel, 1963.
- ³³ F. Choay, *L'allegorie*, op. cit.: 64-65.
- ³⁴ *Idem, ibid.*
- ³⁵ Sobre as reações de Jefferson e de Humboldt às teses de Buffon, ver A. Gerbi, op. cit. No Brasil seria desejável cotejar o pensamento, por exemplo, de Azeredo Coutinho ou de José Bonifácio com esses textos.
- ³⁶ Sobre a *Naturphilosophie*, ver, por exemplo, Georges Gusdorff, *Le savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985 e *Le romantisme-Le savoir romantique*, Payot, 1993.
- ³⁷ F. Choay, *L'allegorie*, op. cit.: 76-77.
- ³⁸ *Idem, ibid.*
- ³⁹ *Idem*: 77.
- ⁴⁰ G. Gusdorff, *Le savoir romantique*, *supracit.*
- ⁴¹ Embora lacunar, pode ser útil a leitura como instrumento de compreensão da produção historiográfica no período Ch.-Olivier Carbonell e Jean Walch (org.), *Les sciences historiques - de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1994.
- ⁴² G. Gusdorff, *Le savoir romantique*, *supracit.*: 20.
- ⁴³ Sobre a história como experiência, ver os textos de Hans-Georg Gadamer in *Langage et vérité*, Paris, Gallimard: 55-83.
- ⁴⁴ *Idem, ibid.*: 77.