

26ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA

GRUPO DE TRABALHO – 37: COLEÇÕES, MUSEUS E PATRIMÔNIOS 3ª SESSÃO: MEMÓRIA SOCIAL E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Rio Antigo: memórias de uma cidade paralela¹.

Alberto Goyena Soares²

IFCS / UFRJ

Resumo: Nos últimos anos, uma série de arranjos compostos por desenhos e fotografias, vem ganhando espaço nas salas de exposição de museus e centros culturais do Rio de Janeiro. Reunidas sob a categoria ‘Rio Antigo’ estas imagens agem sobre seus espectadores de maneira ‘dramática’, suscitando emoções e comentários que nos surpreendem pelo seu caráter consensual. Proponho neste artigo a hipótese de que a categoria de representação *Rio Antigo* remeta a um lugar que corre paralelamente à cidade em coordenadas espaço-temporais ligadas ao que chamarei de *nostalgia de futuro*; um desejo de cidade que poderia ter sido o que ainda poderá ser.

Palavras Chave: Rio Antigo, Memória, Nostalgia.

Introdução

Creio poder situar, com pequena margem de erro, os primeiros fundamentos da ‘edificação’ do ‘Rio Antigo’ por volta da ‘década de oitenta’ do século XX.

Ao pé da letra, trata-se de uma *edificação* que põe antes fotografia sobre gravura e pintura sobre desenho, do que telha sobre viga e pedra sobre pedra; coube à época a tarefa de dar início a um processo de produção de arranjos inéditos de bens materiais selecionados no intuito de dar visibilidade e nova significação a uma série de imagens a ser projetada ante nós.

¹ GOYENA, A. S. *Rio Antigo: memórias de uma cidade paralela* (2008). Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista da CAPES. Orientando do Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves.
E-mail: goyenasoares@gmail.com

Mas também em seu sentido figurado, edifica-se, pois está compreendida nesta projeção uma tentativa de informar, educar e enfim, inspirar sentimentos de devoção. Para este caso, deveríamos dizer, por ora; desde a década de oitenta, o Rio Antigo edifica. Voltaremos a isso mais adiante.

Rio; é um epítome da atual cidade capital do Estado do Rio de Janeiro. Fundada em 1502, remete hoje apenas ao município de 160 bairros e pouco mais de mil km². *Rio Antigo*, no entanto, parece estender-se sobre uma área de dimensões maleáveis que pode, ao mesmo tempo, ser maior e menor do que o município em questão. Não existe então, para esta última, uma fronteira espacial estável. Por sua vez, não havendo para o termo uma delimitação temporal nítida, *Antigo*, encontra apenas uma qualificação em oposição a *Atual*, leia-se; aquele que está em atuação. De fato, mas isso apenas à primeira vista, ecoa como Rio Antigo toda aquela imagem que se encerra em um instante de tempo cronológico desprendendo-se da possibilidade de mutação. Neste sentido, tomando-se o tempo como uma trepadeira a preencher um muro vazio, seria possível encontrar em cada folha uma dessas pinturas ou fotografias da cidade. Mas isso, é claro, a condição da planta expandir-se apenas por meio de um único caule central. Crescer em suma, apenas para cima. Poder-se-ia assim conceber uma exposição em certa galeria de arte que, à maneira dos antigos museus de história natural, retrataria a evolução desta cidade determinada.

Porém, não é deste modo que os tais arranjos são expostos, seus curadores operam com outra noção de tempo e não é apenas em galerias ou salas de exposição que encontramos exibidas estas coleções de passados do Rio de Janeiro. Decerto, as reações daqueles que visitam estas exposições heterogêneas e espalhadas pelos mais diversos locais, as propostas dos que as idealizam e as razões que movem aqueles que detêm a posse de tais bens materiais, indicam que há algo mais em jogo, convidando-nos a um estudo antropológico da categoria de representação em questão.

Fiz referência anteriormente aos anos oitenta do século passado. É, de fato, o período indicado por diversos autores³ como um momento de emergência da *memória* como preocupação central nas sociedades ditas pós-modernas. De fato, o período que se estende dos últimos anos do século XIX às primeiras décadas do século XX é caracterizado por correntes de renovação artística e literária, política e econômica, onde o *novo* foi colocado como valor central para operar rupturas com uma geração anterior percebida como *historicista* e *eclética*;

“A modernidade, compreendida como sentido do presente, anula toda relação com o passado, concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares,

³ Cito aqui apenas algumas referências: HUYSEN, A. (2000). FONSECA, M.C.L. (2005). FUNARI, P.P e PELEGRINI, S. C. (2006). GONÇALVES, J. R. (2002). VÉRAN, J. F. (2007).

sem utilidade para discernir o caráter da beleza presente” (COMPAGNON, 2003, p.25).

Mas partir dos anos 80, o foco parece ter sofrido uma guinada de *futuros presentes* a *passados presentes* (HUYSSSEN, 2000, p.22). Evidentemente, não é exclusividade deste momento histórico a preocupação com o passado. No entanto, distingue-se dos demais pela maneira como realiza esta operação. Para o caso do Brasil – mas isto acontece de maneira semelhante em outros países⁴ – note-se, por um lado e no que tange aos pedidos de tombamento e restauração, o aumento da participação da sociedade civil nestes debates antes circunscritos a agentes institucionais⁵. Por outro, a própria reestruturação das políticas para o patrimônio cultural brasileiro levadas a cabo por Aloísio de Magalhães⁶; “Quando contrastada com a narrativa histórica de Rodrigo [Melo Franco de Andrade], em que o Brasil aparece como ‘civilização’ e ‘tradição’, a de Aloísio [de Magalhães] parece mais próxima à de um moderno antropólogo social ou cultural, cuja autoridade está baseada numa teoria sistemática da cultura e da sociedade” (GONÇALVES, 2002, p. 50). São assim introduzidas no país as noções de ‘bens culturais’ e ‘diversidade cultural’, indicando o início de um processo que valorizará a ‘cultura popular’ e as práticas de grupos sociais e locais. Não podemos deixar de mencionar que é precisamente pouco antes da década de oitenta que é adotada a primeira convenção referente ao patrimônio mundial pela conferência geral da Unesco, reconhecendo-se a importância de uma ampliação do conceito de patrimônio, assim como de sua diversificação e salvaguarda⁷. Não menos relevante é fazer aqui alusão ao renascimento dos particularismos na Europa do final dos anos setenta, ou o que se chamou de ‘retorno das identidades’ incluindo uma visão segundo a qual a idéia de modernidade foi construída contra as diferenças culturais. É uma retomada marcada também por sua dimensão política, como forma de pedir e conceder direitos e pensar em termos de grupos⁸. Tanto é assim que assistimos hoje a uma significativa aceleração dos discursos sobre memória que encontra expressão nos mais diversos segmentos, fortalecendo um mercado que Andreas Huyssen chama de “cultura da memória” e que se abre sobre um leque que comporta desde *restaurações historicizantes* de antigos centros históricos, e uma propagação de museus,

⁴ No que tange ao contexto latino-americano, assinada em 1977, a carta de Machu Picchu “constituiu um marco nas reflexões acerca da preservação dos bens culturais latino-americanos, ao referendar a incorporação de valores socioculturais nos processos de restauração (...)” (FUNARI, P.P e PELEGRINI, S. C., p. 35, 2006).

⁵ “Entre os 95 processos arquivados, até 1969, a maior parte foi aberta por iniciativa de representante da Sphan. Já entre os 89 processos arquivados, entre 1970 e março de 1990, apenas onze solicitações partiram da instituição federal (13%)”. (FONSECA, M. C. L., p. 183).

⁶ Sobre este assunto ver “Aloísio e os anos 1970: o Brasil como uma nação jovem, culturalmente diversa e em desenvolvimento” In: A Retórica da Perda. pp. 49 – 55. (GONÇALVES, J.R., 2002).

⁷ A este respeito ver “A trajetória do patrimônio no contexto mundial” In: Patrimônio Histórico e Cultural. Pp. 10 – 28. (FUNARI, P.P e PELEGRINI, S. C., 2006).

⁸ VÉRAN, J. F. La nation à l'épreuve de la différence. (2007).

agências de patrimônio e modas *retrô* até a ampla difusão de documentários históricos, autobiografias ou mesmo a pletora de desculpas feita por líderes religiosos ou políticos com relação ao passado.

Muito se disse e escreveu sobre o passado do Rio de Janeiro. Desde sua fundação, houve um *ontem* ao que fazer referencia sob as mais diversas formas e conteúdos. Conduziram-se estudos históricos e arqueológicos, definiram-se e redefiniram-se, interpretaram-se e reinterpretaram-se – conforme pressupostos e necessidades presentes – os distintos períodos. Mas nada se assemelha a este novo entretenimento, a este *quebra-cabeça mnemônico coletivo*. É imerso nesse contexto internacional dos anos oitenta que surgem, no Rio de Janeiro, as primeiras *projeções de Rio Antigo* sob um estilo de narração inesgotável, multi-genérica e multi-abrangente que seguirá se desdobrando enquanto houver uma voz que por ele fale e dele ouça.

Nosso intuito aqui será então refletir, primeiramente, acerca de algumas possibilidades de articulação entre continuidade e mudança para, em um segundo momento, nos debruçarmos sobre os discursos daqueles que, de uma forma ou outra, também se apropriaram de nosso objeto de estudo.

1.a) Amnésicos, Hipermnésicos e a Nífa

Antes de tudo, façamos, à luz do filósofo francês Henri Bergson, uma distinção entre; memória automática ou corporal e memória por imagens. A primeira concerne os hábitos adquiridos pela repetição e cujos desempenhos independem da ação consciente. A segunda é a lembrança consciente de tudo o que vivemos anteriormente e que permanece arquivado em nosso inconsciente⁹.

Imaginemos agora uma cidade cujos habitantes não se lembrassem de nada. E não teríamos cidade nem cidadãos. Ou quase isso. Porque a rigor, não poderíamos furtar a estes personagens uma *memória corporal* e, fazendo valer para este exemplo as palavras de Friedrich Nietzsche, restar-lhes-ia pastar como um rebanho sem saber “o que é ontem e o que é hoje; ele saltita de lá para cá, come, descansa, digere, saltita de novo; e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante, e, por isto, nem melancólico nem enfadado (NIETZSCHE, 2003, p.7)”.

Tomemos agora a situação simetricamente oposta, a saber, a cidade dos que nada esquecem. Irineo Funes e o Sr. S., são provavelmente dois dos melhores modelos para se

⁹ Para um estudo mais aprofundado sobre o pensamento de Henri Bérqson e sua filosofia do tempo, ver “Ser do tempo em Bergson” (COELHO, J. G., 2004) e “Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória” (FERRAZ, M. C. F., 2007). Além de “Matéria e Memória” (BERGSON, 1939).

conceber tais cidadãos. O primeiro é *Funes el memorioso* o clássico personagem de *Ficciones*, livro de contos do ensaísta argentino Jorge Luis Borges. Conta o autor que “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. (...) no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (BORGES, 1944). O Sr. S., por sua vez, é o jovem que rendeu ao já falecido psicólogo soviético, Aleksandr R. Luria, um importante estudo sobre patologias da memória baseado nas sessões de psicanálise que durante trinta anos entreteve com um paciente que revelou possuir uma memória literalmente ilimitada. Apenas para citar um breve trecho;

“*As pessoas tomam nota das coisas para não esquecer-las*’, dizia ele. E isso lhe parecia ridículo. Resolveu então fazer as coisas à sua maneira. A seu ver, uma vez que tivesse anotado alguma coisa, não mais precisaria lembrar-se dela (...). Depois de ter queimado um pedaço de papel com alguns números que desejava esquecer e ter descoberto que ainda conseguia ver os vestígios dos números nas cinzas, ficou desesperado” (LURIA, 1999, p.60).

Estas duas cidades que visualizamos, a *amnésica* e a *hipermnésica*, nos ajudam a distinguir e sublinhar características centrais nas operações de memória. No que concerne à primeira, podemos ressaltar a importância de uma memória que autorize um acúmulo de experiência e que, por consequência, forneça a capacidade de mudança e criação. E isso, nossos primeiros cidadãos não têm. Curvam-se apenas ao mecanismo automático ou corporal que, inato, só permite um estado de repetição daquilo que já está definido previamente. Não havendo aí um sentimento de continuidade, reagem dentro de um espectro limitado de possibilidades a uma constante novidade. Olham-se no espelho uma e outra vez sem nada reconhecer. E se por ventura algum deles se percebesse um dia mais velho, não tardaria em esquecer o episódio. Mas isso requereria, evidentemente, que este homem tivesse alguma lembrança de uma imagem anterior de si.

Já os hipermnésicos, como sugerido no conto e no estudo psicanalítico, são incapazes de manusear conceitos abstratos. Irineo Funes não entende como um cão, visto de frente ou de perfil, possa ser o mesmo. O Sr. S. digladiava-se contra a própria mente para encontrar métodos que o permitam esquecer. Sobrecarregado de uma infinidade de detalhes, experimenta a inutilidade do excesso. O jovem soviético acaba por se tornar um mnemonista profissional, mas o seu maior desafio não é o de recordar, perante um quadro negro, longuíssimas séries de números e letras previamente ditados por um professor. É, sim, o de poder apagar de sua mente e do quadro, a série anterior.

Estes entrelaçamentos da memória, me parece, estão bem resolvidos em uma possível leitura de um episódio da Titanomaquia. Aparecem, nesta narrativa da mitologia grega, três personagens que são, para fins deste estudo, assaz relevantes; Cronos, Zeus e a ninfa Mnemosine. Cronos, divindade pré-olímpica e soberano do universo, teme envelhecer e ser substituído. Devora então seus filhos inibindo qualquer sucessão. Ajudado por sua mãe, um dentre eles consegue escapar e é entregue a uma ninfa. Chegada sua maior idade, o jovem Zeus aprende da ninfa que é filho de Cronos, dá-se início a uma guerra que resultará no entronamento do deus Olímpico. Mnemosine é a ninfa da memória, e coube a ela recordar ao deus Cronos que ele não pode deter o fluir da história. Mas se por um lado a memória vem recordar ao tempo que ele é *mudança*, ela também terá de suspender em Zeus a lembrança de seu ato cruel. Só assim pode este último, agir e criar livre de seu passado nefasto.

Nossos amnésicos e Cronos são as duas faces da pura *continuidade*; a que não sabe mudar e aquela que não quer mudar. Os hipermnésicos e Zeus, as faces da mudança; aquela que não pode continuar por não saber abstrair e aquela que, como um impulso incontrolável, nega a continuidade. Mas é a ninfa que amarra estas extremidades apresentando-se como um ser duplo, condutor da *criação*.

Agreguemos ainda a estas considerações, e isso antes de retomarmos o Rio Antigo frontalmente, algumas reflexões de Georg Simmel e Edward Sapir;

1.b) Espúrios e Autênticos

“Uma cultura nacional saudável não é nunca uma herança do passado, passivamente aceita, mas implica a participação criadora dos membros da comunidade, implica, por outra palavras, a presença de indivíduos cultos” (SAPIR, 1970, p.299).

O diagnóstico, tal como é exposto por Edward Sapir, das modernas sociedades ocidentais, é desalentador¹⁰. Apresenta-nos uma civilização decadente, frustrada, em desarmonia com ela mesma e onde falta, acima de tudo, sentido e *vitalidade*. Em outras palavras, o abismo entre os ideais éticos e a prática cotidiana das atividades de uma grande maioria de indivíduos, traduz um quadro de desequilíbrio fruto de uma incapacidade de reajustar e introduzir as mudanças sócio-culturais ocorridas. De tal modo que, condenava-se a escravidão e sujeitava-se uma massa de indivíduos às máquinas, ou construía-se e restauravam-se templos religiosos na mesma proporção em que se lhes esvaziava de sua

¹⁰ Vale lembrar que o autor escreve nos Estados-Unidos dos anos vinte, um momento de redirecionamentos na antropologia que coloca importantes críticas ao evolucionismo, introduz o relativismo cultural e a necessidade de estudar os particularismos.

função espiritual. Não obstante, e na outra margem desta constatação, juntam-se, na linha argumentativa o autor, causa e solução deste sintoma. Em alguma bifurcação do percurso civilizatório, a *cultura* se perdeu. Há de se resgatá-la.

O indivíduo culto, tal como aparece na citação de Sapir, não é aquele mais ou menos refinado ou que pertence a uma ou outra civilização. É preciso, para que se lho considere aqui *saudável*, que o mesmo reflita acerca dos usos que faz de sua herança, do "senso de satisfação íntima, [do] sentimento de domínio espiritual" que emana (Ibid., p.301). Revestir-se-ia, assim, de um componente de *cultura* central à construção das categorias de cultura "autêntica" e por oposição, "espúria" das quais faz uso Edward Sapir para pensar as modernas sociedades industrializadas. Se uma *cultura autêntica* é aquela que apresenta uma feição consistente naquilo que concerne à relação entre ideais e práticas, que é repleta de sentido e coerência, significando e vivificando suas ações e aspirações, então os *indivíduos cultos* são aqueles que a questionam com pertinácia. Dela têm para herdar seus valores, seu senso de satisfação íntima, seu *background cultural*, mas devem logo ser criativos, pondo à frente suas vontades para que se dê uma operação do *indivíduo para os fins*. Definitivamente, os *indivíduos cultos* são os portadores de esforços bem dirigidos, indivíduos, agora sim, *autênticos*.

1.c) Unos e Diferenciados

Por sua vez, em *A Moda* escrito ainda no fim do século XIX, Georg Simmel nos traz outras possibilidades para entender as relações que se estabelecem com o passado. De fato, neste texto onde aparecem como questão fundamental as interações entre indivíduo e sociedade, Simmel destaca duas tendências que “proporcionam a base filosófica de nosso ser, que precisa tanto do movimento quanto da quietude, da produtividade quanto da receptividade” (SIMMEL, 2002, p.42). Neste sentido, reside, no modo em que a herança (vista como lugar da unidade, da igualdade) é apropriada e ressignificada por um momento presente (variação, diversidade), uma chave para se pensar a possibilidade da mudança entre um conteúdo vital e o outro. São assim, tradição e, digamos, novidade, muito mais do que forças opostas, – que poderíamos aqui representar com a imagem de um fio contínuo a se reproduzir, por um lado e um corte, do outro – partes de um mesmo motor cujas explosões, produzidas justamente por estas tendências em fricção, gerariam a energia capaz de movimento. Mas a *energia produtiva* requer uma ação específica que é carregada de *responsabilidade* pois não se pode desconsiderar o risco de romper demais o elo do terreno uno, seguro e marcado pela quietude que é a reprodução da herança. Esta responsabilidade, escreve Simmel, é a expressão de um pensamento que “para além do dado, do passado e do

tradicional, [supõe] também que o futuro determine o fazer, o sentir e o pensar” (Ibidem, p.44).

Destaquemos então finalmente os aportes nodais destes autores à nossa reflexão. Creio ser possível considerar, para os presentes fins, os esforços de Sapir e Simmel como tentativas de responder à segunda questão que se coloca para Zeus, a saber; de que maneira então, uma vez destronado Cronos, lidar com a memória da geração passada? O que fazer com seus bens e ideais? E, acima de tudo, como não reproduzir o que ele antes fizera¹¹?

Sapir ressalta a necessidade de *coerência interna* para uma sociedade que se quer autêntica. Traz, em sua resposta, a valorização do momento presente. Um dever de apropriação criativa que se dá na percepção da diferença.

Simmel, por sua vez, enxerga complexidade e pluralidade nas forças envolvidas nesse dualismo união/distinção. Ao modo de uma batalha, um requer o outro. O que este autor identifica como desequilíbrio é a exacerbação de um dos impulsos, donde a responsabilidade que exigem os enfrentamentos. Na trincheira desocupada, no *no man's land* reside a não ação que é simultaneamente *afirmação e dissolução do eu*. Nas palavras do autor, *vergonha*. Mas o autor nos traz também uma visão horizontal do problema, pois não é apenas verticalmente, leia-se genealogicamente, que se dá a disputa, existe também um conflito com os pares contemporâneos.

Em suma, estas contribuições teóricas enriquecem o passo seguinte à compreensão do processo de memória que, como vimos, é lembrar tanto quanto esquecer. Falam-nos de seus desdobramentos em termos de práticas e representações sociais. Fizemos até o presente momento uma digressão que buscou aportar à nossa discussão sobre continuidade e mudança uma série de instrumentos analíticos diversos. Cabe agora manuseá-las em prol de nosso objetivo central, o de entender um pouco melhor as reações e movimentos daqueles que circundam o Rio Antigo. Posto que não buscamos aqui nem a denúncia, nem a reafirmação ou divulgação meramente expositiva dos discursos que nos propomos interpretar, cabe ao nosso esforço a tarefa de levá-los a sério, considerá-los de dentro como se nada mascarassem. Esperamos, deste modo, estabelecer com os mesmos um diálogo segundo a linguagem de nossos interlocutores.

¹¹ Apenas para sair do enquadramento mitológico, situação semelhante acontece durante a Revolução Francesa. Com a instauração de um novo Estado em 1789, surge o problema da gestão dos bens confiscados aos nobres e ao clero e carregados de símbolos contraditórios aos ideais revolucionários. A solução encontrada foi a de intelectualizar esses conjuntos moveis e imóveis tornando-os ‘preocupação moral e pedagógica’; “A construção do que chamamos patrimônio histórico e artístico nacional partiu, portanto, de uma motivação prática – o novo estatuto de propriedade dos bens confiscados – e de uma motivação ideológica – a necessidade de ressemantizar esses bens” (FONSECA, 2005).

2.a) Modo e Tempo verbal

Nossos interlocutores são, em seu sentido mais amplo, colecionadores de fotografias. Através dos usos que fazem destes objetos, distinguem-se, em suas próprias palavras, como *admiradores da história da cidade, apaixonados pelo Rio* ou *compiladores do passado*. Reúnem-se então sob uma identidade comum e formam redes de troca, exposição e discussão que encontram seus canais de manifestação em feiras, antiquários e na internet. Compõem núcleos relativamente abertos e convidativos, mas sobretudo plurais em termos de idades e categorias sócio-profissionais. A condição de participação encerra-se no compartilhamento do *sentimento nostálgico*. Mas como podemos qualificar esse sentimento? Como é que estes objetos agem sobre os mesmos, em que consistem as trocas? De que modo é vista a articulação *continuidade e mudança* tal como anunciada anteriormente?

Vejamos primeiro, embasados no quadro que se segue, o modo e tempo verbal mais utilizado neste estilo de narração:

Média em percentual da recorrência de tempos e modos verbais¹²

	Indicativo (certeza)	Subjuntivo (dúvida, hipótese)	Imperativo (proibição, ordem, pedido, conselho)
Presente	37%	2%	0,5%
Pretérito	22%	13%	
Futuro	1,5%	7%	
Condicional	17%	X	

Não é de se estranhar, em discursos como os que estamos analisando, a forte presença do uso dos pretéritos;

“Nessa praia tínhamos provas de natação, water polo e remo que depois foram transferidas para a enseada de Botafogo com a construção do pavilhão de Regatas”¹³.

¹² O presente quadro é o resultado, ainda experimental, de uma tentativa de mapear os modos e tempos verbais empregados por discursos coletados ao longo de entrevistas e da leitura dos comentários escritos em livros de visitação de exposições que de alguma ou outra maneira faziam alusão a ‘Rio Antigo’, assim como daqueles escritos nas redes de *sites* com o mesmo tema.

¹³ Esta, assim como todas as outras citações referidas no item 2.a deste artigo são extratos de comentários publicados em revistas eletrônicas ou *sites* de fotografias do ‘Rio Antigo’. Seguem as referências de onde foram extraídos entre 9 de janeiro e 30 de abril de 2008, estas reações;
Rio Antigo (http://www.brasilcult.pro.br/rio_antigo2/index.htm),
Carioca da Gema (http://www.flickr.com/photos/carioca_da_gema/),
Foi um Rio que Passou (<http://www.fotolog.com/andredecourt/38194020>),
Rio Antigo e outras mais (<http://www.flaviorio.globolog.com.br/>),
Saudades do Rio (<http://fotolog.terra.com.br/luizd>),
Arqueologia do Rio de Janeiro (<http://fotolog.terra.com.br/bfg1>).

Contudo, não é o tempo verbal predominante. De fato, a flexão *presente* é responsável por quase 40% dos verbos utilizados.

“Das poucas vezes em que fui de metrô até a Saenz Peña, não vi nada nem de longe parecido com essa bela praça da foto”.

Porém, o que mais nos chama a atenção e que, ao meu ver, constitui uma característica central deste tipo de discursos, são o tempo *condicional* e modo *subjuntivo* que, juntos, somam também 40% dos verbos.

“Como seria linda a praia de Copacabana se tivesse permanecido como era cinquenta anos atrás”. Ou ainda; “Fico pensando como teria ficado a rua se o projeto original tivesse sido concluído, mantendo aqueles edifícios em sua extensão”. E mais adiante; “Poderiam tê-lo transformado num bairro modelo, mas conseguiram somente destruir a natureza”.

Aliados, *condicional* e *subjuntivo* compõem um tipo de discurso marcado pela dúvida, hipótese, irrealidade e probabilidade. Note-se que estas flexões verbais indicam algo de queixoso, que lamenta e traz juízo de valor. Não obstante, estes discursos não combinam esse movimento apenas com o *pretérito*. É sim, principalmente com o *presente*, percebido como desdobramento, que o condicional é articulado. A título de exemplo, são muito mais frequentes as posturas ao estilo;

“Paira na foto uma atmosfera de aparente seriedade e respeito, de metas a serem atingidas. Governantes, professores e alunos talvez ainda unidos por um objetivo maior. Infelizmente, as gerações passadas não foram responsáveis o suficiente para eliminar de imediato e transformar essa pobreza (na época, ainda talvez de proporções pequenas) em combustível para o desenvolvimento do país (...). Ainda temos essa tarefa a fazer para que a pobreza de hoje não pareça irrisória amanhã”.

Ressalto então que, lidas com mais cautela, estas reações que afloram da exposição a uma fotografia em preto e branco de uma cidade que é a mesma e, simultaneamente *outra*, não se encerram em um movimento retrogrado. Traduzem, com mais frequência uma esperança de futuro alternativo tanto com relação ao passado, quanto ao futuro.

A interpretação que proponho aqui superar ou ao menos deslocar, é uma que encontra, neste tipo de discursos, uma mera *idealização do passado*. Como se nossos interlocutores fossem incapazes de perceber a distinção entre o passado *real* e sua *mitificação*. De fato, este tipo de crítica que considera a *obsessão com o passado* como conseqüência de uma ausência de *tradições válidas* na cultura contemporânea, pode ser lido como marcadamente conservador. Nesse tipo de juízo, o *presente* é avaliado a partir de parâmetros característicos do *passado*, e assim, a partir daquilo que, por oposição, o primeiro não teria em relação ao

segundo. A modernização, argumentam, é “inevitavelmente acompanhada pela atrofia de tradições válidas, perda da racionalidade, e pela entropia de experiências de vida estáveis e duradouras”¹⁴. Segundo estas teorias, o museu e a *museificação* – entendida em seu sentido amplo, transcendendo a instituição e infiltrando-se na vida social – operam como elementos compensatórios à perda de identidade nacional ou regional e das ‘tradições vividas, coesas’. Esta explicação nos é insuficiente na medida em que não dialoga diretamente com as manifestações do presente e reiteram a própria *retórica da perda*¹⁵ como meio para entendê-la. Em outras palavras, aceitam como pressuposto inicial e indiscutível que o gosto pela memória seja resultado de um estado de *medo do esquecimento*, deixando de reconhecer que qualquer sentimento seguro propiciado por lembranças do passado está por sua vez sendo desestabilizado. E isso porque, mais uma vez, lembrar (uma forma de esquecimento, posto que é escolha) e esquecer (modo de esconder provisoriamente uma lembrança), estão indissolivelmente associados um ao outro.

Fizemos referencia, na introdução a este artigo, à figura de uma trepadeira. E é agora que esta metáfora pode ser mais bem utilizada. A planta cresce e o faz em múltiplos sentidos. Seus caules expandem-se para além de um único cerne. Seu tempo não é linear, já que as folhas mais antigas permanecem tão verdes quanto as mais novas. A metáfora é assim tanto mais rica se considerarmos que existe, contudo, uma unidade de vida que é a mesma a todas elas, e que une seu tempo permitindo sucessão sem separação, continuidade com mudança. O tempo está, em suma, na trepadeira. Não no vazio do muro sobre a qual a qual a planta acontece.

Assim é como o *tempo* se manifesta através destes discursos sobre o passado do Rio de Janeiro. Não como uma exposição em museu de história natural, não como algo mensurável, abstrato, passível de projetar momentos estáveis, não como uma linha sobre a qual acontecimentos se sucedem, mas como *duração*. Escreve Bergson;

“Escute a melodia de olhos fechados, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginário as notas que concebeis assim uma pela outra, que aceitam então tornar simultâneas e renunciam à sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrareis individuada, indivisível, a melodia ou porção da melodia que tiveres recolocado na duração pura. Ora, nossa duração interior, encarada do primeiro ao último momento da vida consciente, é alguma coisa como essa melodia. (...) é esta mobilidade que é pura duração” (BERGSON, 1972, p.102).

¹⁴ LÜBBE, H. (1983). Apud. HUYSEN, op. cit. p.29-33.

¹⁵ Faço aqui referência direta ao estudo sobre os discursos do ‘patrimônio cultural’ no Brasil, de José Reginaldo Santos Gonçalves. *A Retórica da Perda*, 2002.

De fato, “Rio Antigo” se quer herança, continuidade, e no emaranhado de datações que circundam estas imagens, haverá sempre resíduos dos passados nos presentes. Visitar estas exposições é concordar com esta transmissão ininterrupta, mergulhar no fluxo contínuo do tempo. Se, como propunha Bergson, medir o tempo é espacializá-lo, colocá-lo numa linha que representa simultaneamente vários momentos recortados, então a duração está sendo anulada. É contra esta espacialização que proponho aqui um esforço de se pensar uma *nostalgia* que não remeta a um lugar no tempo, mas a uma duração. Uma nostalgia cujo impulso só pode ser o da criação posto que é memória. Uma nostalgia, em suma, de futuro, de uma cidade que poderia ter sido ou que ainda poderá ser.

E assim como o que ocorre com os tempos verbais, os usos de *pronomes pessoais sujeito* corroboram nossa hipótese.

2.b) Memória, Identidade e Encantamento

A memória pode parecer algo pessoal, relativamente íntimo. Mas dissemos, desde o início que os discursos sobre Rio Antigo são surpreendentemente consensuais. De fato, em *Memória e Identidade Social*, Michael Pollak realiza um importante estudo histórico e sociológico, onde distingue acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos *vividos por tabela*. “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar de uma memória quase que herdada” (POLLAK, 1992). Através de uma série de exemplos históricos que não caberia aqui retomar, o autor nos mostra como a memória pode ser construída sob uma infinidade de flutuações.

Interessa para nós destacar que, assim como o faz Pollak, um estudo atento dos usos dos pronomes pessoais sujeito em determinado discurso, pode oferecer pistas interessantes para afirmar que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade”. Assim, as transcrições de entrevistas com colecionadores de fotografias do Rio Antigo entrelaçam com frequência os pronomes de primeira pessoa do plural e do singular (nós/eu/‘se’/a gente).

“Foi uma época de ouro na vida cultural do Brasil, (...) peças e teatros que ficaram na História”, “Bons tempos que não voltam mais”, “como deveria fazer frio no Rio de antigamente: a senhora, com golas de pele para se proteger da temperatura baixa, me faz lembrar minha infância, tínhamos que usar terno para ir ao centro...”.

A cidade, embora seja percebida e sublinhada como diferente, é sempre lembrada como própria, ainda em um passado que muitas vezes não se viveu e que é fundamentalmente lembrado por histórias contadas e repetidas, para serem enfim reproduzidas.

Mas afinal, em que consiste o *encantamento* produzido no momento do contato de um expectador com estas fotografias, vídeos ou pinturas de cidades e pessoas do passado?

Em *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, Alfred Gell se propõe resolver o problema do paradoxo entre a *antropologia social* e a *arte* através da incorporação desta última aos estudos antropológicos, sobre o prisma da *tecnologia*. Nesse sentido, a técnica empregada na confecção de uma determinada *peça*, produz em quem vê, o que o autor chama de *encantamento*. Fruto de uma relação entre uma certa identificação com o material utilizado em termos de suas condições e possibilidades, por um lado, e da maestria com a qual foi manuseado por outro, este encantamento surge então essencialmente como indagação, uma tentativa de reconstrução mental de sua construção. E quanto maior a lacuna entre o estado inicial e final dos materiais expostos, maior e mais poderoso o efeito do conjunto; maior então o *encantamento diante da tecnologia do encantamento*.

Para ilustrar estas afirmativas, o autor nos dá um exemplo pessoal de sua infância. Assim é que, levado à Catedral de Salisbury, na Inglaterra, Gell se impressionara muito, e mais do que com a Catedral em si, com uma maquete da mesma feita de palitos de fósforo. Evidentemente, para uma criança não familiarizada com a técnica e engenharia medieval, a maquete de dois pés de altura era muito mais instigante. E isso, sobretudo porque estava feita, nos conta o autor, apenas com palitos de fósforo e cola, materiais com os quais a criança de onze anos mantinha grande intimidade. A complexidade e virtuosismo daquela obra teve assim grande poder de *agência* sobre o autor, sendo lembrada como espécie de *armadilha mental* (GELL, 1992, p.46-47).

É fundamental enfatizar que, para Gell, uma obra de arte incide sobre seu expectador na medida em que este último domina certo grau de conhecimento que permita aproximá-lo do *artista*. Guardada a devida distancia para que um (expectador) e outro (artista) possam ser o que são, produzir-se-á assim, tal efeito. Do contrário, se o expectador não puder produzir uma cena inicial e possíveis desdobramentos da operação técnica, ou se puder conceber cada passo ao ponto de ser capaz de produzir obra idêntica sem grande esforço ou mesmo imaginar *técnica de encantamento* superior, a obra será, como no primeiro caso, vista e logo em seguida, esquecida. À justa distancia, ver-se-á na obra o encantamento em questão, a *magia* imbuída em sua confecção.

Esta abordagem de uma obra de arte é de grande interesse para os fins deste trabalho posto que, confrontados a duas fotografias do Rio de Janeiro, os expectadores que expressaram as reações coletadas, parecem justamente embarcar em uma operação mental que, a modo de um quebra-cabeça, busca delimitar espaços das pinturas e fotografias para, em um segundo momento, detectar as peças que foram trocadas e as que permanecem iguais no marco de uma mesma espacialidade. Encantam-se então, antes de mais nada, com este desafio que concerne a sua própria cidade, com as disputadas tentativas de acompanhar o que se perdeu, o que se ganhou, quando e como, sobre este tecido urbano ao longo do tempo. Neste caso, a obra de arte talvez não seja tanto a fotografia antiga em branco e preto, nem a colorida, mais recente. Posto que não são exatamente os fotógrafos nem a técnica da fotografia, sendo muito familiar aos contemporâneos e não representando grandes dificuldades para se conceituar o processo que as tornou possíveis, onde estaria o grande artista que produz o encantamento? Qual é a técnica que se busca desvelar?

Nem tanto uma fotografia isolada, nem a outra, nem os fotógrafos. A palavra que urge é certamente a *justaposição* de passado e presente em um marco maior que não é tangível, mas que se ergue na mente do espectador a modo de uma pergunta de fundo, o que mudou? Defendo aqui que o *encantamento* é justamente o fruto desta tentativa mental de dar conta das peças perdidas do quebra cabeça. Em outras palavras, nas de Peter Burke, “cada geração deve volta a escrever a história, e isso não porque o passado tenha mudado, ainda que sempre há um pouco a mais do que antes, mas fundamentalmente porque o presente muda e com ele os pressupostos e necessidades dos leitores de história” (BURKE, 2005, p.25). Assim, tanto uma como outra imagem são por sua vez o depósito de uma percepção de momento. Nela podem ser lidos, o estilo artístico em monumentos e pedestres, as visões daquilo que merece ou não ser fotografado ou pintado, a escolha por um determinado enquadramento. E este trabalho requer um impulso que nos leva a propor hipóteses para o passado, o por que pousaram assim?, o que esperavam do devir desta imagem?

O tempo que correu entre a pose e a imagem final se junta ao tempo que passa, que dura, imortalizando estas figuras para a recepção futura de *outros*.

2.c) O Iconoclash

Em *What Is Iconoclash? Or Is There a Worl Beyond the Image Wars*, Bruno Latour nos fornece algumas pistas para pensar sobre construções e destruições. Um *Iconoclash*, esclarece o autor, é um momento suspenso de hesitação onde ocorre um conflito resultante da dúvida a respeito de uma ação; quando não se sabe se ela será construtiva ou destrutiva. Os

comentários e reações que colhemos apontam também, além do que fora analisado anteriormente, para uma acusação de destruição, de perda. A esse respeito o autor esclarece que em nome do progresso e da assim chamada, ciência, muito se destruiu para acessar a *verdade*, para apagar a imagem em prol daquilo que ela veicula. Mas assim como os fieis adoravam suas imagens, não tardaram seus destruidores em colocar outras em seus lugares. E então, cada momento de crise da imagem, de destruição, gerou ondas de colecionamentos e remontagem de fragmentos que resistiram, perdendo-se assim o cerne da necessidade iconoclasta. Imagens causam adoração, mas isso porque são mediadoras de um contato com algo maior, com alguma verdade. Lamentavelmente, “a verdade é imagem mas não há imagem da verdade”. Latour se propõe então mergulhar neste momento de hesitação e nos convida a refletir sobre nossa relação com imagens. A tônica de seu artigo caminha assim na direção de uma indagação, “how can you live with this double bind without becoming mad?” (LATOUR, 2002, p.9). A saber, entre a necessidade de construir imagens (mediações) e sua legitimidade posta em xeque. Mas a distinção central, esclarece, não é tanto entre um mundo de imagens ou seu contrário e sim, entre “the interrupted flow of pictures and a cascade of them” (Ibidem, p.19).

3) Considerações finais

Em suma, e para concluir este trabalho, proponho que o fenômeno de *voltar os olhos para o passado* anunciado por Huyssen, seja percebido como um *iconoclash*. De fato, exposições como *A Transformação de um Rio de Portos Abertos* apresentada ao público no Arquivo Geral da Cidade, *Família Ferrez, novas revelações* no Centro Cultural Banco do Brasil, ou *Flagrantes do Passado* no Museu da Republica, apresentam, de uma forma ou de outra, uma série de pinturas, desenhos e fotografias de um *Rio Antigo* dispostas estrategicamente em contraste com fotografias do *Rio Atual*. Acredito que o efeito perturbador ou provocador esteja precisamente na *justaposição*. Assim estes conjuntos de pares anunciam um *quebra-cabeça* a ser armado na mente do espectador. Ele tem apenas a situação inicial e final, devendo agora detectar as peças trocadas. Este instigante trabalho produz *encantamento* pois é o resultado de técnicas de captura de imagem que envolvem tempo e indagações sobre o passado e presente. Mas estas imagens produzem também uma *paixão* que se revela nos comentários e reações dos visitantes através dos usos do condicional em suas falas. Apresentam assim, uma *retórica da perda* e um chamado à preservação de ícones da cidade, como monumentos e edificações, que ganham valor e lamentação especialmente quando forem percebidos com tendo perdido seu contexto de significação ou

ainda quando tiverem sido demolidos. São estes, de maneira muito especial, os que geram a maior atração, condenando a destruição causada buscam pensar nas razões dos iconoclastas. Contudo, como vimos, nossos interlocutores compreendem que a preservação é também uma espécie de destruição, e buscam o futuro. São nesse sentido, segundo a categoria de Sapir, autênticos. Não buscam capturar o tempo, mas vivificá-lo, seus debates são um canal de relação com a cidade e as imagens são assim elos mediadores de uma mesma memória coletiva percebida como *duração*.

A complexidade técnica de tais exposições, por sua vez, pode ser entendida como o decorrer mesmo do tempo em suas mutações. É então aquilo que escapa a uma única imagem, mas que é anunciado pelos pares. A entrada e a saída nos são dadas, falta apenas percorrer o labirinto de tempo decorrido. Agem então estas imagens, muito mais do que representam: são a expressão de uma nostalgia não espacializada. Uma nostalgia de ação, de duração, de futuro. Se estou certo, falar em Rio Antigo é finalmente falar de um desejo de cidade que poderia ter sido o que ainda poderá ser.

BIBLIOGRAFIA

BERGSON, Henri. 1999. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes.

BOURDIEU, Pierre. 1979. *La distinction*. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.

BURKE, Peter. El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad” In: Teoria de la Cultura: un mapa de la cuestión. Fondo de Cultura Económica, 2005.

CLIFFORD, J. A *Experiência Etnográfica – antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002

COELHO, J.G. 2004. *Ser do Tempo em Bergson*, Interface – Comunic., Saúde, Educ., v.8, n.15, p.233-46, mar/ago.

COMPAGNON, A. *Os cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, M. C. L. O Patrimônio em processo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2005

FUNARI, P. P. e PELEGRINI, S. Patrimônio histórico e Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

GELL, Alfred. 1992. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In Coote & Shelton (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*:40-63. Oxford: Clarendon Press.

_____. 1998. "The problem defined: the need for an anthropology of art" e "The theory of the art nexus". *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press. pp. 1-27.

_____. 2001. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." In *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais*. Escola de Belas Artes. UFRJ. ano VIII - número 8: 174-191. A rede de vogel

GONCALVES, J. R. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC – Iphan, 2002.

_____. 1999. "Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade", *Cadernos de antropologia e imagem*, UERJ, NAI, N. 8: 21-34.

HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968

HOBSBAWM, E. e RANGER, T.. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990

HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*. In: *Public Culture* 12 (1): 21-38. Durham: Duke University Press, 2000.

LAGROU, Elsje. 2006. "Alfred Gell ou a eficácia de sua pessoa estendida na obra póstuma *Art and Agency*".

LATOUR, Bruno. 2002. "What is Iconoclasm" In: Latour, Bruno, Peter Weibel. Karlsruhe and Cambridge.

NIETZSCHE, F. *Segunda Consideração Intempestiva; Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Relume dimará 2003

NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Seuil, 1984-1992

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

_____. "Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

SAPIR, Edward. *Cultura 'autêntica' e 'espúria'*. In: *Estudos de organização social*,

SIMMEL, Georg. *La Moda*. In: *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

VOGEL, Susan. 1989. "Introduction". In *Art/Artefact*. pp. 11-17.

WOOLEY, L. *Digging up the past*. London. Ernest Benn Limited, 1973.