



LAIS MYRRHA: A ARQUITETURA DO MUNDO COMO MATÉRIA DA ARTE

Ana Paula Freitas de Albuquerque¹

LAIS MYRRHA: THE ARCHITECTURE OF THE WORLD AS A MATTER OF ART
LAIS MYRRHA: LA ARQUITECTURA DEL MUNDO COMO MATERIA DE ARTE

¹ Pesquisadora, Graduada em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pós-Graduada em Teoria e História da Arte pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) e Mestre em Educação pela mesma instituição. LATTES: https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=6253638D1C1C1D8ED56196D798F71BA6#. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3463-770X>. E-mail: anapfa@outlook.com

RESUMO

O presente artigo propõe-se a analisar duas obras da artista brasileira Lais Myrrha, *Teoria das Bordas* (2007) e *Dois pesos, duas medidas* (2016), a fim de desvendar aspectos da sua construção poética. Os artefatos, que lidam com a desconstrução das fronteiras reais e simbólicas que organizam a nossa existência, com o avanço da técnica moderna e a ameaça de colapso que seu uso instrumentalizado implica, dão pistas do seu interesse em, revirando as ruínas que se acumulam no nosso presente, refletir, por meio das categorias de tempo e espaço, como são arquitetadas as coisas do mundo. Ao articular as imagens a partir de outras narrativas, ao mudar os referenciais do que é visto e dos sentidos que ordinariamente lhe são atribuídos, a artista bagunça a ordem das coisas, desordena as hierarquias e traz à tona a potência da destruição de tudo aquilo que parece necessário e inevitável.²

Palavras-chave: Lais Myrrha. Arte contemporânea. Ruínas. Destruição. Impermanência.

² O presente artigo é fruto de minha dissertação de mestrado, intitulada Educação para o dissenso: arte e política nas obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner (2020), e contém partes do texto original, disponível na íntegra em <<http://200.18.15.60:8080/pergamumweb/vinculos/000072/00007206.pdf>>.

ABSTRACT

This article proposes to analyze two works by the Brazilian artist Lais Myrrha, *Borders Theory* (2007) and *Double Standard* (2016), in order to unveil aspects of her poetic construction. The artifacts, which deal with the deconstruction of the real and symbolic boundaries that organize our existence, with the advance of modern technique and the threat of collapse that its instrumentalized use implies, give clues to your interest in, turning over the ruins that accumulate in the present, reflect, through the categories of time and space, how the things of the world are architected. By articulating the images from other narratives, by changing the references of what is seen and the meanings that are ordinarily attributed to her, the artist messes up the order of things, upsets the hierarchies and brings out the power of the destruction of everything that it seems necessary and inevitable.

Keywords: Lais Myrrha. Contemporary Art. Ruins. Destruction. Impermanence.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar dos obras de la artista brasileña Lais Myrrha, *Teoría de los Bordes* (2007) y *Dois pesos, dos medidas* (2016), con el fin de desvelar aspectos de su construcción poética. Los artefactos, que tratan de la deconstrucción de los límites reales y simbólicos que organizan nuestra existencia, con el avance de la técnica moderna y la amenaza de colapso que implica su uso instrumentalizado, dan pistas sobre su interés, entregando las ruinas que se acumulan en el nuestro presente, reflejan, a través de las categorías de tiempo y espacio, cómo se construyen las cosas del mundo. Al articular las imágenes de otras narrativas, al cambiar las referencias de lo que se ve y los significados que habitualmente se le atribuyen, la artista altera el orden de las cosas, trastorna las jerarquías y saca a relucir el poder de destrucción de todo lo que parece necesario e inevitable.

Palabras clave: Lais Myrrha. Arte Contemporáneo. Restos. Ruina. Impermanencia.

Introdução

A arquitetura como construir portas, / de abrir; ou como construir o aberto; / construir, não como ilhar e prender, / nem construir como fechar secretos; / construir portas abertas, em portas; / casas exclusivamente portas e teto. / O arquiteto: o que abre para o homem / (tudo se sanearia desde casas abertas) / portas por-onde, jamais portas-contra; por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando, / renegou dar a viver no claro e aberto. / Onde vãos de abrir, ele foi amurando / opacos de fechar; onde vidro, concreto; / até refechar o homem: na capela útero, / com confortos de matriz, outra vez feto.

(MELO NETO, 2008, p. 220)

O poeta fala da arquitetura como abertura que expande o existir, como “construir o aberto”, abrir vãos livres que livres homens visam. Inserir portas, não levantar paredes: “portas-por-onde, jamais portas-contra”. Tarefa que poderia parecer, à primeira vista, estranha àquela tradicionalmente atribuída ao arquiteto: aquele que projeta formas assentadas sobre uma estrutura sólida, estável, segura, formas que organizam e, portanto, direcionam a experiência do espaço, que delimitam as esferas do público e privado, dentro e fora, que resguardam a privacidade/intimidade – a propriedade. Poderíamos citar aqui, também, a arquitetura – e a cidade – que vigia, que pune, que segrega. Mas João Cabral de Melo Neto questiona as convenções que organizam os espaços físicos e simbólicos da nossa existência ao propor uma arquitetura, quiçá invisível, que constrói liberdade, que rompe as amarras da estabilidade,

que destrói o conforto das certezas, que nos joga ao desconhecido, a uma *zona de instabilidade* (REBOUÇAS, 2013)³ e de risco. Essa é uma das portas para se entrar na construção poética de Lais Myrrha. Assim como no poema, a artista recusa a completude, transita por aquilo que falta, pelo que é exterior, pela impermanência, pela precariedade das construções sólidas e racionais, da lógica convencional que constrange o pensamento e a existência. Tal qual a poesia arquitetada por João Cabral, as obras de Lais Myrrha abrem espaço na vida cotidiana, sugerem outros percursos, sem rota preestabelecida, borrando fronteiras, transgredindo limites.

Nesse contexto, por meio de uma leitura possível de duas obras – *Teoria das Bordas* (2007) e *Dois pesos, duas medidas* (2016) – pretendo abordar questões caras à produção artística de Lais Myrrha que, ao concentrar-se numa relação entre a história e a forma como as coisas são arquitetadas, propõe uma espécie de estética da ruína que questiona a construção das narrativas oficiais e as relações de poder a elas subjacentes, contesta as normas e os limites previamente traçados para a nossa experiência comum inserindo, dessa forma, *dúvidas nas certezas de uma organização consensual* estruturada a partir da desigualdade social e étnica e do apagamento da memória dos oprimidos.

De fronteiras a limiares: Teoria das bordas (2007)

As portas que João Cabral nos apresenta de forma tão sublime podem ser pensadas não como fronteiras, mas como limiares que se abrem para zonas desconhecidas, para vazios permeados de possibilidades. Jeanne Marie Gagnebin (2014) faz uma interessante reflexão a respeito dos conceitos de limiar e fronteira, a partir da leitura de um fragmento do caderno *Prostituição, Jogo*, do livro das *Passagens* de Walter

3 Nome da exposição de Lais Myrrha, com curadoria de Júlia Rebouças, realizada na Caixa Cultural, em São Paulo, no período de 6 de julho a 25 de agosto de 2013 (MYRRHA, 2013).

Benjamin (2018). Segundo ela, fronteira significa delimitar uma forma estabelecendo limites para evitar que algo “derrame suas bordas em direção a um infinito onipotente” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Esses limites confinam aquilo que está dentro ao mesmo tempo que repelem o que lhe é exterior, impedindo que seu conteúdo transborde. Transpô-los implica transgressão. Talvez a insegurança de um porvir infinito, o risco de transgredir a ilusão de controle (do pensar, do sentir, do viver) – assegurada pelos limites impostos em detrimento da multiplicidade do real – engendrem o medo que rejeita a abertura para o mundo e, portanto, prefira o consolo do isolamento e da dependência na construção da “capela útero”, como afirma o poeta. Limiar, por outro lado, carrega o sentido de passagem, de fluxo e insere na metáfora espacial a dimensão temporal. O limiar não apenas separa, mas, sobretudo, aponta para uma zona de transição que borra as dicotomias dentro/fora, público/privado, presença/ausência, construção/destruição, permanência/impermanência. Essa questão remete à instalação *Teoria das Bordas* (2007).

A obra é composta por uma espessa cobertura de granitina branca e preta espalhada sobre o solo formando planos geométricos que delimitam o ambiente em dois campos. As formas, a princípio, têm as bordas bem definidas, tanto pelo perímetro da sala quanto pela interface entre as duas cores, acentuando o aspecto construtivista. O espectador, então, é convidado a adentrar a instalação e percorrer livremente o espaço. Seus passos, com o tempo, passam a borrar os limites estabelecidos preliminarmente pelo desenho geométrico, transformando o contraste entre branco e preto, gradativamente, numa superfície acinzentada. O corpo, inserido na obra, desconstrói a linha imaginária que preserva os limites cromáticos e a volatilidade do material permite a interferência, mas não sem esforço. *Teoria das bordas*, como a própria artista refere, é uma espécie de “teoria empírica” (MYRRHA, 2018) cuja experimentação leva ao arruinamento das formas inicialmente projetadas: por meio do contato com o artefato, a tensão dos polos opostos é desativada, inaugurando,



FIGURA 1.2.3

Lais Myrrha, Teoria das Bordas, 2007. Instalação, granitina branca e preta sobre superfície de dimensões variáveis. São Paulo. Fonte: Portfólio da artista.

assim – podemos imaginar –, um pensamento capaz de desordenar as representações, os discursos dominantes, de forma a arquitetar outras narrativas que habitam as bordas da existência hegemônica.

O que, num primeiro momento, aparecia como fronteira, transforma-se, então, com o passar do tempo e a atuação dos sujeitos sobre o espaço, num limiar. E essa experiência de limiar – abandonar um território estável para penetrar em outro, desconhecido – nos permite ousar desviar da linha reta que delimita a suposta clareza e a segurança reivindicada pelo pensamento tradicional, abandonar a ilusão de soberania do sujeito do pensar, embaralhar as distinções entre realidade e ficção, abrir-se à experiência do objeto para solicitar ao pensamento a riqueza do real. As margens simbólicas que circunscrevem o território de nossa existência podem ser, então, potencialmente abaladas pela ressonância dessa experiência estética capaz de revigorar o pensamento e a linguagem e inaugurar novos vãos que permitam expandir a vida.

As obras de Lais Myrrha, nesse sentido, ainda que carreguem a marca da renúncia – e, de fato, a oposição aos parâmetros comuns ou às referências estáveis estão presentes na construção poética da artista –, essa negatividade está longe de uma postura niilista. A recusa, ao contrário, instaura o desvio em relação àquilo que nos limita, que nos fecha – padrões e normas que nos prendem – em favor da construção de novas aberturas. Esse caráter destrutivo, então, desponta como potência de (re)construção. É a destruição que Benjamin (2012) evoca no famoso texto de 1931 que, longe de pretender aniquilar todas as coisas, dispõe-se a “criar espaço”, transbordar em busca de “ar fresco” e “espaço livre”. Ao invés de idealizar imagens de futuros promissores, destruir a partir do presente, do que existe agora, instaurando vazios por vezes incômodos, instáveis e transitórios, mas de onde podem emergir novos desenhos.

Assim como a arquitetura de João Cabral de Melo Neto luta contra o fechamento dos muros, contra o exílio do homem na segurança e conforto da “capela útero”, o caráter destrutivo é inimigo do “homem-

estoujo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Contrário às fronteiras que limitam, separam – e, nesse sentido, para alguns, que protegem –, o caráter destruidor visa desobstruir, e, onde outros deparam-se com paredes e montanhas, ele percebe caminho por todo lado e transforma tudo em ruínas, “não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (BENJAMIN, 2012, p. 243). E de ruínas é construída a obra *Teoria das bordas*: simbolicamente, do que restou da matéria de outros trabalhos da artista – *Sem título (Beije a mão de sua imagem)*, de 2001, *Sem título (deslocável)*, do mesmo ano, *4 coordenadas topocêntricas e a construção de um possível horizonte breve (de I a IX)*, de 2005 e *Dicionário do impossível*, também de 2005 (MYRRHA, 2007). Do esfacelamento da pedra, dos escombros daquilo que algum dia foram outras obras, a destruição abre caminhos de onde proliferam novas formas e novos sentidos.

Nesse aspecto, também em relação à materialidade da obra, desponta a recusa: da estabilidade, da rigidez, da permanência da pedra em sua constituição física tradicional. Símbolo das importantes construções da história da humanidade; material cuja solidez permitiu que grandes monumentos da arte e da arquitetura, desde a pré-história, chegassem até nós; que homenageou e imortalizou os grandes heróis, os relevantes feitos; elemento que, por tradição, atesta como lei as palavras nela esculpidas – o que se escrevia na pedra se tornava imutável.⁴ Toda essa estabilidade tradicionalmente atribuída à pedra é contestada pela sua utilização enquanto pó. Pó é o que subsiste quando quase nada restou, é expressão da ausência, do que se esvai, dissipa-se; o que sobra daquilo que está morto. O pó é a negação do peso material, simbólico e histórico da pedra; é sua morte.

Mas a artista percebe vida na morte: a intensidade da ausência transcende o acabamento e faz emergir outras possibilidades. Nesse

⁴ Este é, aliás, o procedimento utilizado por Lais Myrrha (2007) na obra *Dicionário do Impossível* (2005).

sentido, os grandes monumentos que celebram a história oficial tradicionalmente ocupada com a narrativa das personalidades “ilustres”, dos acontecimentos “importantes”, das atuações dos grandes “heróis” são destruídos em sua constituição simbólica e as ruínas trazem à tona a violência e a dominação por trás das vitórias, das glórias que referenciam e pretendem resguardar para a posteridade. Esses monumentos que transformam em imagens concretas e sólidas a versão dos vencedores e que despreza aquelas descritas pelos homens comuns, pelos sujeitos anônimos, que silencia acerca dos acontecimentos que escapam à sua marcha, são arruinados e seus estilhaços espalham-se de forma a romper com a história progressiva. Como lembra Benjamin (2012, p. 243), “o caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas [...]”. E esses fragmentos dizem muito, desenterrando aquilo que nosso presente gostaria de manter encoberto e abrindo-se a novas significações: o esvaziamento da pedra em pó, nesse sentido, simbolizaria a conversão da ruína em saber e a possibilidade de construir novos caminhos.

É dessa possibilidade de reconstrução a partir das ruínas/destruição que Lina Bo Bardi (2009) fala no texto “Na Europa a casa do homem ruiu”, escrito em 1947, logo após um dos eventos mais trágicos da história da humanidade, em que “as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem” (BARDI, 2009, p. 66). A casa que era muito “segura” – não havia nada tão “firme” –, um “baluarte” que abrigava o homem e sua vaidade, as famílias e suas conquistas, que era espelho do *homo faber* que tudo constrói, domina, controla, de repente, virou “tudo pó, tudo igual aos outros montes cinzentos que também haviam sido casas [...]” (BARDI, 2009, p. 65). E, então, a “guerra destruiu os mitos dos ‘monumentos’” (BARDI, 2009, p. 67), mostrou que aquele que constrói também é o responsável pela destruição – e não apenas de suas obras, mas da própria vida. Contudo, esse processo destrutivo é capaz de mostrar a fragilidade humana, dar a ver o homem e suas “fraquezas”, seus “vícios”,

e abrir espaço, a partir da ruína, para fazer de novo, desta vez, diferente. Lina, assim como Benjamin, fala da destruição e da violência como marcas da modernidade, da capacidade destrutiva do ser humano, mas também da possibilidade de redenção por meio da autocrítica da razão, por meio da consciência histórica que nos torna capazes de reconhecer “que tudo pode dar errado” (BENJAMIN, 2012, p. 243) e, no entanto, que possibilita transformar os escombros em matéria de criação.

Aliás, Lais Myrrha, utiliza os dois textos aqui mencionados como matéria de criação de uma outra obra intitulada *Lado B* (2015), na qual apresenta um áudio com a leitura de cada um deles gravada numa placa quadrada de policarbonato. Enquanto o discurso hegemônico fala em construção, em progresso, escondendo a outra face da moeda – a destruição, a violência, a opressão, a segregação, ou, pelo menos, tentando convencer de que este é o preço a pagar para que alcancemos o tão sonhado futuro promissor –, a artista chama atenção justamente para a potência desse lado negativo, já anunciada, muito tempo antes, por Benjamin e Lina. Todavia, aponta também para uma ambiguidade característica à ruína, um horizonte que não é nem destruição, nem construção, mas um certo estado intermediário/transitório, especialmente, no contexto brasileiro (MYRRHA, 2015).

A artista chama atenção para uma circunstância objetiva: aqui, ao contrário da Europa, quase não há ruínas – ao menos, não como resíduos valiosos de um passado longínquo, testemunho da existência das antigas civilizações e que carregam consigo o questionamento sobre a própria ideia de origem, ou como marcas da violência da guerra que não se pode apagar, ou, ainda, como promessa de um futuro técnico-científico redentor. No Brasil, diferente de outros países da América Latina que vivem sobre os rastros e as ruínas deixados pelas civilizações pré-colombianas – um passado que o violento processo de colonização tentou apagar –, nossa história não foi construída sobre pedras. Nossas tabas são efêmeras e as ruínas, nesse sentido, são modernas e de concreto. Lais Myrrha acentua,

então, a dimensão econômica e sociopolítica que a ideia de construção e demolição assume no Brasil contemporâneo e que está longe de apontar para um horizonte de abertura de possibilidades.

A artista, então, pensa na destruição dentro da dimensão de tempo e espaço específica que é a nossa: uma destruição programada para uma reconstrução seletiva. Assim, nas ruínas urbanas espalhadas por aí, a artista percebe a destruição, não como desobstrução, mas como reafirmação e intensificação dos parâmetros de reprodução do espaço, de “progresso” e “desenvolvimento” baseados no lucro. Essa face, apontada pela artista, nos leva a pensar no nosso cotidiano e na condição que as fronteiras assumem objetiva e simbolicamente na nossa vida: cada vez com mais intensidade, muros, cercas elétricas, câmeras de vigilância, portões com guarita limitam um interior privado homogêneo e “seguro”, resguardado em relação ao espaço público que se torna, então, um território residual, aquilo que sobra, além dos muros (e também do automóvel) e que é tido como *locus* da violência, do abandono, da segregação. A reprodução de um modo de existência baseado na hegemonia da dimensão econômica traz consigo a destruição dos espaços comuns, dos laços comunitários, dos gestos de empatia, e tudo que não seja produtivo, que não engendre riqueza, parece menosprezado.

Mas Benjamin lembra que nada é permanente para o caráter destrutivo. E é dessa impermanência que a obra nos fala: misturar os grãos de pedra, mesclar e desbotar as cores, um processo em curso apenas enquanto os espectadores participarem da obra. É o corpo, portanto, enquanto experiência viva, que a obra solicita, um corpo em movimento que abre caminhos, que transita pelas brechas, que apaga a linha divisória entre razão e sentidos, que traz à tona a força do imprevisível, da incerteza, dos desejos e afetos, um corpo que interage com o tempo e o espaço, com o outro, que improvisa e se joga ao desconhecido e, à primeira vista, incompreensível – afinal, somente a atuação do corpo dará forma àquilo que se tornará a obra ao final da exposição. Um corpo afetado pela obra,

que evoca sentidos por meio de uma livre experimentação e, assim, é capaz de restituir a sensibilidade menosprezada pelo conhecimento racional, de libertar-se das interdições sociais que o domesticam e subjugam em nome da valorização de um saber abstrato que prevalece no pensamento ocidental. Um corpo que instaura uma outra temporalidade – não o fluxo que aprisiona e constrange a nossa existência, não o tempo da pressa, da excitação, da exposição, da atenção errante que move a economia contemporânea. A teoria empírica de que fala a artista, então, afirma uma dimensão existencial do conhecer, uma trama entre corpo e pensamento, um saber que emerge da experiência, saber espontâneo e, portanto, não pragmático, que é capaz de borrar os limites da ordem teoricamente projetada e, assim, criar uma terceira via.

Esse estado intermediário enfatizado por Lais Myrrha, todavia, longe de apontar para uma zona cinzenta de indiferença, remete a uma experiência liminar capaz de colocar em jogo a ambivalência dos presumidos pares opostos construção/destruição, de recusar as separações estanques – os limites traçados pelo branco e pelo preto –, a falsa segurança decorrente das fronteiras previamente estabelecidas, o tempo colossal da pedra⁵ (MYRRHA, 2007) – sua formação geológica – que reflete sua rigidez e permanência, “[...] sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada;[...]”, como afirma João Cabral de Melo Neto (2008, p. 207) no poema “A educação pela pedra”. E esse processo lembra aquilo que Rancière (2018) concebe como política: qualquer ato que desestabilize as convenções sociais, que transborde os limites espaciais destinados a cada um no *locus* comum, que desordene os parâmetros de atuação de acordo com a visibilidade dos sujeitos – uma circunstância que rompe as normas estabelecidas pela maioria e, portanto, é sempre exceção, ação transitória, para que não se torne, ela mesmo, o desenho de uma nova

5 Lais Myrrha refere-se à obra Quatro coordenadas topocêntricas e a construção de possível horizonte breve (2004) em que uma fotografia do céu é disposta na parede em ângulo reto com uma pedra polida da mesma medida colocada na horizontal. Fonte: Portfólio da artista.

partilha estável.

Sobre o solo que pisamos, além de terra, asfalto, um amontoado de destroços, rios, pedras, como nos lembra a artista na obra *Delírio* (2017), também existem as convenções, os parâmetros, as regras que organizamos e que estruturam a forma como pensamos e agimos. Algumas dessas normas são naturalizadas de tal maneira que parecem verdadeiros fósseis. “[...] Tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra” (ANDRADE, 2013, p. 36) repete o poeta diante do obstáculo, um acontecimento que interrompe o curso normal da vida. É, talvez, esta mesma interrupção que a artista nos propõe: caminhar pela pedra feita pó nos permite revirar os escombros e apagar a rigidez das medidas, a precisão das repartições, os enquadramentos inflexíveis, sair do eixo que define as fronteiras; implodir a temporalidade linear e instaurar uma compreensão fragmentária do tempo histórico, resgatar os vestígios que surgem para o presente, sem aprisionar a história, o passado, o tempo por meio de sentidos ortodoxos; transformar em ruínas as coisas do mundo para delas extrair novos significados e, assim, criar outras formas de experimentá-las. A ruína, desse modo, para Lais Myrrha, ao invés de designar o fim, revela limiares, estados transitórios, remete à possibilidade de transgressão das fronteiras, e a dimensão da recusa, longe da desistência, aponta para uma potência de fazer diferente ou, mesmo, de não fazer da maneira como nos é prescrita; de refutar, portanto, a cumplicidade com os parâmetros convencionados. É isto o que faz a artista: ao olhar uma segunda vez para as coisas que aí estão (MYRRHA, 2018), ela apaga as certezas, desvia-se das normas, esfacela as representações – do espaço e do tempo –, e desordena poeticamente o mundo para permitir uma existência menos rígida, quiçá, mais livre. No final das contas, as ruínas, como lembra María Zambrano (2010), são também metáfora da esperança.

Sobre os fracassos do progresso: Dois pesos, duas medidas (2016)

Lais Myrrha (2018) aponta que a arquitetura tende a apagar os vestígios da estrutura, esconder os materiais que dão forma ao edifício e, por isso, instaura uma espécie de invisibilidade. Em 2018, a artista foi convidada a participar da 32ª Bienal de Arte de São Paulo com uma obra comissionada pela fundação. O prédio da Bienal – Pavilhão Ciccillo Matarazzo –, construído por Oscar Niemeyer, é um ícone da arquitetura moderna brasileira: um volume aparentemente sóbrio quando visto do exterior mostra toda sua exuberância e monumentalidade por meio das curvas sinuosas que delimitam os mezaninos e liberam o vão livre na área central de seu interior, com destaque para a altura do pé-direito. As linhas esculturais são resultado do uso de formas, em geral de madeira, que definem a geometria do concreto armado e que, normalmente, são descartadas ao final. Essa reflexão motivou a pesquisa sobre a quantidade de madeira utilizada para a construção do pavilhão, investigação que daria origem à obra inédita apresentada na mostra.

A madeira materializa o ponto de partida para desenvolver *Dois pesos, duas medidas* (2016). A partir daquilo que é descartado, que é invisibilizado no resultado final da forma arquitetônica, a artista coloca em cena as relações de poder que orientam a disputa entre lembrança e esquecimento. Instaura, então, “um termo de comparação” (MYRRHA, 2018) e, a partir daí, amplia o universo dos materiais para colocar frente a frente dois tipos construtivos e, sobretudo, saberes dos quais emergem diferentes formas de sociedade. A obra consiste em duas torres de materiais empilhados com a mesma geometria e medidas (8m x 2,90m x 2,90 m): uma torre formada por materiais que utilizamos nas edificações da indústria da construção civil e que visualizamos na maior parte das cidades contemporâneas – concreto, metal, tijolo, argamassa, madeira, canos de PVC, conduítes, fios e vidro – e outra formada por materiais empregados na construção dos povos indígenas – terra compactada, toras

de madeira, bambu e piaçava. Dois volumes idênticos – mesma forma e dimensões – representam, no entanto, dois modos de vida distintos que, ao invés de complementares, se mostram excludentes, trazendo à tona as populações marginalizadas e a despossessão intrínseca ao projeto desenvolvimentista brasileiro.

O ideal de um estilo universal, resultado da modernização das técnicas construtivas e da industrialização dos materiais, contrasta com as habilidades artesanais e os materiais regionais utilizados em construções de povos locais, baseadas na cooperação e na vida comunitária que dialogam e interagem com a paisagem e as condições climáticas do País. A confiança no desenvolvimento da tecnologia industrial como condição para transformar positivamente a vida humana traz consigo a descrença nas formas de existência que dela prescindem, especialmente quando não contribuem para o sistema econômico dominante e sua lógica fria de eficiência baseada no lucro. São distintas maneiras de se relacionar com o espaço e o tempo valoradas de forma diferente em nossa sociedade: dois pesos, duas medidas. *Incerteza viva* era o título da 32ª Bienal de São Paulo que propunha, justamente, interrogar aquilo que temos como certo, inscrevendo dúvidas capazes de criar novas narrativas, a partir da arte, para responder às questões do nosso tempo. A relação entre as formas construtivas propõe, assim, uma metáfora para repensarmos as noções físicas, geográficas, ecológicas e sociais do nosso presente.

Duas construções formadas pela sobreposição, em camadas, dos materiais que a constituem – cada camada representa uma etapa do processo construtivo –, tornando uma casa, como afirma a artista, um aglomerado de materiais (MYRRHA, 2018). Trata-se, todavia, de uma forma sem função: uma casa que não se pode habitar. Suspensão da lógica da eficiência construtiva e, simultaneamente, abalo à representação daquilo que se convencionou ser uma casa. A artista, então, retira o objeto de seu lugar nos enquadramentos do mundo e estabelece uma ruptura entre forma e significado que abre espaço para a experiência com a

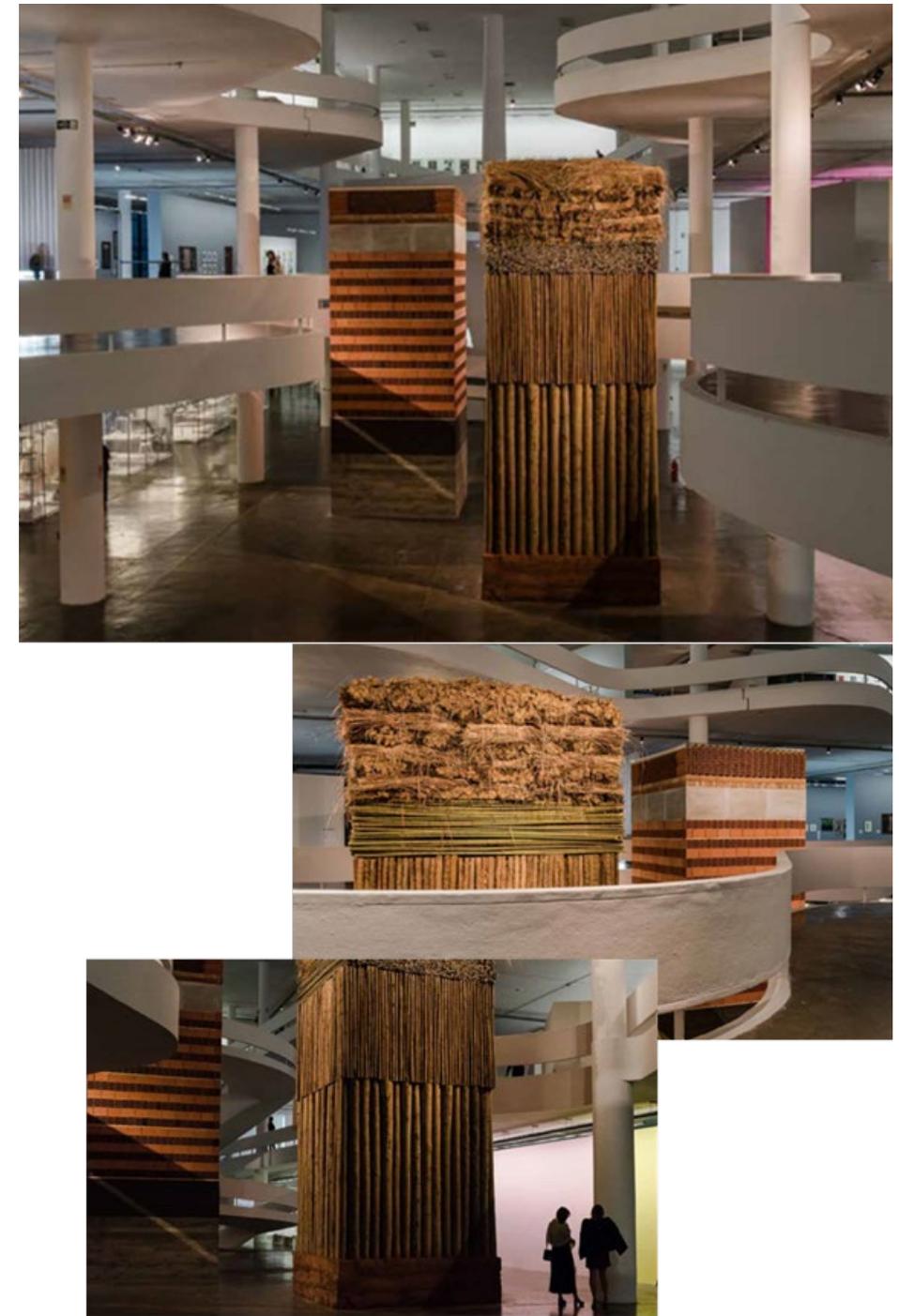


FIGURA 4.5.6

Lais Myrrha. Dois pesos, duas medidas, 2016. Instalação, 8m x 2,90m x 2,90m. São Paulo. Fonte: Portfólio da artista.

concretude do artefato. Se, por um lado, o apagamento da função joga luz à materialidade da obra: “tornar uma casa uma pilha de materiais [...] era também, de um jeito, respeitar essa dimensão de tornar tudo visível” (MYRRHA, 2018, s/n), de outro, torna sensível a relação entre o corpo e a arquitetura. Nós, espectadores, minimizados diante da monumentalidade da obra, assim como são minimizados os corpos daqueles que constroem os edifícios que formam a paisagem urbana do País ou daqueles que lutam para construir (ou preservar) suas casas (e, também, suas vidas) no território que ainda subsiste de nossas florestas, expropriados ilegal e violentamente por um projeto de aniquilação do meio-ambiente natural em nome da exploração lucrativa.

Nesse movimento de recuo e aproximação em relação à obra percebemos os materiais em seu estado “puro”, visíveis tal como são, deixando à mostra as marcas do processo de produção da forma, o registro da mão do trabalhador, sem a camuflagem dos revestimentos: tijolo é tijolo, e não uma construção feita de tijolo, a palha é palha, e assim por diante (MYRRHA, 2018). Mas também acentuam sua ambivalência, remetendo a um universo mais amplo de significações. Nesse sentido, Sérgio Ferro, importante arquiteto brasileiro, ao apontar a estreita relação entre arquitetura, poder e dominação, afirma que “o material é tudo o que serve para a construção da obra [...], é a matéria mais os homens que a trabalham, é o suporte ativo do trabalho de concepção e de realização.” (FERRO, 2006, p. 20). É aquilo que constrói e destrói, é aquilo que fica escondido no canteiro de obras, atrás dos tapumes, ou encoberto por superfícies da moda; o que resta soterrado e esquecido por detrás do fascínio estético da forma final: é a opressão, é a divisão do trabalho, a hierarquização, é violência social, é a face irracional da racionalidade técnica. Deixá-los à mostra é tornar tudo isso visível. Sua crítica visava, sobretudo, superar a divisão entre o pensar e o fazer e as hierarquias fundamentais à dominação – intrínseca à produção do objeto arquitetônico como mais uma forma-mercadoria – e, nesse sentido,

promover uma arquitetura como campo experimental para o trabalho livre, cooperativo, espaço de autogestão e produção do conhecimento através de uma troca horizontal. É nesse campo que podemos incluir as formas autônomas de construção dos povos indígenas, contraponto à arquitetura dominante dos materiais industrializados que Lais Myrrha apresenta em *Dois pesos, duas medidas*. Como expressão da ação colaborativa, do espírito comunitário de um povo que vive uma relação ética com a natureza – e não de dominação –, que emprega técnicas sofisticadas a partir de um saber que emerge da experiência do lugar e das necessidades coletivas, transmitido e aprimorado de geração em geração, essas construções apontam para diferentes formas de conhecimento, para modelos alternativos de vida capazes de desafiar o paradigma hegemônico excludente.

Lais Myrrha, assim como Sérgio Ferro, coloca dúvida sobre a ligação entre progresso e democratização. A arquitetura moderna, parte integrante de um projeto desenvolvimentista do país, reitera as condições arcaicas que prometia superar, e, uma vez assentada em bases conservadoras, projeta formas arrojadas que escondem a violência intrínseca ao projeto modernizador. É o que a história da construção de Brasília nos conta, ainda que pela versão ofuscada pela narrativa oficial; é o que mostra também a exposição *Projeto Gameleira 1971 (2014)*, não por acaso apresentada pela artista na Galeria Pivô, no emblemático Edifício Copan, de autoria de Oscar Niemeyer. A exposição, composta por três obras⁶, trata de um dos maiores acidentes da construção civil brasileira: o desabamento da estrutura de concreto armado sobre os operários, pouco antes do término da obra do Pavilhão da Gameleira

6 Em *Geometria do Acidente (2014)*, a artista convida o espectador a percorrer uma maquete que reproduz, de forma reduzida, a partir de uma foto de jornal, o que restou da construção após o desabamento da laje. Já na obra *Em memória ao silêncio do arquiteto (2014)*, os nomes das vítimas são inscritos, lado a lado, ao redor de uma coluna do edifício Copan. *Estado transitivo #2 (2014)*, consistia num cartaz (disponível para que as pessoas levassem consigo) com a única foto que restou do acidente acompanhada por textos que relatam o total apagamento deste evento da história oficial do país. Fonte: Portfólio da artista.

(previsto para 31 de março de 1971, quando seriam comemorados sete anos de “Revolução” Militar) encomendada pelo governador do estado de Minas Gerais a Oscar Niemeyer, deixando 117 trabalhadores mortos ou desaparecidos. As obras testemunham a arquitetura do esquecimento na memória oficial do país. Não bastasse a violência do silêncio, as evidências físicas foram destruídas de forma a não deixar vestígios sobre “os fracassos do progresso”, conforme a artista relata na obra *Estado transitivo #2* (2014), assim como não manchar a “irretocável” história do arquiteto que mostrou ao mundo a concretização arquitetônica da exuberância das formas curvas e sensuais da paisagem brasileira.

Aquilo que é matéria de construção é também, desde já, matéria da destruição, como aponta Lais Myrrha (2018). A ruína, então, desponta como potência da arquitetura. As ruínas também são simbólicas: materializam a erosão de determinados valores atrelados a objetos, culturas e imagens em nossa sociedade. Apontam o caráter transitório da memória e a dinâmica de sua negociação social por meio de preceitos, crenças, juízos, instituições. Ao tensionar lembrança e esquecimento, Lais Myrrha nos insere nessa trama mostrando que também temos responsabilidade nisso: “somos arquivos vivos” (MYRRHA, 2007, p. 113) e, por isso, capazes de impedir a aniquilação do outro.

A arquitetura tem uma estreita relação com a vida humana e com a existência comum. Não há dúvida de que as cidades estampam projetos ambiciosos de construção de um modelo de mundo, majoritariamente fundado numa racionalidade técnica que emprega o espaço como instrumento de poder sobre o corpo, sob a fachada do desenvolvimento e do bem-estar dos seus cidadãos. Mas negligenciam a destruição e a exclusão intrínseca a esse plano. É nesse sentido que Lais Myrrha oferece ao espectador uma experiência sensível com os materiais, com a forma, as cores, a relação entre os volumes, o espaço, deixando à mostra aquilo que o discurso (e também a arquitetura) tende a invisibilizar. É o nosso corpo que sente e pensa e nos coloca diante de dois mundos distantes,

excludentes, que fazem parte de um determinado programa de sociedade no qual também estamos inseridos: testemunhamos o menosprezo por culturas que não se inserem de forma efetiva no sistema global do consumo e produção de mercadorias. A reflexão sobre esses estados transitórios – construção e destruição – nos permite, então, questionar a permanência de um projeto insustentável, de forma a impedir que nos tornemos todos “futuros habitantes de uma imensa Pompéia sem turistas” (MYRRHA, 2007, p. 105).

Considerações finais

Quando o presente ofusca nosso olhar, pesa sobre nossos ombros, interfere na nossa capacidade de imaginar alternativas de existência e possibilidades de um outro porvir, Myrrha nos confronta com questões que permeiam nosso tempo e nos instiga a pensar criticamente o cotidiano. Para tanto, a artista confere concretude às abstrações que regem a nossa vida e, ao fazê-lo, as retira do curso da normalidade. Quais as linhas definem nosso lugar na comunidade? Quais espaços nos são reservados e quais nos são vedados? O que nos é dado lembrar e o que devemos esquecer? O que (ou quem) podemos ver? Estamos habituados às normas, às convenções, de modo que as tomamos como verdades incontestáveis, especialmente, quando resultado de um suposto projeto racional. São elas que garantem a imagem de um mundo homogêneo, num contexto de globalização econômica, e de sua suposta naturalidade. Nesse processo criativo de propor uma “teoria empírica” – ou pensar materialmente os princípios que organizam nossa existência (MYRRHA, 2018) – a artista nos coloca diante de tais estratégias e nos faz perceber que as regras que regem a vida coletiva, ao contrário do que sua organização nos faz crer, são transitórias e, portanto, passíveis de serem modificadas pelo interior. Inscrever a dúvida, desestabilizar tais verdades, contrariar a suposta estabilidade é criar a possibilidade de reconfiguração de nossa experiência sob outro regime de percepção, é ativar um olhar político para o mundo que nos libere de uma existência positivada.

Ao questionar a arquitetura das coisas, a artista coloca o mundo em obra, e, escavando as ruínas de nossa vida em comum, propõe reconfigurar sua paisagem: transforma a pedra em pó para questionar os limites físicos e simbólicos que nos são impostos e todas as convenções que naturalizam certos modos de existir, para duvidar da produção das narrativas dominantes que silenciam sobre a violência, sobre a destruição e aniquilamento de vidas, de memórias anônimas, de saberes, de formas não

hegemônicas de existência; emprega materiais ordinários na construção de obras que criticam o menosprezo e o apagamento das culturas que habitam as bordas da racionalidade dominadora que move a sociedade, assim como a ideia de um projeto desenvolvimentista que está levando ao esgotamento da natureza e ameaça a permanência da humanidade no planeta: dois mundos incomunicáveis e excludentes; utiliza a técnica para criticar uma razão instrumental que domina nosso corpo, que impõe nosso ritmo, que precariza a experiência, que nos impele em um fluxo aterrador movido pelo lucro. Engendrando atritos criativos com o nosso tempo, Lais Myrrha constrói limiares e nos convida a transitar por zonas instáveis e arriscadas do pensamento, da imaginação e da percepção, por meio das quais podemos transbordar as barreiras que constroem nossa experiência de mundo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARDI, Lina Bo. Na Europa a casa do homem ruiu. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 64-70.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. (Obras Escolhidas v. 2). 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241- 243.

_____. **Passagens**. (v. 2). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. Apresentação de Pedro Fiori Arantes. Posfácio de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MYRRHA, Lais. **Sobre as possibilidades da impermanência**: fotografia e monumento. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. **Breve cronografia dos desmanches**. Belo Horizonte: Gráfica Pampulha, 2013.

_____. **Entrevista com Lais Myrrha.** Entrevista concedida a Leandro Muniz, junho de 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/14750664/Entrevista_com_Lais_Myrrha> Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. **Entrevista com Lais Myrrha por Ilê Sartuzi no Auroras.** Vídeo (44m49s). 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFw1YLJfKu8>> Acesso em: 02 set. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento:** política e filosofia. 2. ed. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

SIM GALERIA. **Portfólio Lais Myrrha,** 2018. Disponível em: <<https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrrha.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. **Sopro,** n. 37. Desterro: Cultura e Barbárie, out. 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n37.pdf>> Acesso em: 19 dez. 2019.

Artigo submetido em: 20/04/2021

Aceito em: 04/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.