



ENTRE A RUÍNA E O CANTEIRO: JOSÉ RESENDE NA MOOCA

PATRICIA CORRÊA

**BETWEEN THE
RUIN AND THE
CONSTRUCTION SITE:
JOSÉ RESENDE
IN MOOCA**

**ENTRE LA RUINA
Y EL SITIO DE
CONSTRUCCIÓN:
JOSÉ RESENDE EN
MOOCA**

RESUMO

Em 2012, o artista José Resende, em colaboração com o filósofo Nelson Brissac e a engenheira Heloísa Maringoni, propôs uma intervenção no bairro da Mooca, no centro da cidade de São Paulo, em pleno processo de reestruturação urbana e gentrificação. Porém, sua proposta *Canteiro de Operações* não pôde se realizar e levou a duas outras propostas de intervenções que se realizaram sob o mesmo nome. Este texto assume a tarefa de contar a história do que aconteceu e do que não aconteceu, elaborando a sua trama de tempos entre fracassos e potencialidades, experiências e expectativas, ou entre a reivindicação crítica de um passado e a imaginação de possibilidades de futuro. Ou, ainda, entre a ruína e o canteiro.

PALAVRAS-CHAVE José Resende; Intervenção urbana; Mooca; Arte contemporânea; Espaço público

ABSTRACT

In 2012, artist José Resende, in collaboration with philosopher Nelson Brissac and engineer Heloísa Maringoni, proposed an intervention in the Mooca neighborhood, São Paulo downtown, in the midst of a process of urban restructuring and gentrification. However, his proposal *Operations Site* could not be carried out and led to two other proposals for interventions that took place under the same name. This essay assumes the task of telling the story of what happened and what did not happen, elaborating its web of times between failures and potentials, experiences and expectations, or between the critical claim of a past and the imagination of future possibilities. Or, still, between the ruin and the construction site.

KEYWORDS José Resende; Urban Intervention; Mooca; Contemporary Art; Public Space

RESUMEN

En 2012, el artista José Resende, en colaboración con el filósofo Nelson Brissac y la ingeniera Heloísa Maringoni, propuso una intervención en el barrio de Mooca, en el centro de la ciudad de Sao Paulo, en medio a un proceso de reestructuración urbana y gentrificación. Sin embargo, su propuesta *Sitio de Operaciones* no pudo llevarse a cabo y dio lugar a dos otras propuestas de intervenciones que se llevaron a cabo bajo el mismo nombre. Este texto asume la tarea de contar la historia de lo que se pasó y de lo que no se pasó, elaborando su trama de tiempos entre fracasos y potencialidades, experiencias y expectativas, o entre la reivindicación crítica de un pasado y la imaginación de posibilidades de futuro. O, además, entre la ruina y el sitio de construcción.

PALABRAS CLAVE José Resende; Intervención urbana; Mooca; Arte contemporáneo; Espacio público

Artigo inédito
Patricia Corrêa*

<https://orcid.org/0000-0003-2788-024X>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro
(UFRJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187436>





A imagem no título deste ensaio procura condensar as intrincadas relações temporais espacializadas na construção e destruição ininterruptas de uma cidade como São Paulo. Ruínas e canteiros de obras falam-nos de processos materiais abertos, contínuas acumulações horizontais e verticais, perdas e acréscimos, lentidão e rapidez. Em suas justaposições de vestígios e projeções, ruínas e canteiros configuram articulações mais ou menos explícitas entre passado e futuro, são formas do tempo histórico – esse entrelaçado de tempos da ação social e política¹ –, como no passado presente nos escombros e o futuro presente nas áreas em construção. Mas a complexa historicidade desses processos decepciona qualquer ilusão de progresso linear: às vezes uma construção se arruína antes de realizar seu prognóstico, às vezes estruturas degradadas são ativadas em projetos e às vezes as duas coisas se misturam na vertigem das transformações urbanas. Visitante da São Paulo de 1935, Claude Lévi-Strauss sintetizou a compulsão da cidade pelo novo, raiz de sua precoce deterioração, caracterizando seu

centro como “a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 93). O antropólogo descrevia o que lhe parecia uma síndrome das cidades americanas: a aceleração entre o viço e a decrepitude, sem tempo para a experiência dos vestígios; a impaciência das demolições e do crescimento; a ausência de densidade histórica e coerência visual.

Passadas muitas décadas, São Paulo segue prodigiosa nesse tipo de vertigem, palimpsesto esgarçado de espaços e tempos desiguais, pois assim como vai rapidamente do canteiro à ruína, vai também da ruína ao canteiro. É essa imagem, invertendo a fórmula de Lévi-Strauss, que elegemos para pensar um trabalho do artista José Resende, que fez da cidade campo de indagação, experimentação e intervenção. Concentramo-nos em uma intervenção urbana que Resende concebeu em 2012 em colaboração com o filósofo Nelson Brissac e a engenheira Heloísa Maringoni: o projeto *Canteiro de Operações*, que teve como ponto de partida a paisagem arruinada da orla ferroviária da Mooca, bairro do centro de São Paulo. Esse é um projeto que, no entanto, não aconteceu. Queremos pensar na trama inconclusiva de temporalidades de sua suspensão ou fracasso, trama das expectativas não cumpridas que envolvem tanto a cidade, com seus porvires sequestrados por

interesses corporativos, quanto a proposta de ação cancelada, que pode encontrar neste relato um modo de existência histórica. Trata-se de elaborar algo que não aconteceu. E o como e o porquê de não ter acontecido. De que modo contar essas experiências poderá abrir nosso horizonte² sobre as possibilidades de uma ação crítica na cidade, suas ilusões, entraves e atritos? De que modo ao interpelarmos o irrealizado podemos deslocar a narração para uma sondagem de nossos futuros perdidos?

Se as figuras do fracasso, da rejeição ou do erro estão muito presentes nas estratégias de trabalho ou nas reflexões dos artistas, elas são mais raras como motivação da produção crítica e histórica da arte. Mesmo quando críticos e historiadores abordam o tema já tradicional do artista fracassado em vida, fazem-no em geral para a construção do sucesso sob novas condições históricas (LE FEUVRE, 2010). Mas o estudo de trabalhos que foram especificamente impedidos ou inviabilizados tem lançado questões fundamentais sobre as relações antagônicas entre arte e sociedade a partir da modernidade, como nos casos muito documentados e analisados do *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tatlin, e do *Arco Inclinado*, de Richard Serra³. Esses estudos mostram a potência histórica dos projetos interrompidos – como as expectativas e

experiências que neles se chocaram ainda podem ressoar. A ideia aqui é abrir esse caminho de reflexão sobre o projeto inviabilizado de Resende e assim levantar sua trama aberta de tempos.

Começamos pela paisagem arruinada submetida ao projeto na Mooca. Este é um dos bairros mais antigos de São Paulo, essa metrópole que é fusão truncada da riqueza e da precariedade brasileiras, onde todos os problemas urbanos se manifestam em níveis extremos. Com seu vocabulário industrial, a intervenção de Resende colocava em jogo a história recente da cidade, as forças que operam seus fluxos de capital e informação, os vetores de poder que pautam seus processos de requalificação e especulação territorial e os próprios limites da arte em embate com tudo isso. A Mooca, em especial, apresenta situações características dessa mistura voraz entre decadência, renovação e devastação, e desde o início deste século tem sido campo de disputas de um *boom* imobiliário que impõe massiva verticalização com estratégias de maquiagem preservacionista e higiene social.

Historicamente ligada ao início da industrialização brasileira, a Mooca se converteu em um importante núcleo fabril nas primeiras décadas do século XX, com a concentração de galpões industriais ao longo dos ramais da antiga Rede Ferroviária Federal,

que tinham uma relevância estratégica no transporte de carga para o Porto de Santos. Com a desindustrialização do centro de São Paulo na segunda metade do mesmo século, essa estrutura fabril entrou em declínio e obsolescência, evidentes na presença de muitas construções vazias e terrenos deteriorados, com escombros ou ocupações irregulares. Artigos publicados à época do projeto de Resende revelam um debate então corrente sobre o destino dessas áreas e de seu patrimônio industrial e ferroviário. Discutindo a atuação dos órgãos de preservação em São Paulo e suas relações conflituosas com agentes imobiliários, Silvia Zanirato (2011) recupera dados e várias notícias da imprensa que davam conta do abandono de estruturas e edifícios protegidos, o que se mostrava uma estratégia frequentemente bem-sucedida para sua demolição. Em 2009, 94% dos imóveis tombados na Zona Leste da cidade estavam abandonados ou degradados, inclusive galpões da Mooca tombados entre 2007 e 2009. Em 2010, um conjunto de casas operárias, edifícios e galpões da antiga Indústria de Tecidos Labor foi demolido: “os moradores do bairro chegaram a enviar diversas reclamações para a Subprefeitura da Mooca, pedindo o embargo da demolição, mas a fiscalização não conseguiu evitar a destruição do patrimônio histórico” (Ibidem, p. 199). Em 2011,

ficava clara a relação entre as demolições irregulares no bairro e projetos de revitalização da prefeitura de São Paulo, o que indicava um descompasso entre a urgência dos interesses imobiliários e a relativa morosidade, ou omissão, dos agentes públicos na coordenação e administração legal do processo de requalificação urbana. Outro artigo, publicado por Ivan Fortunato em 2012, denuncia a flagrante tendência à gentrificação do bairro, com a perda de traços tradicionais de sua ocupação residencial, de origem migrante e operária, em favor de grandes condomínios fechados de padrão social mais elevado, enquanto vestígios do passado industrial desapareciam (FORTUNATO, 2012). A chaminé isolada, único elemento preservado da antiga fábrica União, fazendo as vezes de pseudo salvaguarda da memória ou monumento, é uma imagem que pode resumir a intensa disputa de discursos e ações sobre a Mooca no ano em que se propôs o *Canteiro de Operações*.

Esse contexto mais próximo ao projeto de Resende reflete, ainda, o quadro mais amplo das chamadas Operações Urbanas Consorciadas, que são instrumentos da política municipal para intervenção em dinâmicas territoriais de setores urbanos específicos das cidades. Amparados no Estatuto da Cidade, lei federal de 2001, e no Plano Diretor Estratégico de São Paulo, desde a versão de 2002, esses instrumentos têm estabelecido diretrizes para

transformações estruturais visando a ordenação de funções sociais e da propriedade, a preservação do patrimônio e a requalificação de áreas consideradas degradadas ou disfuncionais da cidade (TOURINHO, 2017). Aspecto fundamental dessas operações é a arrecadação de recursos pela prefeitura por meio da venda de títulos imobiliários que permitem alterações nos padrões de uso e ocupação do solo pela iniciativa privada, o que está diretamente ligado ao incremento da especulação e da gentrificação nessas áreas. A Mooca, em particular, está sob o foco desses instrumentos desde 2002, quando foi incluída na Operação Urbana Diagonal Sul, depois modificada e renomeada em 2010 para Operação Urbana Consorciada Mooca-Vila Carioca⁴.

É real a possibilidade de se alcançarem amplos benefícios sociais pela reabilitação do tecido urbano, a partir dos mecanismos democráticos previstos no Plano Diretor e no próprio desenho conceitual das Operações Urbanas. Porém, a concretização dessa possibilidade é tortuosa e na verdade rara, fortemente atravessada por interesses de maximização da rentabilidade das novas construções. O debate é complexo⁵ e extrapola o alcance deste ensaio, mas deve ser considerado como parte do campo em que se davam as proposições de *Canteiro de Operações*. A seu modo, o projeto

também indagava o sentido coletivo das possíveis intervenções na Mooca, a visibilidade das disputas em torno de seu patrimônio e de seus potenciais nexos temporais e históricos. Nesse espaço em transformação, como as forças se compunham e qual a viabilidade de sua reorientação?

O projeto teve como ponto de partida uma convocatória intitulada Arte na Cidade lançada em junho de 2011 pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, cujo objetivo era “estimular artistas e curadores a promover intervenções criativas no espaço urbano (edificações, parques e praças), ao ar livre. Trata-se de estimular a percepção da cidade pelos seus habitantes, assim como ampliar a noção de espaço público” (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2011). Foram selecionadas sete propostas, implementadas a partir de setembro de 2011. O projeto de Resende, Brissac e Maringoni foi movido pela ideia de constituir-se como ação de natureza mais reflexiva e crítica do que propriamente, e em sentido mais restrito, produtiva. Ao invés de buscar resultados sob a forma de um objeto de arte permanente ou efêmero, mais próximo a uma lógica escultórica, propunha a exploração aberta de uma situação, criando uma espécie de laboratório de processos artísticos e técnicos em escala urbana. Seria uma ação dirigida a uma renovação

das possibilidades de debate e experiência de uma área particular da cidade, mas cujos desafios buscavam abarcar conceitualmente uma área bem mais ampla e pouco acessível, a grande extensão de estruturas desativadas na cidade, bem como o campo simbólico e discursivo das revitalizações ou operações urbanas.

A situação eleita para a proposta foi um trecho do ramal ferroviário que atravessa o bairro, especificamente o que se estende entre as estações Ipiranga e Mooca, onde havia muitas peças e sobras de maquinário industrial deteriorado, depósitos de areia e grande quantidade de vagões cargueiros sucateados sobre trilhos inoperantes, ao largo de linhas que servem predominantemente ao transporte de passageiros. O acúmulo de metal e outros resíduos sólidos na região colocava em questão sua sustentabilidade ambiental e as dificuldades de agentes públicos e privados com o equacionamento de sua destinação e reaproveitamento.

Canteiro de Operações nasce da intenção de “pensar o que é possível ser feito com os resíduos urbanos” (RESENDE *apud* ZASSO, 2012). A intervenção buscava, portanto, chamar atenção para essa situação na Mooca, que é apenas um exemplo da deterioração ferroviária nacional. Os vagões parados nesse trecho eram parte do espólio da Rede Ferroviária Federal, desestatizada no final da

década de 1990 e dissolvida entre empresas concessionárias para a exploração de sua malha em todo o território brasileiro. Na Mooca, os ramais são de responsabilidade da empresa MRS Logística. Estimava-se, em 2012, que só no estado de São Paulo existiam 40 mil vagões abandonados, estagnados nessa espécie de limbo entre os poderes público e privado, sobre os quais se mostrava necessário

apontar uma discussão a ser feita, buscando tirá-la do senso comum ao ampliar o repertório de questões a serem pensadas, onde se associam as possibilidades que as técnicas podem abrir de transformação, remoção ou sucateamento, às implicações urbanísticas de ocupação. (RESENDE *apud* ARTEREF, 2012)

Desnaturalizar a degradação e tornar estranhas a perda e a inoperância eram possibilidades no horizonte de ação do projeto. Porque era evidente para Resende que o problema desses vagões em muito residia na sua invisibilidade. Para quem passava diariamente por ali nos trens de passageiros ou pelas avenidas e viadutos da região, os vagões enferrujados se camuflavam, quase desapareciam em meio a um panorama de escombros. Para o resto da cidade, eram basicamente inexistentes. No entanto, para agentes políticos e econômicos talvez eles fossem bem visíveis. O desafio

de intervir na Mooca trazia o desejo de abrir essas diferenças à percepção e à reelaboração coletivas, por isso as ações propostas buscavam desfazer a situação de nulidade visual e deflagrar um debate sobre a orientação social de seu valor. No início do projeto, veio a conhecimento de Resende que a siderúrgica Gerdau, responsável pelo maior programa de reciclagem de sucata industrial para produção de aço no Brasil, pretendia comprar os vagões deteriorados do espólio da Rede Ferroviária Federal. Surgiu então a ideia de transformar o aproveitamento desse material em um processo de provocação visual e experimentação artística, assim descrito:

O trabalho consiste em cortar e suspender segmentos dos vagões, placas de aço muito pesadas, utilizando grandes caçambas cheias de areia e sobras de metal como contrapeso. Cerca de 30 vagões de carga serão desmembrados com equipamento industrial de corte, por uma equipe da siderúrgica Gerdau. As chapas de aço que constituem a estrutura dos vagões serão soltas dos eixos, que então poderão ser movidos, constituindo diferentes pontos de alavancagem. As caçambas, colocadas numa das extremidades das chapas, farão com que elas se elevem, como planos inclinados. Os vagões poderão ser aproximados, cada um servindo de contrapeso para erguer o seguinte, formando um mecanismo em série, um movimento encadeado ao longo de centenas de metros do ramal. As placas de aço e caçambas terão seu posicionamento reiteradamente alterado, com o auxílio de guindastes. Será então possível experimentar

diferentes modos de estruturação do material, no limite do equilíbrio.
(RESENDE, 2012, n.p.)

Pela descrição publicada em um dos impressos que acompanharam o projeto, percebe-se a amplitude das forças convocadas. As dimensões, as cargas e o maquinário envolvidos implicavam certa conversão de técnicas industriais e construtivas a uma prática de experimentação quase lúdica, submetida a condições críticas de pressão e tensão mas ao mesmo tempo aberta à sondagem de limites entre o controle e a surpresa, o cálculo e a contingência. Nos dizeres de Heloísa Maringoni, sua participação no projeto seria “fazer des-engenharia”, pois não havia obra a ser calculada e executada, mas um convite para a exploração de uma “sintaxe” de desequilíbrios:

O equilíbrio das cargas num vagão vem do fato de que toda a carga só pode ser posicionada entre os eixos. A primeira subversão vem então do deslocamento dos pontos de apoio, trazer um dos eixos para o ponto intermediário de forma a desbalancear o posicionamento da carga. As cargas a serem usadas como contrapeso na busca de um novo equilíbrio devem contrabalancear o peso próprio do vagão, cujo centro de gravidade só pode ser deslocado através do corte e retirada de materiais [...] se parte deles for cortada e colocada nas caçambas, serão elas próprias contrapeso e mudança do centro de gravidade do vagão. (MARINGONI, 2012, n.p.)

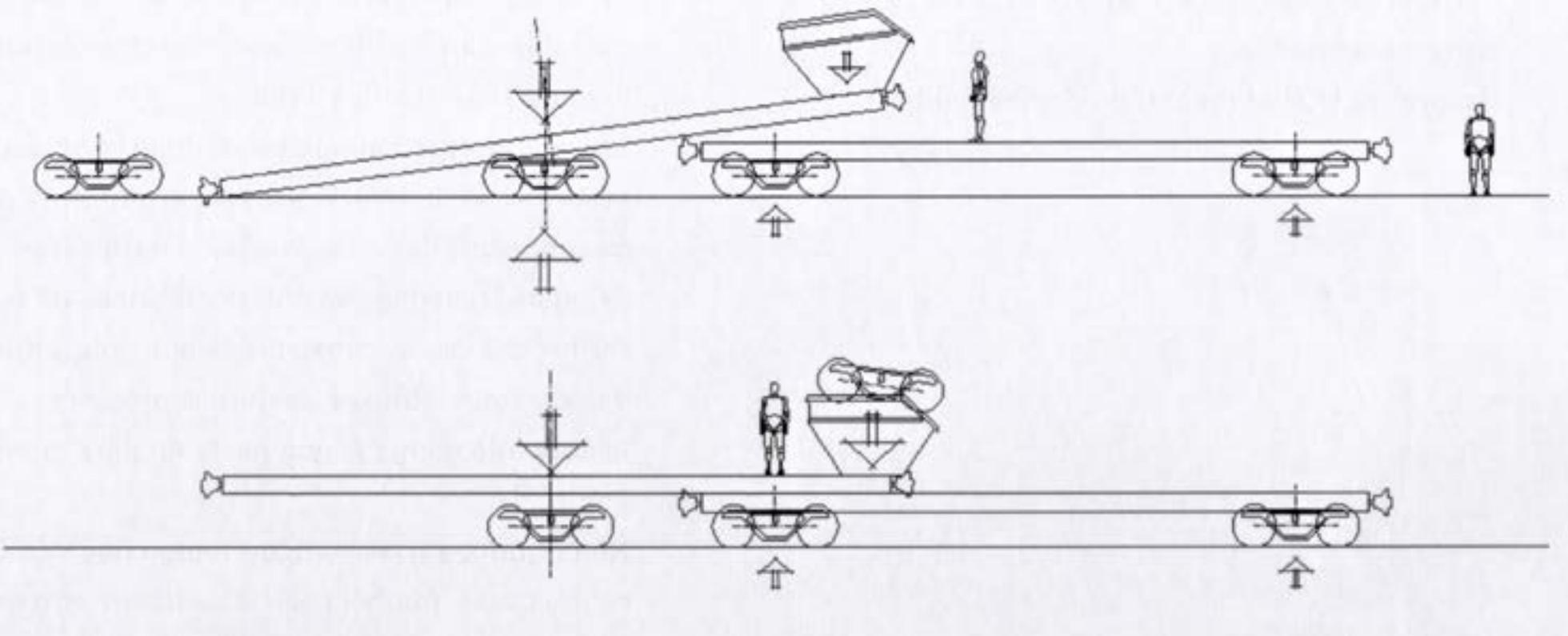


FIGURA 1.
 Heloísa Maringoni. Sem título, estudos para manipulação de vagões no *Canteiro de Operações*, 2012. Imagem gerada por computador, dimensões variáveis.

A participação de uma engenheira no projeto não respondia apenas ao necessário gerenciamento de riscos dadas as grandes dimensões e massas envolvidas, mas era parte fundamental da concepção colaborativa do projeto: Maringoni definiu princípios e um vocabulário estrutural básico para o trabalho. Ela, Resende e Brissac imaginaram essas absurdas “máquinas de levantar e abaixar peso” (BRISSAC, 2012, n.p.) inseridas em uma complexa rede colaborativa, articulada em negociações com agentes

governamentais e corporativos cujo apoio material e logístico era determinante para sua viabilização, como a prefeitura de São Paulo e a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos, ligada ao governo do estado de São Paulo, além da Gerdau, responsável pelo corte e remoção dos vagões, e a MRS Logística, administradora do patrimônio ferroviário e da venda da sucata para a Gerdau. Além disso, nessa rede também estariam implicadas interações especulativas e criativas com grupos de estudantes e professores de cursos de artes, engenharia, arquitetura e urbanismo, oriundos da Universidade de São Paulo, da Universidade de Campinas e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A convite do artista, esses grupos acompanhariam o processo no local, analisando, debatendo e propondo os diversos momentos e possíveis sentidos da intervenção, podendo observá-la a partir de um dos galpões nas proximidades, onde seriam disponibilizadas “informações sobre a região e o desenvolvimento dos trabalhos no canteiro, a realização de workshops técnicos e artísticos e de encontros com o público” (RESENDE, 2012, n.p.). Um canteiro-laboratório sobre um problema específico, mas visando provocações mais amplas sobre as possibilidades de ação, imaginação e intervenção na cidade, seus sentidos coletivos, memórias e destinos.

Foram previstos modos de corte e desmembramento dos vagões, sistemas de sobreposição, apoio e alavancagem, e também quedas e deslizamentos. Ao longo de um mês, as transformações perturbariam a invisibilidade dos acúmulos e abandonos de uma paisagem que é cotidiana para milhares de pessoas que transitam por ali, sobretudo nos trens. As transformações aconteceriam até a remoção completa dos 30 vagões. Porém, nada disso aconteceu. Apesar de todos os agentes corporativos e institucionais envolvidos, a concessionária MRS Logística acabou inviabilizando a manipulação e retirada dos vagões nos termos propostos por Resende, mesmo com o decisivo apoio da Gerdau, que já os havia comprado para reciclagem. Dificuldades operacional-administrativas? Desacordo com o potencial interesse do público pela situação? Desinteresse ou intransigência com os meios prático-reflexivos da arte? Não houve clara exposição de uma justificativa, mas o fato é que a proposta não se realizou, ficando até hoje suspensa entre um passado feito futuro e um futuro feito passado.

Mas, assim como o sucesso, o fracasso é rico em significados. Comentando à época os obstáculos enfrentados para a realização do projeto, Nelson Brissac sugeriu que ele acabara chamando atenção

para um debate necessário sobre o valor e o sentido daquelas estruturas e seu uso social, estruturas no entanto atoladas na ineficiência e no conflito de interesses – o que teria gerado um problema político maior do que a decisão, também política, de se promover arte na cidade (BRISSAC *apud* BENEDETTI, n.d.). Ao mexer com velhos vagões, o projeto colocava sua inércia (física, social, política) em contraste com a grande energia performativa convocada.

Esse tipo de debate já caracterizava, àquela altura, um longo diálogo entre Brissac e Resende, constituído em colaborações para o *Arte/Cidade*, projeto coordenado por Brissac e realizado em São Paulo entre 1994 e 2002. Resende participou de duas edições desse projeto, a primeira e a última. É bom ressaltar que a intervenção na Mooca em 2012 não era, portanto, parte do *Arte/Cidade*, então já encerrado, mas respondia a um edital da prefeitura com nome parecido. A energia performativa do *Canteiro de Operações*, seu jogo entre des-engenharia, risco e estranhamento, foram objetos de constante reflexão e proposição ao longo das experiências do *Arte/Cidade*, que se definiu por intervenções em “áreas críticas da cidade diretamente relacionadas com processos de reestruturação e projetos de redensolvimento, visando identificar seus agentes e linhas de força e ativar sua dinâmica e diversidade” (ARTE/

CIDADE, n.d.). Ao realizar um balanço dessas experiências em 2006, Brissac assinalou seus objetivos:

Provocar rearticulações entre as diversas situações, amplificando seu significado e impacto urbano, cultural e social e intensificando a percepção, por parte da população, desses processos. Ao contrário dos dispositivos expositivos convencionais, *Arte/Cidade* assume um alto grau de experimentação, lidando com fatores e variáveis que escapam à previsão e ao controle; componentes que dizem respeito ao jogo dos atores no espaço urbano, uma indeterminação que é própria da cidade. Intervenções em megacidades colocam a questão da percepção de grandes áreas urbanas, que escapam por completo ao mapa mental de seus habitantes, aos parâmetros estabelecidos pelo urbanismo e à gramática da arte para espaços públicos. (BRISSAC, 2006, p. 88)

Havia uma concepção clara da intervenção como crítica contundente ao viés mercantil dos conceitos de valorização ou revitalização de espaços degradados e como contestação dos falsos sentidos públicos, muitas vezes implícitos em propostas de “arte para espaços públicos”. Estas tendem a apoiar estratégias de refuncionalização urbana conferindo ao espaço reestruturado efeitos de coerência, valor ou monumentalidade que reforçam sua requalificação social e ajudam a desenhar ordens artificiais que

negam ou ocultam seus conflitos constitutivos. *Arte/Cidade* atuava contra a instrumentalização da arte para uma encenação de vida pública e contra a formatação da cidade por interesses corporativos, afirmando, ao contrário, um potencial crítico e produtivo nas experiências de indeterminação, instabilidade e contínua rearticulação da cidade viva (BRISSAC, n.d.). Por isso, as intervenções eram concebidas como capazes de “proporcionar um repertório crítico e experimental que a prática do planejamento não possui” (Ibidem), logo, não pretendiam resolver ou apaziguar conflitos urbanos, mas extrair de sua própria trama conflitiva situações de experiência abertas à reflexão e à reelaboração do porvir – ambição que sustentava uma arte propositiva diante dos escombros à margem de vários planejamentos e seus futuros vencidos. Na Mooca, dez anos depois da última colaboração de Resende e Brissac no *Arte/Cidade*, uma área em reestruturação voltava a ser horizonte de intervenção, horizonte que, no entanto, em seguida se converteu em limite.

Mas arte tem a ver com a transformação de limites em horizontes. Diante da inviabilização da proposta original de *Canteiro de Operações*, foi necessário repensá-la. Desse impasse surgiram as duas ações que de fato aconteceram em 2012. O mesmo trecho do ramal ferroviário entre as estações Mooca e Ipiranga foi o local

de uma delas, enquanto a outra ação se deu na área livre do Memorial da América Latina, no bairro Barra Funda, ainda na região central de São Paulo. A proposta anterior se desdobrou em duas ações com estruturas intrinsecamente ligadas ao vocabulário dos fluxos urbanos e que armavam entre si uma conversa possível sobre o que não aconteceu.



FIGURAS 2, 3, 4.
(PÁG. ANTERIOR E AO LADO)

José Resende, Nelson Brissac
e Heloísa Maringoni. *Canteiro
de Operações*, 2012. Instalação
temporária com vagões de
trem e tela plástica, dimensões
variáveis, São Paulo. Fotografias:
Christiana Carvalho.



Na Mooca, entre 11 e 30 de setembro, os mesmos 30 vagões abandonados, já destinados ao corte e aproveitamento pela Gerdau mas ainda parados sobre os trilhos, foram recobertos por tela plástica branca, do tipo empregado para proteção de edifícios em construção. O volume branco se estendeu por mais de um quilômetro, talvez anunciando que ali algo ainda podia se transformar, como um casulo de temporalidades, entre apagamentos e reaparições, ou, um pouco à maneira dos embrulhos de Christo e Jeanne-Claude, tornando estranhas presenças de outro modo dissolvidas na pragmática cegueira do dia a dia. Era uma inversão sensorial: em vez de grandes forças e desafios à estabilidade, Resende propôs ali uma meditação sobre a inércia e o esquecimento. Vista pelos passageiros dos trens circulantes, a mancha luminosa e dinâmica perturbava a acomodação visual ao óbvio e ao alheio, insistindo em manter o horizonte suscetível à ativação e à invenção.

Quase ao mesmo tempo, entre 11 e 16 de setembro, a segunda ação ocorreu na chamada Praça Cívica, que é parte do conjunto arquitetônico projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer para a Fundação Memorial da América Latina, um centro cultural inaugurado em 1989. A praça, um amplo vazio concebido para ser vivamente ocupado por manifestações culturais e artísticas, também está



próxima à linha de trem, não muito longe da Mooca. Sua própria construção foi parte do lento processo de reestruturação metropolitana e requalificação da orla ferroviária no centro de São Paulo, envolvendo a mesma problemática de sua destinação pública ou privada e a preservação do horizonte na cidade ou sua verticalização. Em diálogo com o projeto e as opções de Niemeyer por um espaço aberto e disponível, uma atividade muito peculiar aconteceu no piso da praça: durante seis dias, cinco *containers* de 12 metros de comprimento foram empilhados em sucessivas variações de disposição e apoio. Ao todo, foram 18 combinações realizadas por um guindaste que elevava e reposicionava os *containers* três vezes por dia, produzindo uma montagem contínua que podia ser vista pelos visitantes e por quem passava pela linha de trem, avenidas ou passarelas próximas à estação Barra Funda.

A conversa armada entre as duas ações que afinal constituíram o *Canteiro de Operações* era sobre o movimento da cidade, forças contrastantes que incluem as posições e ações das pessoas, mas quase sempre as sobrepõem, e também sobre a rearticulação constante entre memórias e prognósticos da cidade, trama que implica coletividades, mas frequentemente as atropela. Os *containers* movimentados pelo guindaste remetiam aos vagões

**FIGURAS 5, 6, 7.
(PÁG. ANTERIOR)**

José Resende, Nelson Brissac
e Heloísa Maringoni.
Canteiro de Operações,
2012. Instalação temporária
com *containers* e guindaste,
dimensões variáveis, São Paulo.
Fotografias: Christiana Carvalho.

**FIGURA 8.
(PÁG. SEGUINTE)**

José Resende. Sem título,
projeto *Arte/Cidade*, 2002.
Instalação temporária
com vagões de trem e
cabo de aço, São Paulo.
Fotografia: Christiana Carvalho.

inertes recobertos de tela, cumprindo em parte as ações previstas no projeto inicial. E a tensão entre as duas situações concomitantes falava sobre o que não aconteceu na Mooca, transformações e deslocamentos frustrados, retidos na imaginação.

A afinidade entre *containers* e vagões remete, ainda, a outros trabalhos na longa trajetória de Resende, desde cedo interessado na intervenção da arte no meio urbano. Retrospectivamente, a ação no Memorial retomava uma proposta já nômade, concebida para a região portuária do Rio de Janeiro, porém realizada para a 11ª Bienal de Sydney, em 1998. Durante 10 dias, sete *containers* articulados por suas extremidades foram deslocados em um contexto relacionado ao transporte marítimo, às margens da Baía de Sidney. Isso nos leva a um trabalho ainda anterior, que foi sua primeira participação no projeto *Arte/Cidade* em 1994, que ocupou o edifício desativado de um antigo matadouro municipal. Nesse edifício, Resende encontrou grandes blocos de granito abandonados e fez com que fossem empilhados e reempilhados por um guindaste durante dez dias consecutivos, formando uma série de muros provisórios e precários. O que também nos leva a sua participação no *Arte/Cidade* de 2002, quando se deu uma marcante experiência com vagões abandonados. Na ampla área de manobra de trens



perto de uma avenida extremamente movimentada na Zona Leste de São Paulo, foram inclinados seis vagões por meio da tração de cabos de aço presos aos trilhos, o que resultou numa estrutura impressionante, muito visível para quem passava por essa região que é análoga, em muitos aspectos, à Mooca.

Podemos relacionar o *Canteiro de Operações* a essas experiências anteriores com vagões, *containers* e movimentação de grandes volumes, bem como a outros trabalhos de um artista atraído pela apropriação, pelo deslocamento e transformação de repertórios técnicos e visuais do universo das serralherias e fábricas, da construção civil e da engenharia. Empenhado em torcer as coordenadas estáveis da relação cotidiana com a cidade, Resende sempre se viu envolvido na articulação de situações díspares e presenças insólitas, paradoxalmente feitas de componentes banais (CORRÊA, 2004). No entanto, um traço distintivo da proposta original para a Mooca se sobressai: seu processo colaborativo, que era o motor de sua realização. Em setembro de 2011, começando o contato com as universidades, Resende apresentou a proposta como uma negação da autoria, pois o trabalho se construía na expectativa da participação de estudantes, artistas, arquitetos e engenheiros no desdobramento de um canteiro aberto, para o

qual não haveria “um esboço sequer” (RESENDE *apud* SERVIÇO DE APOIO AO ESTUDANTE, 2011) como planejamento. Mesmo os gráficos dos estudos de Maringoni não sondavam movimentos ou configurações resultantes, mas apenas procedimentos viáveis e suas consequências físicas. Esse processo exploratório e colaborativo foi o que não pôde acontecer. Por isso devemos contar o que aconteceu e o que não aconteceu, para não deixar que as fotografias traíam o *Canteiro de Operações* que ficou em potência.

Porque é sobre potência a imagem do trabalho entre a ruína e o canteiro. Ao invés de um olhar nostálgico para o passado, que o considere fixo e restaurável, essa imagem se move pela necessidade de reelaboração crítica e criativa de seus escombros, postos a serviço de um porvir mais aberto, transformável. Ao comentar a ausência de edifícios antigos e veneráveis na São Paulo de 1935, Lévi-Strauss sabia que a história brasileira e sua modernidade predatória eram indissociáveis de um contínuo acúmulo de escombros. Tanto tempo depois – e os escombros nunca pararam –, um olhar reflexivo para as ruínas dessa modernidade implica o desejo de ativá-las em novas tramas de presente e futuro, de transformá-las em canteiro. Como escreveu Svetlana Boym a respeito da Rússia pós-soviética, com seus inúmeros projetos de estruturas

grandiosas e edifícios abandonados ou incompletos, “cabe a nós decidir se esta é uma paisagem de ruínas ou um canteiro de obras utópico, e se devemos pensá-la no pretérito imperfeito ou no futuro perfeito” (BOYM, 2008, p. 4). Foi surpreendente descobrir que Boym usou os mesmos termos da frase de Lévi-Strauss, e também invertidos, possivelmente sem sabê-lo, ao falar sobre a torre irrealizada de Tatlin, suspensa na reserva imaginária “ruínas/canteiros de obras” (Ibidem, p. 37)⁶. Desse espaço “entre o passado e o futuro, em que várias versões da história russa puderam coexistir e se chocar” (Ibidem, p. 17), a torre assombrou e catalisou o trabalho de muitos artistas russos desde o colapso da URSS, “como um espectro de oportunidades perdidas” (Ibidem, p. 36).

O olhar reflexivo desses artistas para os destroços e fracassos da Rússia soviética se opunha a qualquer tipo de nostalgia restauradora, antes almejava reelaborar a ousadia e energia da imaginação revolucionária, quando o futuro parecia totalmente disponível, convocado com uma confiança absoluta e quase delirante na engenharia experimental e coletiva do *Monumento à Terceira Internacional* e na absurda máquina de voar *Letatlin*, com suas “tecnologias encantadas” (Ibidem, p. 12). Reimaginar os laços entre o futuro que foi concebido no passado e o futuro que se gesta no agora, quando

se reivindica criticamente um passado, seria uma resposta da arte contemporânea à percepção de “um futuro potencial sem futuro” (HUYSSSEN, 2014, p. 90)⁷. Andreas Huyssen também identifica um interesse da arte pelos escombros e ruínas de estruturas industriais, cujas mensagens modernizadoras puderam a seu tempo integrar projetos coletivos de desenvolvimento e liberdade. Soterrados pelo triunfalismo do progresso que pavimentou caminhos de catástrofes e violências, tais projetos devem ser revirados se quisermos “imaginar um futuro para além das falsas promessas do neoliberalismo empresarial e do shopping globalizado” (Ibidem, p. 113). Enquanto na própria tríade capitalista produção-obsolescência-descarte reside uma conexão profunda entre futuro e destruição, os artistas procuram intervir em seus destroços no esforço de romper a opacidade do porvir.

Desde os anos 1970, Resende tem criado sua própria reserva imaginária “ruínas/canteiros de obras”. Sua primeira escultura instalada em espaço urbano, em 1979, foi uma placa de concreto pigmentado com quatro metros de altura, 14 metros de largura e 30 centímetros de espessura, suspensa por pesados perfis e parafusos de aço na Praça da Sé, centro de São Paulo. Ela conspirava a seu modo contra o autoritarismo e a censura que faziam ruína da vida

política brasileira, fixando na praça cercada de edifícios simbólicos uma imensa tarja preta que poderia servir de lousa para desenhos e mensagens dos passantes. Depois, as intervenções no *Arte/Cidade* ampliaram essa reserva, mas a possibilidade de tramá-la colaborativamente nunca foi colocada em jogo de modo tão explícito quanto no projeto inicial do *Canteiro de Operações*. Sua concretização apostava na coexistência e no choque de diversas experiências e expectativas da Mooca, oportunizando uma vivência coletiva da cidade como questão política. Se o país do futuro teme olhar seu passado, o projeto ali era reivindicar um passado como campo de debates, trocas e dissensos. Sem pretender dar soluções – o que seriam 30 vagões entre os quase 40 mil abandonados só no estado de São Paulo, e cuja reciclagem já estava prevista pela Gerdau mesmo sem qualquer intervenção artística? –, o trabalho buscava nos escombros da Mooca um motor para a exploração coletiva de possíveis futuros.

Sua impossibilidade revela um risco intrínseco à interação da arte com a construção social, que é em geral e cada vez mais regida por dinâmicas de poder e controle alheias ao movimento reflexivo e crítico da arte. *Canteiro de Operações* assumiu esse risco, mais do que se expor a essas dinâmicas, as incluiu em seu jogo como condições básicas de sua realização. E seu fracasso mostra

algo que caracteriza as áreas em processo de reestruturação urbana em São Paulo: que apesar do endosso e declarado interesse de agentes públicos pelo projeto, a força orientadora dos usos do espaço é privada. Portanto, se esse fracasso nos permite pensar na difícil lida com as ruínas de nossa modernidade, também nos deixa vislumbrar a operação mais profunda que ele ensejava: um experimento colaborativo de uso do espaço feito de “conflitos e diferenças resistentes ao poder regulatório” (DEUTSCHE, 1996, p. 267). Essas palavras de Rosalyn Deutsche procuram definir o espaço público democrático em sua revisão crítica do processo de retirada da escultura de Serra da Federal Plaza de Nova York em 1989. Mesmo que em condições e contextos muito distintos, a expulsão do *Arco Inclinado* ajuda a iluminar esse aspecto importante da intervenção impedida de Resende.

Ainda segundo Deutsche, todo o processo de denúncia e defesa do *Arco Inclinado* em audiências, ações legais e publicações obliterou a questão central do conceito de espaço público, que ambos os lados operaram a partir da crença em alguma base de unidade social que deveria orientar a concepção dos trabalhos de arte. Se, de um lado, a administração federal argumentava que o *Arco Inclinado* obstruía e colocava em risco o livre usufruto

e a segurança da praça pública, por outro lado, a defesa de Serra insistia no papel da arte em qualificar o espaço pelo gesto autoral e fundador de uma nova articulação estética e simbólica entre a praça e o público. No entanto, o espaço público democrático só pode emergir do abandono daquela crença, pois ele nasce de incertezas e embates sociais, “onde, na ausência de uma fundação absoluta, o significado de povo é simultaneamente constituído e posto em risco” (DEUTSCHE, 1996, p. 268). Renunciar à posição de autoria ou de algum ponto de vista privilegiado, externo aos debates e riscos sociais, é condição de um espaço realmente público.

A natureza colaborativa do projeto *Canteiro de Operações* colocava-o no campo arriscado das interações de agentes públicos e privados com grupos da sociedade civil brasileira, onde a produção do espaço público e da democracia é frequentemente impedida ou recalcada pela ingerência impositiva, mesmo que muitas vezes obscura, de ordem e controle por alguns desses agentes. Resende já concebia a arte como deflagradora desses riscos pelo menos desde alguns anos antes da implantação da placa na Praça da Sé, época de articulações políticas sombrias. Em 1976, ele publicou um texto na revista *Mala-sartes* em que refletia sobre os limites e condições de uma presença efetiva – visual, cultural, política – da escultura no espaço urbano.

Tal presença dependeria de sua capacidade de acirrar as contradições constitutivas desse espaço, não tentar apaziguá-las com monumentos e símbolos integradores (RESENDE, 1976). Farto em fotografias, o texto de saída trazia uma em que apareciam, lado a lado, o *Monumento a Estácio de Sá* e um conjunto de bate-estacas e guindastes trabalhando no Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. A provocação estava no contraste entre a pirâmide-obelisco de pedra, projeto de Lúcio Costa construído entre 1969 e 1973, com todas as suas reverberações de poder e estabilidade, e a perturbação das máquinas, que, no entanto, reuniam muita gente atraída pela transformação em curso. Caso claro em que o canteiro de obras sobrepujava o monumento deserto que espelhava, a seu modo moderno, ruínas solenes.

Ocorre-nos pensar que os vagões recobertos de tela branca, que afinal ocuparam os trilhos na Mooca, possam funcionar como um tipo de “espectro de oportunidades perdidas”, segundo a imagem proposta por Boym. Se for assim, podemos retomar o fracasso como feito. A história tem dessas coisas: possibilidades imensas, mas sempre sob risco, de resignificação do passado e de seus futuros. Essa trama de tempos, à qual se acrescenta este ensaio, nos permite considerar a potência histórica dos projetos interrompidos – da arte colocada em horizonte aberto.

NOTAS

1. Dessa forma, Reinhart Koselleck diferencia o tempo histórico de um tempo único, natural e mensurável. O tempo das ações sociais e políticas e de suas instituições, ao contrário, só pode ser múltiplo, cultural e ter formas e ritmos variados, que se ancoram em modos específicos de conexão entre o passado conhecido e o futuro esperado (KOSELLECK, 2006).

2. Neste ensaio, o conceito de horizonte remete às categorias históricas propostas por Koselleck: o futuro é um “horizonte de expectativa” que se articula ao “espaço de experiência” do passado na produção da temporalidade histórica. Mas horizonte, aqui, é também uma referência ao limite entre o céu e a terra, cuja visibilidade, em uma cidade como São Paulo, torna-se rara, objeto de disputa e privilégios, e permite inúmeras metáforas (Ibidem, pp. 305-327).

3. Os dois trabalhos compõem inúmeras análises e genealogias da arte dos séculos XX e XXI. Mas interessam aqui dois estudos específicos sobre suas rejeições, inviabilidades e temporalidades: BOYM (2008), DEUTSCHE (1996).

4. Esse era seu nome na época do projeto de Resende, mas em 2014 se tornou Operação Urbana Consorciada Bairros do Tamanduateí, nome atual do instrumento que, pelo menos até setembro de 2020, ainda tramitava como Projeto de Lei 723/2015 (CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 2020).

5. Como referências para a amplitude desse debate, dois artigos que mostram diferentes aspectos e posições políticas sobre as Operações Urbanas que atingem a Mooca, sendo o primeiro uma apresentação conceitual de sua proposta inicial, e o segundo, uma leitura crítica de seus desdobramentos 10 anos depois: SALES (2005), TAVOLARI; ROLNIK (2015).

6. Análoga à relação entre o canteiro e a ruína de Lévi-Strauss é a de Robert Smithson (guardadas as muitas diferenças), essa sim conhecida por Boym. Cf. SMITHSON (2009).

7. Uma das referências de Huyssen para a reflexão contemporânea sobre as categorias históricas de futuro e passado é a mesma obra de Reinhart Koselleck antes mencionada. Ver nota 1 e nota 2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTEREF. José Resende apresenta Canteiro de Operações. **Arteref**, 11 set. 2012. Disponível em: <https://arteref.com/instalacao/jose-resende-apresenta-canteiro-de-operacoes/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

ARTE/CIDADE. S/t. **Arte/Cidade**, São Paulo, n.d. Disponível em: <http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>. Acesso em: 16 abr. 2021

BENEDETTI, Livia. Arte Contemporânea: disciplina e antidisciplina. **Fórum Permanente**, São Paulo, n.d. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio30abienal/relatos/arte-contemporanea-disciplina-e-antidisciplina-por-livia-benedetti. Acesso em: 16 abr. 2021.

BOYM, Svetlana. **Architecture of the Off-Modern**. New York: The Temple Hoyne Buell Center/Princeton Architectural Press, 2008.

BRISSAC, Nelson. Arte/cidade - um balanço. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, 2006, pp. 84-88. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2964>. Acesso em: 16 abr. 2021.

BRISSAC, Nelson. Como intervir em grande escala? **Arte/Cidade**. São Paulo: PUC, n.d. Disponível em: https://www.pucsp.br/artecidade/novo/urbanismo_all.htm. Acesso em: 16 abr. 2021.

BRISSAC, Nelson. S/t. **Canteiro de Operações**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, n.p.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Operação Urbana Consorciada Bairros do Tamanduateí é discutida em audiência da Comissão de Política Urbana. **Notícias**, São Paulo, 15 set. 2020. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/operacao-urbana-consorciada-bairros-do-tamanduatei-e-discutida-em-audiencia-da-comissao-de-politica-urbana/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CORRÊA, Patricia. **José Resende**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEUTSCHE, Rosalyn. Tilted Arc and the uses of democracy. In DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 257-268.

FORTUNATO, Ivan. Mooca, ou como a verticalização devora a paisagem e a memória de um bairro. **Arquitextos**, São Paulo, Vitruvius, ano 12, n. 140.05, jan. 2012. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.140/4189>. Acesso em: 10 abr. 2021.

HUYSSSEN, Andrea. **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.

LE FEUVRE, Lisa (org.). **Failure**. Whitechapel Documents of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARINGONI, Heloísa. S/t. **Canteiro de Operações**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, n.p.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Arte na Cidade. **Notícias**, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 12 set. 2011. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=9429>. Acesso em: 30 mar. 2021.

RESENDE, José. Ausência da escultura. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 3, abr./mai./jun. 1976, pp. 4-8.

RESENDE, José. S/t. **Canteiro de Operações**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, n.p.

SALES, Pedro Rivaben de. Operações Urbanas em São Paulo: crítica, plano e projetos. Parte 5 – Operação Urbana Diagonal Sul. **Arquitextos**, São Paulo, Vitruvius, ano 6, n. 061.08, jun. 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.061/456>. Acesso em: 30 mar. 2021.

SERVIÇO DE APOIO AO ESTUDANTE. Ação Cultural apoia palestra do escultor José Resende no IA. **SAE**, Campinas, UNICAMP, 2 set. 2011. Disponível

em: <https://www.sae.unicamp.br/portal/pt/445-sae-acao-cultural-apoia-palestra-do-escultor-jose-resende-no-ia>. Acesso em: 10 abr.2021.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, n. 19, 2009, pp. 162-167. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Robert_Smithson.pdf. Acesso em: 15 abr. 2021.

TAVOLARI, Bianca; ROLNIK, Raquel. Operação Urbana Bairros do Tamanduateí: perigo à vista. **Labcidade**, São Paulo, FAU-USP, 26 nov. 2015. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/operacao-urbana-bairros-do-tamanduatei-perigo-a-vista/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

TOURINHO, Andréa. Transformações e Permanências: desafios da política pública na Operação Urbana Bairros do Tamanduateí em São Paulo. **Oculum Ensaios**, Campinas, PUC-Campinas, v. 14, n. 1, jan.-abril 2017, pp. 45-62.

ZANIRATO, Silvia. São Paulo: exercícios de esquecimento do passado. **Estudos Avançados**, São Paulo, IEA-USP, v. 25, n. 71, 2011, pp. 189-204. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10606>. Acesso em: 10 abr. 2021.

ZASSO, Mariel. Canteiro de Operações. **Revista SeLect**, São Paulo, 10 set. 2012. Disponível em: <https://www.select.art.br/canteiro-de-operacoes/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

SOBRE A AUTORA

Patricia Corrêa é mestre e doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com estágio na Tisch School of Arts da New York University, Estados Unidos. É professora associada do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora do livro *José Resende*, publicado pela Editora Cosac Naify em 2004, além de capítulos de livros e artigos na área de história e teoria das artes visuais.

Artigo recebido em
8 de junho de 2021 e aceito
em 23 de junho de 2021.