



MONUMENTO, TEMPO E CIDADE: ROBERT SMITHSON EM PASSAIC, NOVA JERSEY

Autor: Bráulio Romeiro
e-mail: braulioromeiro@gmail.com
Faculdade de Artes Visuais - UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Este texto procura investigar, a partir de definições de monumento de Le Goff e Riegl, o entendimento que o artista-norte americano Robert Smithson agrega ao termo. Para tanto, concentramos nossa leitura no texto “Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey” em que o artista elabora a questão de monumento associando-o a identificação de locais da cidade e sua relação com a passagem do tempo.

Palavras-chave: Robert Smithson, monumento e espaço urbano, entropia, estética e crítica

Abstract

Starting from definitions of monument of Le Goff and Riegl, this paper investigates understanding that the North-American artist Robert Smithson adds to the term. For that, we focus on the text reading “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” where the artist elaborates the issue of associating monument to the recognition of the city site’s and its relationship to the passing of time.


Keywords: Robert Smithson, monument and urban space, entropy, aesthetics ad critics.

Este trabalho procura realizar algumas considerações sobre o monumento enquanto portador de valores que lhe são atribuídos e como eles são alterados com passar do tempo. Portanto, inicia-se com algumas reflexões sobre a origem dos monumentos e suas transformações posteriores, até chegar a uma ponderação sobre o que seja o monumento para Robert Smithson, utilizando como fio condutor a obra “Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey”, de 1967.

1. Monumento em Le Goff e Riegl

Buscando um entendimento amplo sobre a categoria monumento, Jacques Le Goff, procura sua origem etimológica e mostra as diferentes acepções assumidas para elas ao longo do tempo.

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos




escritos. Quando Cícero fala dos *monumenta hujus ordinis* [...] designa os atos comemorativos, quer dizer, os decretos do senado. Mas desde a Antiguidade romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. (LE GOFF, 1990, p. 535)

No trecho acima transparece, e também no restante do texto se apresenta, que o ato escrito era considerado enquanto monumento, visto que são portadores de memória e estão imbuídos do espírito de uma época. Estes atos escritos constituíam-se em sua grande maioria de documentos políticos e/ou administrativos ou ainda de narrativas envolvendo a glorificação de um povo, uma nação e seus líderes. O entendimento desta imbricação entre documento e monumento desaparece em meados do séc. XIX, dada a tendência positivista dominante neste período que compreende que o documento deve possuir objetividade ou neutralidade, ao contrário do monumento (LE GOFF, 1990, p 536). Sobre esta pretensa objetividade, ou neutralidade, o autor coloca:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 1990, p 547-548)

Embora o trecho anterior possa ser óbvio para alguns, é importante ressaltar que o documento-monumento é o testemunho de um evento e simultaneamente o seu criador. Este evento será legado ao futuro, à memória coletiva, mediado por este documento-monumento. Tanto como obra edificada ou escrita, o monumento serve como instrumento de perpetuação de uma ideologia, pois ele estabelece um modelo do passado, denota a ideia de um presente consensual, e de continuidade destes valores estabelecidos, procurando legitimação e perenidade.

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência das gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos). (RIEGL, 2006, p 43).



Assim inicia-se o célebre texto *O Culto Moderno dos Monumentos*, de Alois Riegl, com uma conceituação precisa sobre seu tema de estudo. E, da mesma maneira que Le Goff, reconhece sua materialização enquanto obra de arte ou escrita. Sobretudo o monumento é visto como representante de um momento artístico, cultural e social específico. Um testemunho daquilo que passou, e portanto um instrumento de perenidade.


Riegl realiza uma periodização pautada pela relação que cada momento histórico teria com seus monumentos, ressaltando os valores que lhes foram atribuídos. O primeiro período, que abarca dos primórdios até a Idade Média, prevaleceu o valor intencional realizado com vistas a comemoração de um evento. Seriam portadores de um valor de rememoração intencional. Já na Renascença, dentro de seu espírito de valorização da Antiguidade clássica, os monumentos são considerados a partir de seu valor artístico e histórico. Pode-se dizer que a intencionalidade, ou fato gerador da obra perde importância para o fato em si. Mais ainda, neste momento, estas obras são assumidas como cânones artísticos, o que passaria a vigorar então seria o valor não intencional.

Os monumentos não intencionais teriam permanecido dado que seu significado é determinado não por aqueles que o fizeram, mas por quem o percebe, desvinculado de seu sentido original, atribuindo uma outra significação, incorporando-o na memória de seu tempo. Neste juízo, todos os monumentos podem ser vistos como não intencionais no sentido que eles foram realizados com memórias específicas em mente, as suas significações nunca podem ser determinadas pelos seus criadores mas são transformadas dentro da cultura de cada época.

O valor histórico é aquele comentado anteriormente sobre o período do Renascimento, que coincidiu com as primeiras ações de preservação dos monumentos. O valor histórico de um monumento o coloca como representante do desenvolvimento da atividade humana em determinada época e determinado campo. Quanto mais próximo ao estado original um monumento está, maior é o seu valor histórico. A desfiguração e a decadência o diminuiriam.

Já o valor de antiguidade, de maneira um tanto diversa do anterior, depende do reconhecimento de sua idade, que reside na percepção de traços de envelhecimento senão no seu arruinamento.

O culto do valor de antiguidade opõe-se [...] diretamente, à conservação do monumento: pois sem dúvida, o jogo livre das forças naturais objetiva necessariamente a destruição do monumento. A ruína torna-se cada vez mais pitoresca em função do número de suas partes atingidas pela degradação.



Enquanto o valor histórico e o de antiguidade são considerados enquanto valores comemorativos ou valores do passado, Riegl contrasta-os com os dois valores atuais de valor de uso e valor de arte.

De maneira geral pode-se dizer que o valor de uso refere-se aos benefícios para os que de fato apropriam-se dos monumentos para fins utilitários. E para esta finalidade o estado material, de degradação ou não, do monumento pouco importa, desde que não impeça sua utilização. Quando degradado ele poderia ser refeito ou mesmo substituído. O que importaria mais seria o seu significado e não tanto sua mera existência. Quanto ao valor de arte, cada monumento o possuiria à medida que ele responde à vontade artística de cada época.


Há uma diferença fundamental nas análises de Le Goff e Riegl. O primeiro ressalta o que está por trás da edificação do documento / monumento, entendido como um símbolo do poder vigente que se pretende legitimar ou perpetuar. No segundo esta preocupação não se manifesta. Riegl mostra-se menos interessado nos monumentos intencionais, ou o fundo ideológico por trás deles, do que nos outros. Talvez por acreditar que o significado inicial não determina a obra, mas todos os significados atribuídos a ela ao longo tempo sejam mais ricos.

2. A viagem a Passaic

Passaremos a seguir ao debate sobre interpretações de Robert Smithson sobre o tema monumento em dois de seus artigos de meados da década de 1960. O artista norte-americano, célebre por seus trabalhos de intervenção na paisagem, discute as ideias de monumento, tempo e memória em uma perspectiva um tanto peculiar e muito irônica.

Em *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey* texto publicado em 1967, Robert Smithson descreve sua viagem à cidade em que nasceu – Passaic, então uma pequena e decadente cidade de passado industrial no estado de Nova Jersey. Smithson inicia seu texto com descrições aparentemente prosaicas: a compra de um jornal e um exemplar do romance *Earthworks*, de Brian Aldiss¹. A descrição destas atividades prosaicas – a compra do jornal e do livro – é perpassada pela narração quase maquinal das informações necessárias para chegar ao seu destino. Durante a viagem propriamente dita, paradoxalmente, as primeiras paisagens descritas não são aquelas vistas pela janela do ônibus, mas sim as impressas no jornal que tem nas mãos, dentre as quais uma reprodução

1 Aldiss é famoso por suas histórias ficções científicas, publicadas desde a década de 1940. Este livro em especial, publicado em 1965, trata de um futuro catastrófico em que as cidades são ambientes totalmente controlados e a única possibilidade de liberdade está em viajar pelos desertos entre os nômades foras-da-lei.



da obra *Paisagem Alegórica* de Samuel Morse, que apresentava “o céu cinza sutil de papel jornal.” (SMITHSON, 1967)

Ao longo do trajeto percorrido até seu destino final, o artista não vê nenhum problema entre passar abruptamente de um comentário sobre uma imagem impressa no jornal que tem em mãos para aquilo que vê pela janela. Ou seja, para Smithson a paisagem abarca o que é “real” e o que é “representação,” pois não há distinção entre estas situações. O primeiro elemento da paisagem, vista da janela, a chamar a atenção do artista não é um edifício ou uma particularidade qualquer do relevo, mas um texto: *Howard Johnson*,² “uma sinfonia de laranja e azul.” (SMITHSON, 1967)

Smithson esforça-se por passar ao leitor a ideia de quão completa tornou-se agora a continuidade entre o “real” e suas formas de representação durante todo seu passeio. *O artigo escancara o apagamento dos limites entre as paisagens do jornal, as descritas (e imaginadas) no romance, e aquela que (mal) vê desde a janela. Como no comentário abrupto sobre o céu de Rutherford (área limítrofe a Passaic) surgida em meio as observação sobre o livro de Aldiss:*


O livro parecia tratar da escassez da terra, e os *earthworks* referiam-se a fabricação de terra artificial. O céu sobre Rutherford era de um azul cobalto claro [...], mas o céu em *Earthworks* era ‘um grande escudo negro no qual a umidade brilhava. (SMITHSON, 1967)

A desmaterialização da paisagem é crescente e só se agrava quando Smithson desembarca e começa a caminhar em direção a Passaic. Alcançando seu centro (em que esperamos encontrar algum edifício ou qualquer marco referencial) encontra apenas um banal estacionamento. Lá, carros estão dispostos, com acabamentos brilhantes que refletem a luz do dia. Após tirar algumas fotos do local, afirma:

Havia estado em um planeta que trazia o mapa de Passaic desenhado sobre ele, e um mapa bastante imperfeito. Um mapa sideral traçado com ‘linhas’ do tamanho das ruas, com ‘blocos’ e ‘quarteirões’ do tamanho de edifícios. A qualquer momento meus pés atravessariam o piso de papelão. (SMITHSON, 1967)

Esta observação sobre a ausência de concretude da paisagem, Smithson já havia apresentado em seu texto *Entropy And The New Monuments*, de 1966, no qual aponta similaridades entre as obras minimalistas de Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris com aspectos da paisagem suburbana norte-americana.

2 Howard Johnson, ou HoJo, é uma grande rede norte-americana de hotéis econômicos, notória por suas construções e serviços estandarizados. Localizam-se frequentemente ao longo de rodovias e servem como referências visuais devido ao seu código de cores característico: o telhado laranja e detalhes da construção em azul. Além da ironia, a menção a este hotel cumpre um intuito claro de destacar a ausência de singularidades, a banalidade desta paisagem suburbana.



A aridez, a banalidade, o vazio e a frieza vistas nos espaços comerciais localizados próximos as grandes rodovias compartilham com estas obras minimalistas, as quais ele denomina de novos monumentos, a mesma recusa em aceitar a passagem do tempo, ou no termo empregado por Smithson, a ação entrópica, como se estivessem em um eterno presente. No início de seu texto o artista afirma:

Em vez de causar-nos a lembrança do passado como os velhos monumentos, os novos monumentos parecem causar em nós o esquecimento do futuro. Em vez de serem feitos de materiais naturais, como mármore, granito, plástico, cromo, e luz elétrica. Eles não são construídos para o tempo, mas contra o tempo. Eles estão implicados em uma redução sistemática do tempo menores do que frações de segundos, e não na representação dos espaços dilatados de séculos. Ambos, passado e futuro, são colocados dentro de um presente objetivo.(SMITHSON, 1966)

Nesta perspectiva, Smithson aproxima-se da conceituação tradicional de monumento enquanto portador da memória do passado, que a transmite no presente, legitimada pelas marcas do passar do tempo impregnadas em sua materialidade, tal como colocado por Riegl no enunciar o valor de antiguidade.

3. O monumento e a fotografia

Smithson organiza o espaço urbano a partir das fotografias que realiza com sua câmera barata, não profissional. As imagens de seu trabalho parecem feitas por um turista qualquer um e não pelo artista. Para Smithson, fotografia é matéria de seus trabalhos e não um registro separado e muito menos algo isento e neutro. Esta tensão entre real e representação está colocada em muitos de seus trabalhos, como nos *nonsites*.³


A relação entre monumento e fotografia encontra uma elaboração no livro *A Câmara Clara*, de Roland Barthes. O monumento servia ao propósito da lembrança que se pretende imortal, porém a fotografia - embora não tão perene quanto um monumento em seu sentido mais corrente - torna a lembrança do passado acessível a grande maioria, e mais, converte-se no veículo quase exclusivo de lembrança (BARTHES, 1984, p 139)

3 O *nonsite* trata da representação, exposta no interior de algum espaço protegido (do "cubo branco": galerias, museus, etc.), de algum sítio (em inglês, *site*), mediante os mais diversos tipos de suporte, tais como fotos, mapas, textos ou mesmo amostras de minerais extraídos diretamente do solo do *site*.



Figs. 1 a 4. Alguns dos monumentos de Passaic: Canos, Caixa de Areia (ou a “maquete de deserto”), o Encanamento de Óleo, A Ponte (ou o “monumento das direções deslocadas”). Leitura da esquerda para direita, de cima para baixo. Fotografias de Robert Smithson publicadas no corpo do artigo Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey, 1967.

Os monumentos do Passaic somente adquirem status de monumento pela visão do artista. Todos sem exceção são estruturas banais, sem interesse e mesmo agressivas em sua expressão. Um sistema de tubulações de esgoto de uma fábrica, uma estrutura de bombeamento de areia do fundo do rio, uma ponte ferroviária giratória, entre outros. Pela fotografia (e também pela narrativa) estas estruturas enferrujadas, sujas e esquecidas são alçadas a categoria de monumento. Mas não se referem a algum passado glorioso do qual uma comunidade lembra nostálgicamente. Mas àquela imagem benjaminiana da história dos vencidos, a de um passado que não continuou no presente, e que por isso mesmo não encontra muito sentido nele.



E mais importante ainda do que isso, é que estes monumentos e seus registros, assim como tudo criado pela mão do homem (para a usar a expressão de Riegl) vão desaparecer cedo ou tarde, e não haverá o menor vestígio de que existiram em um futuro longínquo.

4. “Ruínas em reverso”


Tendo em mente esta intenção de desvelar um passado esquecido, não continuado no presente, e também a imagem do futuro longínquo que consumirá tudo, Smithson toma emprestado de Nabokov a expressão que lhe era preciosa — o futuro nada mais é do que o passado em reverso — e cunha o termo “ruínas em reverso” para denominar as construções de Passaic que, ao contrário das ruínas tradicionais que foram erigidas almejando a plenitude e depois se degradaram, teriam sido edificadas já como ruínas, sem nunca haver atingido a plenitude. E diversamente do monumento com valor de antiguidade enunciado por Riegl, causariam nostalgia não de uma era passada, mas de um passado nunca realizado.

Esta recusa que Passaic apresenta em relação ao seu passado materialize-se em seus monumentos mais novos, tal como o estacionamento no centro da cidade e a caixa de areia no parque infantil, que parecem estar em um eterno presente, sem passado nem futuro, tal como as obras minimalistas que Smithson criticava por sua aversão à passagem do tempo.

Outra curiosa leitura que Smithson empreende em relação a Passaic trata de uma falta de coesão material que deixa o tecido (sub)urbano cheio de “vazios monumentais que ainda que não pretendam, os vestígios da memória de um jogo de futuros abandonados” (SMITHSON, 1967, p. 123). A ausência também é monumentalizada em mais uma subversão. Pois em comparação com a metrópole compacta e contínua, neste caso Nova York, o subúrbio (Passaic) parece um tecido esgarçado, incompleto, que pode ser tudo menos monumental.

5. O monumento e entropia

O monumento como testemunho do que passou e não continuou é bastante caro a Smithson, que buscava diferenciar-se da produção artística que lhe era contemporânea pela aceitação irrestrita da passagem do tempo como transformadora da matéria (e de toda a existência por conseguinte). Enquanto Donald Judd, Dan Flavin e Frank Stella concentravam seus trabalhos em uma dimensão atemporal, Smithson incorporava em seus trabalhos a ação inexorável do tempo em uma leitura muito particular sobre o fenômeno da entropia.



A entropia como lei universal (a impossibilidade de reversão a um estado anterior) está subjacente em toda a narrativa, e aflora quando, quase ao cabo da narrativa de sua excursão pela cidade, surge algo como uma possibilidade de reversão da entropia, mas, como ele mesmo dá a entender, revelar-se-á uma ilusão. O artista sugere que imaginemos um canteiro de areia dividido em duas partes: de um lado areia branca, do outro, areia preta. Uma criança deveria correr entre os canteiros, no sentido horário, de modo que a areia se misturasse e até que ficasse cinza. Contudo, outra criança, correndo em sentido oposto, não conseguiria reverter a situação, apenas acentuaria a cor cinza e obteria um grau ainda maior de entropia. Claro, comenta ainda o artista, se filmássemos todo o processo e projetássemos o filme de trás para frente assistiríamos, por um momento, sua reversibilidade. Mas ainda isto teria um efeito apenas temporário. Cedo ou tarde a própria película terminaria por se deteriorar e se romper, resultando, finalmente, também em outro processo irreversível.


O monumento não é mais que um substrato sensível necessário para produzir no expectador uma certa impressão difusa, suscitada no homem moderno pela representação do ciclo necessário do devir e a morte, da emergência do singular fora do geral e de seu progressivo e inelutável retorno ao geral. (RIEGL, 2006, p 51).

Se entendermos, tal como Smithson, a caixa de areia (e suas circunstâncias) como um monumento chegaremos bem próximos a esta delimitação de Riegl. Para Smithson, a caixa de areia foi um monumento por excelência, que marca a passagem do tempo tal como uma ampulheta estagnada, em que as areias parecem repousar mas que em essência dizem que o tempo nunca retrocede.

6. Conclusão

“*Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*” insere-se em um contexto de discussão sobre os limites da arte, de transgressão das categorias clássicas como a pintura e escultura, que acontecia nos anos de 1960 no Estados Unidos. De fato, a obra de arte não são os monumentos apresentados, mas o olhar sobre eles. O texto e as fotos não são representação da obra, eles são a própria obra. Dentro do que foi apresentado até o momento, pode-se colocar que o valor de arte identificado por Riegl está presente não nos monumentos edificadas, mas neste caso particular, na obra de Smithson, que atribui significados e valores a eles.

Quanto ao ponto de vista de Le Goff, de que o monumento/documento é invariavelmente uma construção ideológica, Smithson mantém esta relação dual: nos momentos não se coloca, de maneira explícita, referências a crise da



economia industrial, ou política social, que poderiam ser responsabilizadas pela ruína de Passaic. Seu olhar sobre estes monumentos é de que eles são pré-existentes. Não importa tanto o porquê, mas sim o fato de sua presença e do que dela transcorre. Ao passo que em seu texto surgem repentinamente alguns excertos de anúncios publicitários, informes de produtos e placas de obra, que colocam de maneira irônica qual o tipo de atividade econômica conforma aquela paisagem. Ao invés de lojas de souvenirs, bares ou restaurantes, que seria de se esperar encontrar em um local turístico, pois abriga monumentos, encontramos concessionárias de veículos e fábricas de cimento.

Em uma perspectiva própria, Smithson descreveu um monumento contemporâneo que se diferenciou do tradicional em sua utilidade e sua estética. Ele reconheceu o impacto do subúrbio, e seu desenvolvimento industrial e comercial fora do núcleo de cidade, e como ele apresenta seus próprios monumentos, que apesar de não serem tradicionais no entendimento comum, ainda guardam em si a memória coletiva e as marcas do tempo que passou.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas: Ed. da Unicamp. 1990
- RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*. Trad. Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Ed. da Universidade Católica de Goiás. 2006
- SMITHSON, Robert. *Entropy And The New Monuments*. 1966 In: FLAM, J. (ed.) *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press. 1996, p. 10-23
- _____. *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*. 1967. Trad. Agnaldo Farias In: *Espaço & Debates* v. 23, São Paulo, NERU, 2003. p. 121-129.

Minicurrículo

Bráulio Romeiro é formado em Arquitetura em Urbanismo pela Universidade de São Paulo (EESC-USP, 2002). Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (EESC-USP, 2008). Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais – UFG.