

O POPULAR

THE POPULAR

FERNANDO FREITAS FUÃO³

Resumo

O artigo apresenta o Museu conhecido como O Popular, na cidade de Barra do Quaraí, na tríplice fronteira no Rio Grande do Sul, como uma excepcional e inovadora forma de organização e disposição de acervo. O museu localiza-se dentro do armazém de gêneros alimentícios chamado de O Popular de propriedade de João Albino da Rosa, comerciante e colecionador. Museu e armazém convivendo no mesmo espaço. Ele monta um singular acervo, jamais visto, em base ao procedimento e conceito de Collage-Montagem. Esse pequeno e emblemático museu escapa aos modelos eurocêntricos ou norte-americanos da museologia e museografia. Trata-se de um referencial da desconstrução da própria ideia de museu, e também um questionamento profundo à história e memória. O artigo para dar validade acadêmica e científica ao trabalho de João Albino da Rosa recorre à Walter Benjamin e à Aby Warburg.

Palavras-chave: João Albino da Rosa; Museu de Barra do Quaraí; Montagem; museologia; Charruas.

Abstract

The article presents the Museum known as: O Popular; in the city of Barra do Quaraí, on the triple border

in Rio Grande do Sul; as an exceptional and innovative form of organization and display of collections. The museum is located inside the food warehouse called O Popular, owned by João Albino da Rosa, a merchant and collector. Museum and warehouse coexist in the same space. He assembles a unique collection, never seen before, based on the procedure and concept of Collage-Montage. This small and emblematic museum escapes the Eurocentric or North American models of museology and museography. It is a reference for the deconstruction of the very idea of a museum, and also a profound questioning of history and memory. In order to give academic and scientific validity to the work of João Albino da Rosa, the article draws on Walter Benjamin and Aby Warburg.

Keywords: João Albino da Rosa; Barra do Quaraí Museum; Montage; museology; Charruas.

O POPULAR

João Albino da Rosa, da cidade de Barra do Quaraí, é um colecionador peculiar.⁴ E, também é comerciante, músico e tem um armazém onde

³ Fernando Freitas Fuão. Professor titular. Pesquisador CNPq. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. fuao@ufrgs.br.

⁴ Como tantas palavras derivadas do Latim, *ler* originalmente teve um significado que provém da agricultura. Nesse idioma, *legere* queria dizer primitivamente “colher, escolher, recolher”, como quando as pessoas selecionam e retiram do pé os melhores frutos, os melhores cachos. Daí advém coleção e colecionar: escolher entre objetos para formar um conjunto com características comuns. A noção de escolha se manteve firme através dos séculos. *Colegere* não está muito longe do verbo *ligare*: prender, atar, ligar, colar. O colecionador é aquele que sabe colher, escolher e ligar, colar uma coisa com outra (*coligare*), lendo e percebendo nexos e vínculos entre realidades dispersas, e ao mesmo tempo quando se deseja também pode distanciar, afastar, isolar uma coisa de outras. O que nos coloca o colecionador em sua essência como um collagista, na verdade todo collagista é um colecionador.

vende bebidas, sacos de carvão para churrasco e gêneros alimentícios. João criou um museu singular a partir de uma série de peças encontradas e doadas nos últimos anos. Para seu João armazém e museu convivem muito bem juntos, não só na pessoa de João, mas também no estranho espaço utilizado. A união de duas atividades normalmente inconciliáveis está organizada em um grande galpão chamado “O Popular”. Não se sabe se o popular se refere ao armazém ou ao museu. Isso não importa. O armazém fica na frente e o museu atrás. Trata-se de um museu quase secreto, para acessá-lo é necessário passar por uma pequena porta na parede do fundo do armazém. Embora pareçam separados, os dois espaços estão em continuidade. Um terço do galpão é ocupado pelo armazém, e os outros dois terços, pelo museu. Quem não é da cidade não suspeitaria que ali existisse um pequeno museu.

O fato de o museu estar localizado ao fundo do galpão e dividido por uma parede composta de engradados de cerveja e refrigerantes, além de caixas de papelão que vão até o teto, camufla o museu, dando a impressão de que algo subversivo está escondido dentro das caixas de papelão e engradados, algo que não deve estar totalmente exposto, como se as paredes guardassem um segredo nesse espaço ao fundo do galpão. Como ele está na fronteira tríplice entre Brasil, Uruguai e Argentina, cidade de Barra do Quaraí, poderíamos passar para a ideia de contrabando e dos fronteiriços, dos ilegais que se escondem no fundo, no reservado.

Para a arquitetura e a maioria dos arquitetos, esse é um espaço inconcebível, pois, mistura duas funções incompatíveis sob um mesmo teto: um armazém que vende produtos como carvão, refrigerantes, massa, arroz e erva-mate, junto com um museu, espaço de exposição de peças antigas e de valor histórico. Algo tão surreal quanto um escritório de arquitetura no fundo de uma fruteira.



Figura 1 - O Popular

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Estranho (*unheimlich*) armazém que extrapola o lugar de venda de produtos básicos do cotidiano, estranho museu que alimenta o conhecimento e a história e que tem o surpreendente dentro da familiaridade.

A palavra “armazém” vem do árabe *al-mahazan* e pode referir-se tanto a um depósito de armas quanto a um depósito de víveres, um entreposto. A palavra só existe nas línguas portuguesa e espanhola (*almacén*), e parece não existir em outras línguas. Entretanto, esse espaço também poderia ser associado à palavra “depósito”, que deriva do latim *depositum*, participípio passado de *deponere*: deixar de lado, guardar, depositar. A palavra é formada por “de”: fora; mais “ponere”: pôr, colocar, permitindo abreviar, grosso modo, para: o que se coloca lá fora da casa.

O museu é bastante conhecido pela pequena população de Barra do Quaraí, com pouco mais de quatro mil habitantes. Pesquisadores de universidades próximas vão até lá para ver os artefatos neolíticos, e as escolas visitam com frequência. Nesses momentos de visitação seu João Albino comenta com grande eloquência e sabedoria a história detalhada de cada uma das peças para os visitantes. Ele é a alma do museu e descreve cada peça como encontrou e o que representa. O Popular trata-se de um lugar que reúne peças de âmbito local, muito singulares e correntes, também objetos da temática gauchesca da

fronteira, artefatos arqueológicos como os seixos do Rio Quaraí; boleadeiras, pontas de flechas em pedra.



Figura 2 - O armazém parte interna e a passagem para o museu.
Fonte: Fernando Fuão, 2018.

Na verdade, o dito popular são dois dispositivos de armazenamento, de guarda, a diferenciação entre um espaço e outro é muito sutil, embora separados. Existe uma continuidade entre eles que é proporcionada pelas estantes agrupadas uma ao lado da outra e dispostas ao longo de toda a parede lateral direita do galpão, onde está localizada a passagem que une um espaço ao outro. A organização do espaço é meticolosa. No espaço do armazém, próximo à discreta porta de passagem para o museu, está nas prateleiras o setor de bebidas alcóolicas e os sacos de carvão nas prateleiras mais baixas, que ele vende, mas qualquer um depois de conhecer o museu começa a suspeitar também que poderiam ser peças do acervo. As caixas de papelão fechadas estão por tudo e auxiliam a fazer a divisão entre os espaços.

À medida que nos aproximamos da estreita passagem para a parte do museu, nessa extremidade lateral direita da parede divisória dos dois ambientes, o cenário sutilmente vai mudando. Como se uma estranha dobra estivesse ocorrendo, de um para dentro. É preciso observar duas vezes, no mínimo, para perceber que os objetos estranhos a um armazém começam a aparecer magicamente, como uma antiga máquina de somar fora de uso colocada no balcão próximo a essa porta, como se fosse parte do

Caixa do armazém. Esse, entre outros estranhamentos, já anuncia a mudança.



Figura 3 - Vista interna do museu
Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Há uma espécie de contaminação de um espaço pelo outro, como se não houvesse limites definidos, só bordas e transbordamentos, espaços de indefinição típicos das cidades da fronteira do Rio Grande do Sul (Chui-Chuy, Livramento-Rivera, Quaraí-Artigas).

Depois de se entender a estrutura de funcionamento, divisão e funcionamento desse espaço percebe-se que alguns dos objetos do museu já estão nas prateleiras da parte do armazém; assim como garrafas de bebidas, engradados de Coca-Cola e sacos de carvão dentro do museu, como se tivessem passado clandestinamente de um lado para o outro, da fronteira entre esses dois recintos, agora, tudo morando nos dois lados. Tudo está meticulosamente pesado e pensado na distribuição das peças. O que está à venda e o que não está: nem Deus sabe.

Ao adentrar pela estreita porta, parece que estamos entrando no Teatro Mágico do *Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, “Entrada só para raros”, percebe-se de imediato o espaço surreal e a atmosfera de mistério diante de tamanha novidade na aparência e no conteúdo desse dito ‘museu’, palavra que utilizaremos até conseguirmos definir melhor para o leitor, se é que será possível.

Tem coisas demais dentro dele, ele é ‘over’, embora se assemelhe a qualquer espaço expositivo convencional, nada está ali por gratuidade. Tudo está acumulado como os produtos à venda em um armazém. Ali é o reino do princípio estético da acumulação. Todos esses objetos e seus agrupamentos nos envolvem numa trama que nos coloca em estado de êxtase e euforia. Um espaço desconstrutor, próprio da filosofia da desconstrução derridiana. Ao mesmo tempo ficamos fadigados pelo excesso de informação e imagens em um espaço tão pequeno, tal como um supermercado. Trata-se de uma viagem no tempo e no espaço, mas não só para um passado, mas sim também e quiçá um futuro. Todas as peças ali colocadas lançam o visitante para um tempo sem tempo, um atempo.

João Albino, cônscio ou inconscientemente, justapõe artefatos, peças de tempos e funções aparentemente diferentes, fazendo-nos ver que as coisas se parecem muito em seu sentido e significação, muitas vezes em nada pela aparência e a forma. Coisas distintas, porém, significando a mesma coisa. Passado e presente estão colocados em simultaneidade de *shock*, um tempo sem tempo, um “atempo” dentro de um só tempo, tal como uma collage-montagem que junta peças e figuras de diferentes tempos e as coloca sob um novo tempo sem apagar a singularidade de cada tempo.

Talvez a coleção de João Albino represente justamente o que o filósofo Walter Benjamin perseguia em seu livro *as Passagens*; ou melhor: algo muito além do que ele conseguiu imaginar dentro de sua ‘esfera parisiense’. Foi em Eduard Fuchs que Benjamin se inspirou para escrever *as passagens*, refletindo sobre seu olhar de colecionador. Já o Popular’ é coleção transbordante, em que as peças são organizadas segundo a lógica de João Albino que mistura e proporciona encontros de coisas diferentes, mas portadoras de afinidades muitas vezes não visíveis, e nada fácil de correlacionar o sentido de uma com outra: só para raros.

Antes de explicar a organização das peças, comentarei como o espaço está organizado, ou seja: como

se assemelha também a um Gabinete de Curiosidades. O culto às coleções surgiu nos séculos XVIII e XIX como um registro das intermitentes e cruéis explorações coloniais ao redor do mundo. Os Gabinetes de Curiosidades ou Quartos das Maravilhas eram coleções privadas da elite, repletas de livros, mapas, instrumentos óticos, manuscritos, gemas, pedras, relíquias, porcelanas, pinturas, esculturas, fósseis, ossos, animais empalhados, objetos trazidos das terras além-mar, objetos etnográficos e arqueológicos, entre outros; maioria vinda das colônias europeias. Nos gabinetes de curiosidades, as coleções não eram ordenadas ou classificadas, exceto pela separação ‘natural’ e ‘artificial’. Cada proprietário organizava seu acervo de maneira diversa.



Figura 4 - Imagem a) canetas Bic; imagem b) boleadeiras
Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Esses gabinetes foram os antecessores diretos dos

museus. Essas coleções privadas desapareceriam lentamente durante os séculos XVIII e XIX, dando lugar às instituições oficiais, os diversos tipos de museus. Esses objetos considerados mais interessantes foram transferidos para os Museus de Artes e de História Natural que começavam a ser fundados. É curioso como o processo de criação dos museus coincide, a partir do século XVIII, com um processo de domesticação humana, classificação e organização dos objetos do passado ou do presente; embora os Gabinetes de Curiosidade ainda fossem de grande expressão no século XIX. Os museus, diferentemente das salas dos colecionadores e dos Gabinetes de Curiosidades, organizavam e seguem organizando suas coleções e imagens de forma cronológica e linear, e ou por estilos e por salas. E, segundo uma intencionalidade projetada e curada, onde não há margem para o acaso. Um colecionista deveria ter suas paredes abarrotadas de objetos, assim como outros suportes e arquivos para esses documentos, e essa disposição e acumulação dava margem aos encontros fortuitos de obras díspares.

O espaço “Popular” está assim organizado: grosso modo, um galpão de formato retangular com quatro paredes laterais forradas de prateleiras metálicas abarrotadas de peças, circundando as quatro faces. No meio, separadas por três circulações, estão duas grandes bancadas com tampo de vidro, onde o Sr. João Albino coloca as peças mais valiosas e antigas para não serem tocadas ou roubadas. Nessas mesas, é possível ver a disposição, a montagem e a escolha das peças como elementos de uma *collage* preparada por ele, com dois, três ou quatro tipos de objetos que estão em relação entre si. Porém, se olharmos sob outro ponto de vista, esses objetos também entram em relação com outros que estão ao fundo, nas prateleiras, e assim por diante constituindo portudo,

centenas de possibilidades de conjugações; estabelecendo assim novas relações inusitadas como no caso do conjunto de canetas transparentes, tipo Bic, que se olharmos a partir delas, encontraremos muitas relações com outros objetos e conjuntos mesmo distantes. Essas relações, a maioria das vezes, quando os objetos estão nas prateleiras compõem-se linearmente ou em níveis diferentes das prateleiras, verticalmente, de prateleira em prateleira.

Há também as coleções organizadas em blocos ou conjuntos de peças temáticas, como as ferramentas rurais (tesouras de esquilar, estribos, ferraduras, facas, ferramentas de pedra e boleadeiras fabricadas pelos indígenas charruas e minuanos), bem antes da chegada dos colonizadores.

Há muitas articulações semânticas nessa gigantesca *collage* viva que constitui O Popular que não cessa de estabelecer novas significações e reenvios. Destaco, especialmente, o encontro do teclado de computador com as pedras que João colocou ao lado e que se espalham pelo chão, fazendo-nos pensar nos antigos ábacos ou na época em que o homem conta com as pedras, assim como no formato e, obviamente, na relação imediata com as teclas alfabéticas e numéricas. João Albino explica que em algumas composições, “há coisas que não são do lugar: Barra do Quaraí ou da redondeza, mas que junta para ficar interessante, para ficar bonito, para criar um clima”.⁵

Dentro dessa profusão de *collages-montagens*, cada visitante pode estabelecer inúmeras conexões, a partir da sensibilidade de cada visitante. Nesse contexto, destaca-se o encontro inusitado de uma máquina de costura com as pedras, os seixos do Rio Quaraí. Aliás, não se trata de uma, mas de várias máquinas de costura de diferentes marcas e tipos,

⁵ Entrevista de João Albino da Rosa concedida à Rubens Barbosa Leal. Grupo *Travessias na Fronteira*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018. Comprimento: 18.58 min. Integrantes: Pierre Moreira dos Santos, Lorena Maia Resende, Luana Pavan Detoni, Rubens Barbosa Leal, Bianca Ramires, Flávio Almansa Baumbach, Laís Becker Ferreira, Vanessa Forneck, Eduardo Rocha, Natália Lohmann D' Ávila, Rafaela Barros de Pinho, Valentina Machado, Carolina Mesquita Clasen, Humberto Levy de Souza, Taís Beltrame dos Santos, Fernando Freitas Fuão. Em: <https://wp.ufpel.edu.br/travessias/>

e João Albino coloca inúmeras pedras ao redor delas, sobre uma dessas mesas centrais. Lembra-nos a célebre frase surrealista do uruguai Lautreamond: “A beleza do encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.” Tudo é surreal nesse espaço inclassificável, que extrapola qualquer classificação, inclusive a dos objetos, que estão desclassificados da lógica positivista dos museus, seja ela cronológica ou de estilos. É a arte da montagem a partir de uma total desmontagem do conceito de museu ou de um Gabinete de CURIOSIDADES. Ultrapassa qualquer limite do inconcebível do que é um museu, e se formos colocar em termos de inovação conceitual o Museu Guggenheim de Bilbao fica num nível bem inferior se formos compararmos o custo da construção e o caráter do surpreendente que se esconde dentro de um armazém popular.

Há uma nítida intenção de transfigurar tudo, ainda que inconsciente, mudar e remeter à origem do significado dessas peças, mesmo antes de se avaliar seu valor arqueológico e histórico, evidenciando as transformações e transfigurações das essências das coisas.

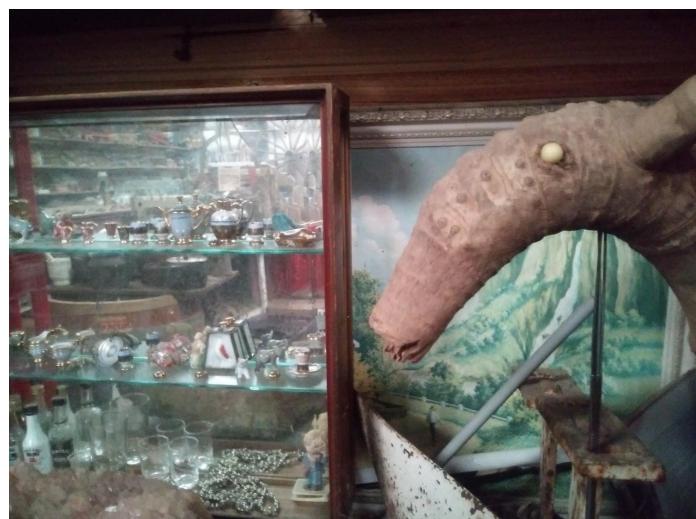


Figura 5 - Transfiguração.

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Ou, ainda de como seu João nos faz visualizar estranhas formas bizarras de animais e humanas em troncos e galhos de árvores que compõem a cenografia desse espaço. Por exemplo, ao introduzir um chapéu

e óculos escuros nos troncos, eles se transfiguram na visão do visitante em animais e pessoas. Há também as pequenas preciosidades elaboradas ludicamente para brincar conosco, como um punhado de grãos de alpiste espalhado entre as pedras, como se alguns pássaros pudesse entrarem e comerem o alpiste.

Entre as pedras, há um pássaro de argila sobre uma espécie de caixinha com uma tampa de barro. Seu João levanta a tampa com o pássaro juntos e exibe os ovinhos que está chocando, na verdade são duas brilhantes bolinhas de gude. Há moedas e cédulas de todo tipo e valor. A arte do insólito não descansa: sobre o balcão de vidro onde estão as moedas, ele deixa um boné escuro com pequenos botões vermelhos, reforçando a ideia de relação formal entre botões e moedas. A relação também entre livros e lenhas para o fogão ou para a lareira é muito forte e nos lembra de que, entre tantas possibilidades, o papel vem da madeira, que já foi árvore, como o tronco exposto sem vida, petrificado há mais de 12 mil anos que está ali no museu; e que tanto um como outro podem ser queimados, ou que a matéria do livro é a árvore, ou talvez melhor: que as árvores e seus galhos ali expostos também podem ser lidos de outra forma.

Há, obviamente, uma estreita relação entre esses troncos cortados, lenhas, colocadas uns sobre os outros, prontos para virar fogo na lareira ou na churrasqueira, assim como os pacotes de brasas, provenientes da árvore, estão disseminados ao longo do armazém e do museu.

As pedras utilizadas por seu João, os seixos do rio Uruguai e Quaraí, percorrem o museu de ponta a ponta, rolam, *rolling stones*, estão por tudo: no chão, nas vitrines, nas prateleiras, como se um rio invisível percorresse todo o local. Considerando que, como ele mesmo atesta, o rio Quaraí é um importante sítio arqueológico, onde se encontram vários artefatos, como as boleadeiras e os fósseis, essa relação se torna ainda mais evidente.

Esse espaço é repleto de narrativas surrealistas, mistura histórias de pessoas da região, fatos e aconte-

cimentos, o passado arqueológico e até mesmo as histórias de vida do seu João. Uma dessas cenas montada e preparada pelo seu João é muito sugestiva para a descoberta e interpretação psicológica: uma estranha e macabra montagem de objetos: um caminhão atropelando uma criança, tendo por detrás um boneco peludo e assustador que parece comandar a cena, e, ao fundo, uma machadinha pendurada.

A vasta coleção de armas de fogo e facas vem casada e exposta, com uma bandeja repleta de bolas de vidro coloridas, bolinhas de gude e pequenas pedras semipreciosas, tudo isso intercaladas com rolhas de cortiça. Essa *assemblage* está dentro de uma dessas mesas centrais com tampo de vidro. Próximo às armas de fogo, ele coloca uma máquina fotográfica, que lembra uma passagem de Susan Sontag sobre a máquina fotográfica, em seu livro *Sobre a fotografia*, ao afirmar que a câmera fotográfica é uma ‘arma de caçar imagens’. Há também uma ótima relação linguística formal entre bomba de chimarrão e balas de revólver, assim como entre cédulas de dinheiro antigo e um antigo pedal para distorção de guitarra *Jack Hammer*.

Há muitos fósseis, uma excepcional coleção de valor arqueológico das pontas das flechas dos índios Charruas, Guaranis e Minuanos, que atraem os arqueólogos e historiadores da Universidade de Santa Maria, eles aparecem com frequência e levam seus alunos para fazer a felicidade do seu João. Esse material neolítico nos faz recordar o terrível extermínio dos povos Charruas e Guaranis pelos jesuítas e colonizadores portugueses e espanhóis.



Figura 6 - Imagem a) Montagem: roda de carreta, ferros de passar à carvão, madeira entalhada, com pôster ao fundo. Imagem b) Montagem: bicicleta encostada na mesa de exposição com troncos petrificados

Fonte: Fernando Fuão. 2018

Cabe aqui reforçar e lembrar a importância histórica desse acervo contido no ‘Popular’. Principalmente a presença Charrua na época da colonização, nos séculos XVIII e XIX, que passou a incomodar os colonizadores e criadores de gado na formação dos Estados Nacionais do Uruguai, da Argentina e do Brasil. Quando esses grandes fazendeiros começaram a medir os campos, criar gado e tomar conta da região, os índios charruas, nômades do pampa, passaram a representar uma ameaça, pois invadiam as terras desses fazendeiros colonizadores em busca de sua caça para sobrevivência. Não somente os fazendeiros, a estes se somavam os terríveis jesuítas das Missões, as cruéis Reduções Jesuíticas que agenciavam os Guaranis para combater os Charruas e Minuanos.⁶



Não bastando o extermínio dos últimos Charruas, em 1833 o governo uruguai entregou ao francês François de Cruel quatro sobreviventes do massacre de Salsipuedes: Vaimaca Perú, Senaqué, Laureano Tacuabé e Micaela Guyunusa, conhecidos assim como os “quatro charruas”, por estarem retratados na gravura do pintor francês Arthur Onslow em 1833. O pequeno grupo era composto por três homens, uma mulher e um recém-nascido. Cabe aqui lembrar que, nessa época, os povos originários eram

exibidos como animais exóticos, não humanos, em feiras de ciências, zoológicos, circos e exposições na França, na Inglaterra e na Alemanha, o que era uma terrível prática naturalizada pelos colonizadores, hábito institucionalizado de entretenimento, como outras crueldades. O arqueólogo Klaus Hilbert acrescenta que esse grupo Charrua era mitificado como sanguinário, rebelde e comedor de carne humana, quando na realidade não eram. Eles morreriam em poucos anos, por fome e doenças infecciosas, nas mãos dos franceses.⁷



Figura 8 - Armas e bijuterias dentro da mesa exppositora de vidro.
Fonte: Fernando Fuão. 2018.

⁶ Como observam Anna Liza Precht & Carolina Timm em *A saga dos índios Charrua. Uma retrospectiva histórica da etnia pampeana até a sua dizimação*, os grupos indígenas pampeanos, no geral, têm uma relação muito forte sem separação entre natureza e cultura, são multi-naturalistas. Ou seja, para eles todos os seres vivos, sejam eles humanos ou extra-humanos, tem subjetividades. Reportagem realizada em maio de 2011. Em: <https://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/cidades/charrua.html#:~:text=Durante%20a%20Guerra%20de%20Independ%C3%A1ncia,pelas%20tropas%20do%20General%20Rivera>.

Explica ainda, o antropólogo Sérgio Baptista da Silva em seu artigo muito esclarecedor sobre a cosmologia Charrua: Categorias sócio-cosmológico-identitárias indígenas recentes e processos de consolidação de novos sujeitos coletivos de direito: os Charrua e os Xokleng no Rio Grande do Sul (p.25-35): "Então, o mundo, o cosmos, para os Charruas, não tem uma divisão ontológica entre natureza e cultura, na medida em que os animais e os vegetais tem uma potência que a gente poderia chamar de uma propriedade imaterial, uma subjetividade, como um humano" (...) "Este cosmos, pois, é concebido como formado por domínios com fronteiras porosas, intercambiáveis, nos quais a circulação de alteridades e agências acontece continuamente. Desta forma, todos os seres do cosmos (humanos e não-humanos) são percebidos enquanto dotados de pontos de vista, de atributos humanos e de agência, numa constante lógica de ação e contra ação uns em relação aos outros" P. 30. Em Ana Elisa de Castro Freitas e Luiz Fernando Caldas Fagundes (org.) 2008. Porto Alegre. Prefeitura Municipal de Porto Alegre; Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Segurança Urbana

⁷ Em 8 de junho de 1833, foram examinados por membros da Academia Francesa de Ciências, e sua exposição foi imediatamente organizada, porém, poucos dias depois, em 26 de junho, Fasecio Senake, que sofreu um ferimento de lança na barriga, morre. Vaimaca Piru falece em 13 de setembro do mesmo ano, sua morte foi registrada pelos médicos como morte por melancolia. Poucos dias depois nasce a filha de MiCaela Guionusa, que já havia saído grávida de Montevidéu. Após o fracasso da exibição de Curel, ele entrega os sobreviventes a um circo. Em julho de 1834, Guionusa morre de tuberculose. Desde então, não há mais informações certas sobre o destino do Tacuabé ou da menina. Outra gravura intitulada, os 'charruas selvagens' assinada pelo pintor Jess Obert, nos dá conta de uma outra imagem desses charruas na França, apresentam-se- em termos muito diferentes da cena da gravura de Onslow. Onde podemos perceber com visíveis sinais de desânimo, um quadro que transmite tristeza e antecipa o iminente fim trágico. Esses charruas foram dissecados pela ciência como animais, após sua morte, atestando o caráter violento e cruel dos ditos civilizados franceses. In: Ninguna Imagen es Inocente. Marco Tortarolo, conservador de obra plana del museo. Capítulo 03: Los Cuatro Charrúas Realización: Área Multimedia del Museo Histórico Cabildo Montevideo, junio 2020. <https://cabildo.montevideo.gub.uy/>
<https://www.youtube.com/watch?v=tb1jB8yf4dc>

Início do século XX, o filósofo Walter Benjamin proporia uma nova constituição da história e da historiografia, correspondente ao materialismo histórico, semelhante à mesma posição adotada por João Albino de Souza. Essa história não estaria mais centrada em uma única direção, linear, evolucionista, determinista, dos dominadores, dos vencedores; mas sim, em outra história: fragmentada, constituída de pequenas histórias, de breves narrativas, sem uma causa e efeito determinantes, onde os fatos se tornam vivos graças à livre associação entre eles. Foi nesse sentido que Benjamin escreveu o ensaio *Fuchs, o colecionador*. Dessa postura histórica e como forma de conhecimento, os surrealistas também se somavam, com sua visão de *collage*, da livre associação de imagens e da junção de fatos díspares, que acendia o ‘brilho da imagem’, o novo significado, mediante a articulação entre eles. Obviamente, essa associação e essa significação dependem de quem vê e de como articula essas imagens e objetos.

Dessa posição também decorreram muitas tentativas acadêmicas e não acadêmicas de uma nova montagem da história, principalmente por meio da história da arte. Uma delas foi feita pelo milionário excêntrico Aby Warburg.

Aproveito e abro parênteses para antecipar que, esse breve ensaio também tem a ousadia de propor e colocar em pé de igualdade o pensamento desses três colecionadores: João Albino da Rosa, Eduard Fuchs e Aby Warburg, este último extremamente exaltado pela intelectualidade acadêmica nos últimos anos, principalmente graças ao trabalho de Didi-Huberman em seu livro: *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

João Albino da Rosa é um simples comerciante e um

colecionador genial, excepcional em sua sabedoria. Também um historiador local, um colecionador sem diploma, vivendo na tríplice fronteira do Rio Grande do Sul, Barra do Quaraí, uma pequena cidadezinha quase no sul do Brasil e no fim do mundo para um europeu. Nem por isso sua genialidade é menor ou inferior, ao revés. Para a sensibilidade acadêmica colonizada por dois séculos, é pertinente dizer que ainda infelizmente perseguimos os cânones colonialistas de ontem e da atualidade, sem darmos à devida importância as iniciativas inovadoras que escapam às formas de guardar, arquivar, memorizar. Só guardamos aqui que tem relação com os modelos eurocêntricos ou norte americanos, cada vez que se tomba algo, com frequência chamamos os antepassados arquitetônicos europeus como filiação formal compositiva volumétrica. O que não tem ‘gen’, filiação não é considerado; até mesmo as arquiteturas fantásticas como a Casa da Flor que para seu tombamento teve que se recorrer à Cheval e à Gaudi. Atestado disso é que para dar validade acadêmica ao trabalho de João Albino tem-se que recorrer a Walter Benjamin e Aby Warburg nesse ensaio.

Quero dizer com isso que nossa mentalidade e imaginário estão atrelados e engessados pelas formas de ‘guardar’, ‘preservar’, totalmente domesticada segundo o modelo eurocêntrico dos museus e recintos de exposição. A museologia é eurocêntrica e falocêntrica, pois pertence ao *pater* e a pátria⁸. Atrever-me-ia dizer que até mesmo as novas proposições museológicas e arquivistas não escapam dos padrões que eles mesmos criaram, porque no fundo as formas insólitas de preservar a memória colocam em questionamento à própria cultura e passado hegemonic deles.

Quem guarda tem medo de perder. E, aquilo que se guarda nem sempre é o que se acredita que se está

⁸ Sobre a questão patrimonial e a referida crítica, veja-se: Marcelo Kiefer. Permanência, identidade e rearquitetura social: outro olhar para a preservação. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. 2013. Em: <http://hdl.handle.net/10183/85196>

guardando. É sempre menos. Geralmente, o que se guarda é apenas um pedaço daquilo que foi deixado e que somos incapazes de restituir: a vida. A vida de quem deixou marcas de sua passagem pelo mundo. Tudo o que guardamos aprisionamos e retemos. Toda retenção não deixa de ser um estado de loucura latente, seja ela saudável ou não. A qualquer momento, pode se expandir, extravasar, ultrapassar seus limites, invadindo outros espaços e revelando novos lugares. Podemos conservar o passado e o presente, até embalsamá-los, se quisermos. Entretanto, o por vir é intocável. Ele é o grande produtor do acaso, o aniquilador de toda expectativa. Na espera, mesmo que inconscientemente, mora a crença de que o inesperado pode acontecer a qualquer momento⁹. O Popular é a esperança, esperança de histórias que podem ser criadas pela livre associação de fragmentos. Essas “artemanhas” do tempo, do destino, como preferem alguns designar, nos fazem suspeitar da existência de outros níveis de vida, como a vida dos objetos, das formas ou dos acontecimentos, como explicava André Breton nos *Grandes Transparentes*.¹⁰



⁹ Fuão, Fernando. Prefácio. Em CHEVALLIER, Ceres. Vida e obra de José Isella, arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Editora Livraria Mundial. Pelotas. 2002.

Também disponível em: <https://fernandofuaoo.blogspot.com/2012/10/correspondencias.html>

¹⁰ Para André Breton, os ‘Grandes Transparentes’ são os fantasmas mais exaltantes. São gigantes invisíveis que estão entre nós, ao nosso redor, acima de nós, mas em outra área. Vivemos na vibração das suas entranhas e dos seus órgãos, na ação dos seus membros. Nossa mundo seria salas dentro dos Grandes Transparentes. Em: Breton, André. Manifestos do surrealismo. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985. P. 218-219.

Figura 9 - Composição: pedal para distorção de guitarra Jack Hammer, balas de rifles e bombas de chimarrão e cédulas de dinheiro antigas

Fonte: Fernando Fuão, 2018.

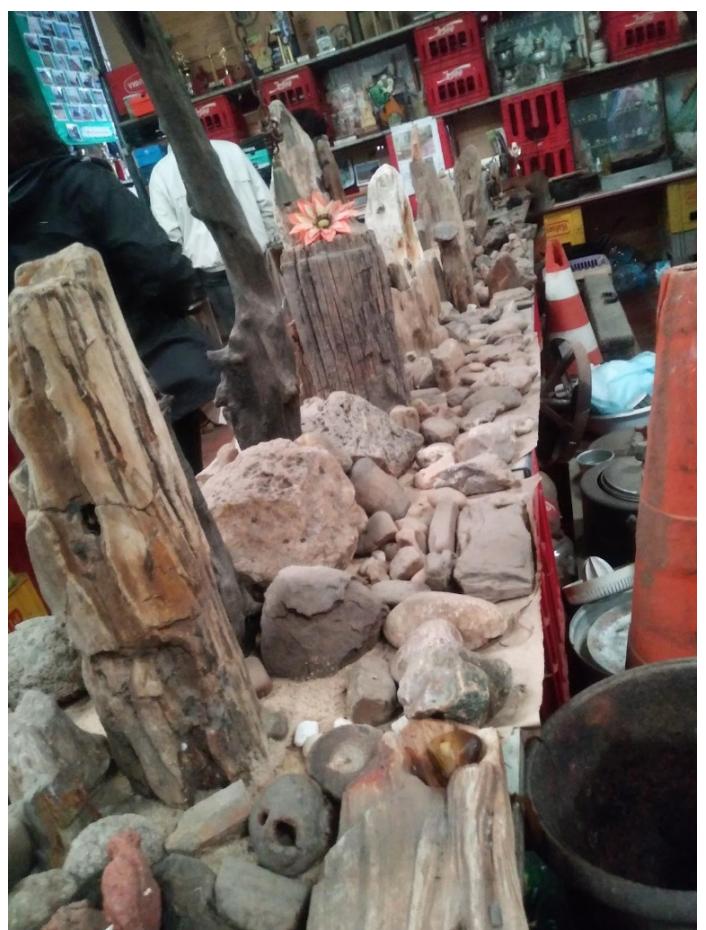


Figura 10 - Vista de uma das mesas com fósseis e troncos petrificados.

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Esses fatos se interligam numa cadeia que ultrapassa qualquer raciocínio lógico percorrendo gerações após gerações que só o pensamento mágico pode elucidar. O fantástico dos encontros dessas *collages*-

-montagens é que conjugam territórios e topografias distintas, e apresentam o paradoxo de tempos distintos num mesmo tempo. A minha visão, a visão do outro, num momento confundem-se numa só, compartilham de um entendimento comum: a história de quem partiu há muito tempo. É o desejo das coisas atuando sobre os homens. É a força do ‘acaso’ (hazard), faz parte das estranhas coincidências que se manifestam de uma hora para outra na vida humana. Sua maior revelação é a conscientização da debilidade da razão lógica e dos desejos da consciência. Em algumas circunstâncias, o acaso vem corrigir certos equívocos do passado abrindo portas e apontando novos rumos.

O que está nas entrelinhas deste artigo, é outro dado relevante: ainda de submissão, como expliquei antes, repito: trago esses dois personagens Fuchs e Warburg para poder correlacionar com o João Albinho da Rosa, o seu João, para poder dar, infelizmente, dentro academia validade a seu trabalho, para expor o grau de complexidade e força da ‘Montagem’ produzida popularmente, e quiçá atrair outros seguidores e novos visitantes do ‘Popular’. Tal qual a *collage* feita com papeis não é necessário um conhecimento prévio ou específico para começar a produzir, foi o que seu João fez. Este intento de desestruturar, mediante a ideia de montagem também foi levado em parte, pela arquiteta Lina Bardi no MASP, que conhecia esse princípio assim como Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, ao propor outra forma expositiva e de montagem do acervo, em suportes envidraçados e sem hierarquia cronológica ou estilística¹¹. Mas há uma diferença: esse espaço havia sido concebido por Lina ainda com certa sacralidade onde objetos sem valor artístico, mundanos não poderiam participar. Graças ao pensamento liberto das amarras do colonialismo podemos colocar um Monet ao lado de uma ponta de lança Charrua.

Para Walter Benjamin, havia muitos tipos de colecio-

nadores, e para cada um deles atuava um conjunto de impulsos, predileções e escolhas afetivas distintas. Enquanto colecionador, Fuchs foi, sobretudo, um pioneiro. Primeiro, porque foi o fundador de um arquivo único de sua espécie, que documentou a história da caricatura, da arte erótica e dos quadros de costumes, incluindo a extensa coleção de gravuras de Daumier adquiridas por ele. Em 1909, Fuchs possuía 3.800 litografias de Daumier, número que aumentaria para 6.000 gravuras, 21 pinturas e 16 desenhos no final da década de 1920. Mais importante segundo Benjamin era o fato de Fuchs ter sido concretamente o pioneiro da teoria materialista da arte. E o que fez desse materialista um colecionador foi a intuição mais ou menos clara de uma situação histórica na qual ele se viu inserido. Era a situação do próprio materialismo histórico.

Cabe recordar que Eduardo Fuchs (1870-1940) foi um intelectual alemão marxista, escritor, colecionador de arte e, sobretudo, ativista político, participante do partido político ilegal *Sozialistische Arbeiterpartei*. Fuchs se doutorou em Direito e exerceu a advocacia; e, em 1892, tornou-se editor-chefe do semanário satírico *Süddeutscher Postillon* e, mais tarde, coeditor do *Leipziger Volkszeitung*.

Foi nesse contexto que Benjamin percebeu as virtudes políticas e ideológicas de Fuchs, bem como o perfil histórico de sua obra como colecionador, que se destacava sobre o materialismo histórico de seu tempo. Segundo Benjamin, Fuchs ensinou aos teóricos muito do que lhes era negado em sua época. Fuchs adentrou as zonas de fronteira das categorias da arte vigente e da técnica, desde o retrato deformado e o grotesco até a representação pornográfica. Ainda, segundo Benjamin, Fuchs não possuía os conceitos que haviam servido à burguesia para desenvolver sua concepção da arte: nem a bela aparência, nem a harmonia, nem a unidade do diverso, nem mesmo a relação com a Antiguidade. “Em 1908,

¹¹ Sobre o tema da *collage* em Lina Bardi veja-se Achylles Costa Neto. A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi. Dissertação. 2004. PROPAR. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Fernando Freitas Fuão.

apoando-se na obra de Rodin e Slevogt, Fuchs profetiza o advento de uma nova forma de beleza que, em seus resultados finais, promete ser infinitamente maior do que a da Antiguidade, pois se esta era apenas uma manifestação suprema da forma animal, a nova beleza será preenchida com um grandioso conteúdo intelectual e anímico.”¹²

Recorro a um excelente artigo da professora do Instituto de Arte (IADE — Lisboa), Maria João Cantinho: *Edward Fuchs: a história da arte sob a ótica do materialismo dialético*¹³. Segundo Cantinho, o que mais fascinou Walter Benjamin na análise da obra de Fuchs, ao ponto de lhe dedicar o ensaio intitulado *Edward Fuchs, o colecionador* e o historiador, “foi essa zona de limiar ou de passagem, ocupada pelo historiador, que preconizava uma nova forma de operar sobre a investigação histórica em sua época.”¹⁴

Descreve, ainda, Cantinho a partir de suas investigações:

“No regresso de Ibiza a Paris, em outubro de 1933, Benjamin escreveu a Gretel Adorno, no início de novembro, dando-lhe conta de um encontro marcante: ‘Encontrei-me com Fuchs, um homem de uma admirável força vital’ (BENJAMIN, 1998, 309). A partir dessa data, dado o interesse de Horkheimer, que lhe encomendou um artigo para a Revista de Investigação Social, Benjamin

inicia a sua pesquisa sobre Eduard Fuchs. Provavelmente Benjamin ter-se-á encontrado com Fuchs mais de uma vez, entre esse mês de outubro de 1933 e o mês de maio de 1934, existindo, ainda, um registo de um encontro na primavera de 1934. E, a intenção de Benjamin de redigir um ensaio sobre Fuchs deve ter-se tornado mais definida nessa altura, na medida em que, nesse verão, Benjamin já mergulhara na leitura de Fuchs.” (CANTINHO, 2016, p. 39)

Aqui entra um dado interessante, articulado cronologicamente muito bem por Cantinho, e vital para compreendermos e reforçarmos a ideia do princípio de *collage-montagem* que cola obra e vida desses três personagens em questão. “Na mesma época já preparava aquela que viria a ser a sua obra publicada postumamente, *Das Passagenwerk*, literalmente um livro montagem com citações, reflexões, fragmentos, em que se dedicava à reflexão sobre o paradigma epistemológico da História, mas também já tinha presente o que viria a ser o seu último texto, *Sobre o conceito de história*¹⁵.”

Se tomarmos em consideração, em paralelo, que tanto João Albino como Fuchs operam dentro do princípio da *collage-montagem*¹⁶, emparelham tempos distintos, mediante as peças expostas num só tempo, cabe aqui, entretanto então uma importante e útil diferença: Albino vai além, ele agrupa peças

¹² Walter Benjamin. *Historia y colecciónismo: Eduard Fuchs*. In W. Benjamin. Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1989. P. 120

¹³ Maria João Cantinho: Edward Fuchs: a história de arte nas velas do materialismo dialético. Cadernos Walter Benjamin 17. gewebe.com.br/pdf/cad17/texto_03.pdf. P. 39

¹⁴ Benjamin, W. Op. cit.; p. 120.

¹⁵ Sobre o conceito de história. Em: Walter Benjamin, Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

¹⁶ Sobre o conceito de Collage e Montagem, e principalmente a diferença entre um e outro, veja-se: SANTOS, Taís Beltrame dos; FUÃO, Fernando. COLLAGE II. Montagens e (des)Montagens. V. 7 n. 27 (2023): COLLAGE II (primavera) p. 10-29

vigentes do cotidiano como CDs, canetas, teclados de computador; ou de um passado recente; peças que vão virar lixo, o lixo da história da sociedade de consumo, resgatando essas peças e dando não só uma ressignificação para elas. E, a partir do momento em que elas se juntam, e se encontram com outras peças de valor histórico arqueológico ou não; se produz a dita ‘imagem dialética’, que Benjamin e os surrealistas perseguiam, que nada mais é que o ‘encontro fortuito’ na *collage*.

João Albino prepara e monta todo o espaço expositivo dessas obras, incorporando com astúcia ao próprio recinto do armazém comercial, onde se dá a venda de produtos típicos, ele faz isso numa integração total, dissolvendo um no outro, numa espécie de *gesamtkunstwerk* gauchesca, uma obra de arte total, onde se funde tudo com a arquitetura - conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX. Ele faz a museografia e curadoria de sua própria coleção, arquiteta o espaço de sua obra: o grande Popular.

João Albino trabalha o dia inteiro no armazém vendendo, quando sobra tempo, nos domingos de tarde, por exemplo, como ele mesmo diz, sai a campo:

“Saio para a estrada, saio para a costa de rios, catalogar qualquer coisa que encontra, (...) tanto do lado do Uruguai como do Brasil, porque não há diferença pois para nossos primeiros, para nossos índios os Guarani que eram desta região; eles viviam aqui e viviam lá na terra deles; não havia fronteiras. Portanto há fragmentos indígenas tanto aqui como do lado do Uruguai”. (...) Somos uma fronteira que não tem limitação, tanto aqui como lá. E, lá, eu tenho amigos que fazem o mesmo trabalho que eu faço, trocamos ideias e trocamos objetos também, como um clube de trocas, trocam quando tem peças iguais”.¹⁷

Fazem dos intercâmbios uma espécie de contrabandos históricos. Não há diferenciação entre uma fron-

teira e outra, não há diferenciação entre um comércio e um arquivo histórico.

Detetives são hábeis em encontrar vestígios, montar histórias, eles trabalham com a memória e de memória. Diferentemente do detetive, a arte do historiador é de contar uma história sem a preocupação de explicar tudo. Por sorte! É uma arte que reserva aos acontecimentos uma força secreta, mágica, de não os colocar sob a ótica de uma única testemunha, de uma única versão.

A memória, principalmente aquela que a mãe conta para a filha, que é transmitida de geração a geração, hoje se vê ameaçada pela rápida transformação da sociedade espetacular, que produz memórias a granel, as toneladas. Tanto Proust, com suas madalenas, como Walter Benjamin com sua *Passagens*, compartilhavam de uma ideia comum: o passado é cheio de peças inacabadas que aguardam uma vida para ressurgirem. E somos nós os encarregados de conservá-las sempre vivas. Flores, pedras que guardam o perfume da memória. Essas ressurreições da memória, como Proust as definia, dependem de um ‘acaso providencial’. Já para Benjamin não deveriam pertencer exclusivamente à ordem do acaso, deveriam ser produzidas também pelo esforço diário do historiador materialista. Infelizmente, todo esforço empreendido pelo historiador pode fracassar se não aparece a potência do acaso. É o acaso que propicia o desvelamento, a nova história.

É exatamente essa disposição; em todos os sentidos possíveis: que João Albino nos oferece para facilitar essas conexões de sentido. O acaso dá vida ao caso, quando em estado de ‘comjugação’. Quando o acaso objetivo, ao qual se referem os surrealistas, ou o trabalho metódico do historiador materialista, não vinga, a história não vem à toa, e novamente precipita-se no mar das incertezas, nas profundas e espessas camadas dos rios do esquecimento (*lettres*).

Segundo Benjamin, cada nova geração recebe uma

¹⁷ LEAL, Rubens Barbosa. Op. cit.

tênué força messiânica, porque cabe a cada presente resgatar o próprio passado, não apenas guardá-lo e conservá-lo, chocá-lo como ovos, libertá-los quebrando os frascos, tirando as molduras, deixando os perfumes sobrevoar as próprias pegadas. É o tempo que engendra os encontros, estabelece as correspondências e determina o período necessário para que a mistura dos ingredientes revele a fórmula mágica dos acontecimentos. Algumas histórias têm dois pedaços perdidos, assim como aquela estória de cara-metade, um aqui outro acolá, que permanecem à espera de um dia serem colados, grudados um ao outro. A história é uma collage, uma colisão de fragmentos inesperados de vida. Essa era a trilha que Walter Benjamin perseguia em suas *Passagens*, e Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosine*. E, João consegue naturalmente só fazendo; fazendo sozinho durante mais de cinquenta anos.

Ele sabe que as coisas envelhecem rapidamente na modernidade, cinco, dez anos e já se tornam obsoletas tornam-se representações de um passado, envelhecem mais velozmente que as fotografias, mais veloz que um disparo de uma máquina fotográfica ou de um revólver; e de pronto, a maioria das coisas, objetos, se tornam literalmente lixo, um significado que mescla lixo com história e a história com o lixo, e em algumas concepções revelando o lixo da história dos soberanos.

Essa ética-estética proporcionada por João Albino, muitas vezes se aproxima a categoria do grotesco, ao ser impura, deformada. Por exemplo, foi precisamente a análise da obra de Daumier feita por Fuchs, entre outros autores, que também possibilitou a Fuchs dedicar-se ao estudo do grotesco, que ele considerava como “a mais elevada potenciação da imaginação sensível”. Nos seus estudos sobre a caricatura, serviu-se do exemplo dos povos pré-históricos ou, ainda, do desenho infantil, salientando aspectos que não eram tidos em conta nas teorias da arte convencionais. Curioso que tanto em Fuchs e seu apreço por Daumier, assim como nas composições de João Albino há algo de grotesco. Porém sempre há diferenças: o grotesco que aparece no Popular, expressa-se, na maioria das vezes, em algu-

mas associações de *collage* perturbadoras como o ‘encontro-collage’ de um acidente, onde aparecem: um carro, uma criança e um machado; ou mesmo na questão do pôster de uma mulher em conjunção com objetos da cultura gaúcha, ou ainda com as transfigurações dos troncos. Já o grotesco em Fuchs esta na ordem de oposição ao clássico e o conceito de arte clássica.

Nesse sentido, as formas grotescas são também expressão da exuberante saúde de uma época. É certo que não se pode negar que nas forças que geram o grotesco existe também um polo oposto muito óbvio. Também as épocas decadentes e os cérebros doentes têm tendência para criar formas grotescas. Nesses casos, o grotesco é o reflexo perturbador do fato de que os problemas do mundo e da existência são insolúveis para essas épocas e esses indivíduos. Mas percebe-se à primeira vista qual dessas duas tendências é a força criadora por detrás de uma fantasia grotesca. (BENJAMIN, 1989, p. 122)

O Popular é a testemunha de que as obras culturais do passado e também do presente não se encontram consumadas nem fechadas, seguem abertas à reinterpretação, e que as obras do presente, devido à tecnologia, se transformam em ruína desde sua fabricação. Poderíamos dizer, usando palavras de Benjamin, que João Albino dos Santos trabalha ao contrapelo da história e da museografia atual, por mais inovadora que pretenda ser. Grande parte das concepções museológicas em si engessam tudo e nem sequer consegue se aproximar da liberdade da constituição histórica dialética, ou, em palavras mais atuais, da ideia da história como *collage-montagem*. O livre exercício da *collage-montagem* atrelado à ordem do acaso é o método, a poética com que João Albino organiza popularmente o passado e o presente da região da Barra do Quaraí, para além de suas fronteiras, ainda que esses conceitos não sejam cientes para ele.

Essa força de trocar a histórica épica pela construtiva, inclusive incorporando a história épica linear, revela ser a condição desta experiência. Aceita tudo,

até a contradição exposta. Nela libertam-se as gigantescas forças que permanecem presas ao ‘era uma vez’ do historicismo, conforme se referiu Walter Benjamin, “acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência ordinária – é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história”.¹⁸ Essa é a força vital da importância da história contida no homem comum que tem o desejo e sente a responsabilidade e o peso da história e de seu tempo nos ombros.

João pensa a história de Barra do Quaraí a partir do presente, rumo a um futuro, ao arrancar o fenômeno histórico de sua sucessão de continuidade. Isso faz com que ele interrompa o fluxo dos acontecimentos amarrados pelo peso do tempo cronológico e linear, que caracteriza a história da civilização, da domesticação.

Maria João Cantinho traz outro importante questionamento a Benjamin, exatamente sobre a ciência ou não, que pode ser trasladado facilmente para o colecionador João Albino da Rosa. Cantinho diz: “ao referir-se a Fuchs e ao seu trabalho, questionamo-nos, por vezes, se Benjamin não estaria forçando a compreensão de Fuchs. Pergunto-me se o próprio Fuchs se daria conta da tarefa do materialismo histórico como Benjamin pretendia”. O mesmo se pode dizer do ato consciente ou inconsciente de João Albino da Rosa sobre a construção do Popular. E devemos considerar a distância não só geográfica e temporal, mas sobre tudo a cultural e as mentalidades entre eles.

Outro dado relevante apontado por Maria João Cantinho é que Fuchs, um socialista, montou sua coleção comprando gravuras de Daumier e imagens. Enquanto que, Albino constrói sua coleção a partir de achados em suas caminhadas ao longo do Rio Uruguay e Quarai, e de doações que as pessoas lhe oferecem. Fuchs comprava tudo e estabelecia, de alguma forma, a mais valia na arte.

O terceiro personagem é o excêntrico e milionário Abraham Moritz (1866-1929), conhecido também por Aby Warburg, contemporâneo de Fuchs e filho de uma família de banqueiros de Hamburgo. Assim como Fuchs, Warburg era um intelectual que estudou História da Arte em Bonn, Munique, Estrasburgo e Florença, e escreveu sua tese de doutorado sobre o pintor e desenhista renascentista italiano Sandro Botticelli. Após viajar para os EUA e passar mais tempo em Florença, Warburg começou, em 1902, a construir sistematicamente sua Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg / K.B.W.*). Em função de uma enfermidade psíquica, Warburg passou muitos anos em uma clínica na Suíça, e foi depois dessa internação que começou seu último projeto, o *Atlas Mnemosyne*, que ficou incompleto em função de sua morte súbita.



Figura 11. Teclados de computador com seixos e pedras do rio Quaraí

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Warburg chamava seu *Atlas* de imagens de “histórias de fantasmas para adultos”. O *Atlas* era composto por mil imagens de várias épocas: uma coleção de reproduções fotográficas de: pinturas, arte gráfica e escultura, fotos, cartões postais, e diversos tipos de materiais impressos publicitários. Essas imagens fotográficas e/ou objetos eram, então, fixados sobre painéis forrados de tecido preto; a montagem des-

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2010. Tradução: J. Barrento. P.110

sas imagens sobre os painéis estava em constante modificação e deslizamento.

Ao longo de vários anos, montava e desmontava buscando relações analógicas entre essas imagens. Warburg afixou mil reproduções fotográficas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão do *Atlas Mnemosyne* continha, por fim, 63 painéis de 170 por 140 centímetros. Warburg utilizava reproduções de pintura, arte gráfica e escultura, bem como mostras de arte aplicada: carpetes, painéis genealógicos, fotografias ou anúncios publicitários. O *Atlas Mnemosyne* é um trabalho ímpar no que diz respeito ao método e ao uso para as artes visuais. Até aquele momento, quase ninguém tinha realizado trabalhos com fotografia e collage-montagem.

Warburg era um colecionador de imagens, mas não um mero colecionador, pois ao articular imagens aparentemente díspares ele, de alguma forma, descontruiu a História da Arte linear colonizadora e positivista, característica do século XVIII e XIX. Ele misturava imagens dos índios *Hopi*, que conheceu, e de culturas ancestrais com imagens do renascimento italiano e nelas via relações e analogias entre todos esses fatos e imagens. Via e estabelecia articulações extras temporais, e assim montava umas ao lado de outras para que os observadores pudessem também perceber essas relações. A compilação dessas imagens em painéis individuais foi capaz de criar pontes entre os séculos, quando não entre milênios de maneira concisa, e sem palavras somente através de imagens.

Aliás, nas anotações de Warburg, há diversas propostas de subtítulos possíveis para a publicação da ampla obra, cada uma mais complicada que a outra. Talvez isso se deva à opinião de Warburg de que as palavras devem ser contidas, carregadas de poucas explicações, para que o próprio espectador possa criá-las. Guardemos, depositemos, armazenemos essa ideia; pois a montagem está para além do domínio da palavra escrita, constituindo-se em outra forma de fala, escrita e linguagem-imagética.

Assim, embora a montagem a que nos referimos já fosse uma prática desse período, não podemos postulá-la simplesmente como uma derivante da montagem fabril. Ela também está na contramão dessas inteligências tecnológicas. Lévi-Strauss, em seu livro *O pensamento selvagem*, demonstraria, na década de 60, ao criar a categoria do *bricoleur*, o pensamento do *bricoleur* seria como correspondente a forma de pensar dos povos originários ancestrais, oposta ao pensamento científico. O *bricoleur* guarda qualquer coisa, de qualquer forma, na esperança de que um dia possa servir para fazer uma adequação *ad hoc* para uma remontagem do objeto em questão. O que diferencia o pensamento do *bricoleur* do pensamento do engenheiro é a razão, a participação, o *ratio*, a separação do mundo, pois racionalismo quer dizer divisão, análise, decomposição. Enquanto um separa o outro vê conexões em tudo

Junto a Benjamin, Warburg e os surrealistas; e não se pode esquecer-se e agregar as teorias formuladas por Freud, imersas no que poderíamos associar ao espírito da época da máquina, onde nem Freud escaparia do princípio da livre associação de imagens e ideias. Não é motivo de surpresa que a própria teoria da *collage* esteja impregnada da teoria freudiana, e que a teoria freudiana em alguns momentos apresente algumas expressões também que advenham da indústria. Questões terminológicas que poderiam vir tanto de um campo como de outro estão presentes e fundamentaram as próprias teorias.

Para finalizar, uma grande diferença: Fuchs colocou sua coleção na “Villa Fuchs”, construída por Otto Wagner em 1901 em Berlin-Zehlendorf. João Albino armazena em seu depósito o Popular. Sua felicidade é ficar satisfeita de ter feito um trabalho de 50 anos, juntando e disjuntando história local. Nem a Prefeitura nem o Estado do Rio Grande do Sul valorizam seu trabalho, tampouco direcionam algum recurso.



Figura 12 - Máquinas de costura antigas, seixos, engradados e fotografias.

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. **Preservação como prática social**. Revista de Museologia, v. 1, n. 1, p. 2-16, 1989.

BENJAMIN, Walter. **História y colecciónismo: Eduard Fuchs**. In: Discursos interrumpidos 1: Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Tradução de J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: **Obras escolhidas**. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CANTINHO, Maria João. **Edward Fuchs: a história de arte nas velas do materialismo dialéctico**. Cadernos Walter Benjamin, Lisboa, v. 17, p. 37-52, jul./dez. 2016. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/cadernos_vol17.htm. Acesso em: 17 dez. 2024.

CHEVALLIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella: Arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX**. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 2002. Prefácio de Fernando Fuão. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/correspondencias.html>. Acesso em: 17 dez. 2024.

COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução não informada. São Paulo: Editora Contraponto, 2013.

FUÃO, Fernando. SANTOS, Taís Beltrame dos. **COLLAGE I. Do movimento à criação**. Collage I (Inverno), Pelotas, v. 7, n. 26, p. 10-21, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/25370/18803>. Acesso em: 17 dez. 2024.

FUÃO, Fernando. SANTOS, Taís Beltrame dos. **COLLAGE II. Montagens e (des)montagens**. Collage II (Primavera), Pelotas, v. 7, n. 27, p. 10-29, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/issue/view/1247>. Acesso em: 17 dez. 2024.

KIEFER, Marcelo. *Permanência, identidade e rearquitetura social: outro olhar para a preservação*. 2013.

Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LEAL, Rubens Barbosa. **Entrevista com João Albino da Rosa. Barra do Quarai**, 2016. (Inédito). Duração: 00:11:39. Projeto: Travessias na Fronteira. Laboratório de Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFPEL. Coordenação: Eduardo Rocha.

LEVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje**. México: Breviarios del Fondo de Cultura, 1964.

Ninguna imagen es inocente: Los Cuatro Charrúas. Capítulo 03. Marco Tortarolo. Realização: Área Multi-media del Museo Histórico Cabildo, Montevideo, jun. 2020. Disponível em: <https://cabildo.montevideo.gub.uy/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

PRECHT, Anna Liza; TIMM, Carolina. **A saga dos índios Charrua: Uma retrospectiva histórica da etnia pampeana até a sua dizimação**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/cidades/charrua.html#:~:text=Durante%20a%20Guerra%20de%20Independ%C3%A1ncia,pelas%20tropas%20do%20General%20Rivera>. Acesso em: 17 dez. 2024.

SILVA, Sergio Baptista. **Categorias sócio-cosmológico-identitárias indígenas recentes e processos de consolidação de novos sujeitos coletivos de direito: os Charrua e os Xokleng no Rio Grande do Sul**. In: FREITAS, Ana Elisa de Castro; FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas (orgs.). Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre; Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Segurança Urbana, 2008. p. 25-35.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 2. ed. Buenos Aires: Edhasa, 1981.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Apresentação de Martin Warnke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.