Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Nomads.usp

ENTREMEIOS

Maria JuliaStella Martins

Entremeios: produzindo imagens em zonas de fronteiras urbanas

Orientador: Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano

São Carlos

2020

MARIA JULIA STELLA MARTINS

Entremeios: produzindo imagens em zonas de fronteiras urbanas

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo – Cidade, Arte e Cultura

Orientador: Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano

São Carlos

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Capa do Arquiteto e Urbanista Pedro Teixeira

Catlogação na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM386e Martins, Maria Julia Stella
Entremeios: produzindo imagens em zonas de
fronteira urbanas / Maria Julia Stella Martins;
orientador Marcelo Tramontano. -- São Carlos, 2019.
182 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2019.

1. dinâmicas urbanas. 2. produção de imagem. 3.
procedimentos metodológicos. 4. zonas de fronteira.
5. centro de São Paulo. I. Tramontano, Marcelo,
orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Maria Julia Stella Martins

Título da tese: "Entremeios: produzindo imagens em zonas de fronteira urbanas"

Data da defesa: 15/05/2020

Orientador: Prof. Associado Dr. Marcelo Claudio Tramontano

Comissão Julgadora:

Resultado:

**Prof. Dr. Marcelo Claudio Tramontano
(IAU/USP)**

Não votante

**Prof. Dr. Luciano Bernardino da Costa
(IAU/USP)**

Aprovada

**Prof. Dr. Arthur Anzani Franco de Sá Neto
(UFSCar)**

Aprovada

**Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pass Costa
(UFSCar)**

Aprovada

**Profa. Dra. Giselle Reigntman
(FAU/USP)**

Aprovada

**Profa. Dra. Josette Maria Alves de Sousa Monzani
(UFSCar)**

Aprovada

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.

Dedico este trabalho aos meus mestres, Edna e Osvaldo, sem vocês eu sequer existiria.

Laura, Vinícius e Myrá que me ensinam todos os dias que vale a pena estar viva.

Aos “mestres ignorantes” (Rancière, 2004) que tive a oportunidade de encontrar nas ruas de São Paulo que, sem sabê-lo, tanto me ensinaram.

A mim, pelo árduo exercício de tentar tornar-me mestre de mim mesma.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES, pelo apoio financeiro que me permitiu desenvolver essa pesquisa e acreditar, ao longo de quatro anos, que meu trabalho poderia contribuir para o desenvolvimento do meu país.

Ao meu orientador, Marcelo Tramontano, expresso toda minha gratidão pelos incontáveis aprendizados acadêmicos e de vida. Agradeço pela confiança, apoio, escuta atenta e interlocução inspiradora, que me fizeram enxergar e trilhar caminhos, que, por vezes, eu mesma duvidava que seria capaz de fazê-lo.

À professora Ursula Kirschner da Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha, por me ensinar a leveza do trabalho dedicado e atento, por me acolher em sua universidade, em suas pesquisas, em suas aulas, em sua sala de trabalho e em sua casa.

Ao pesquisador e fotógrafo Martin Kölher pelas intermináveis conversas e por me ensinar a caminhar pelo desconhecido das fronteiras e das metodologias.

Ao professor Christoph Brunner, também da Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha, agradeço pelo diálogo profícuo que fortaleceu minha crença na potência da arte como caminho investigativo no contexto acadêmico.

Aos pesquisadores e amigos do grupo de pesquisa Nomads.usp, agradeço por todo o compartilhar e pela parceria ao longo desses anos.

A todos os profissionais e participantes dos *workshops Frontier Zones International Summer School* (2015 e 2017) e da ação CentroSp (2017), sou grata pelas intensas trocas e por navegarmos juntos nos fluxos do centro de São Paulo.

Aos professores e funcionários do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, meu agradecimento e reconhecimento pelo profissionalismo, comprometimento, respeito, gentileza e cordialidade. Agradeço em especial aos professores Paulo César Castral e Luciano Bernardino da Costa por compartilharem comigo seus saberes didáticos e imagéticos ao longo das disciplinas, Linguagens Visuais I e II, e, Eduardo Zanardi pelas conversas e aprendizados na ilha de edição.

Aos estudantes do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo que cursaram as disciplinas Linguagens Visuais I e II (2016), e aos estudantes da Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha, que participaram do Seminário *Frontier Zones in Urban Spaces* (2018) e das atividades *OpenLab*, no *ArchipelagoLab*, obrigada por me ensinarem a ensinar.

À querida Evelise Guariglia, minha profunda gratidão pelo apoio singular e por me orientar em um dos mais complexos processos de aprendizado, o autoconhecimento.

Aos amigos eu agradeço por estarmos juntos na alegria e na tristeza, vocês foram fundamentais nesse processo. Um agradecimento especial à amiga, Maria do Carmo Brusadin, pelos sábios conselhos e apoio em minha estadia em Londres. À amiga-irmã Lucia Shimbo, gratidão pelas trocas e aprendizados desde a infância. Gratidão ao amigo Pedro Teixeira pela parceria na produção gráfica do texto final.

À minha Família, faltam-me palavras para expressar toda minha gratidão, admiração e amor.

Agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes e me ajudaram a escrever este capítulo da minha história. Muito obrigada, dankeshön.

May 10, 1987 ♦ IDS Crystal Co

not aging,

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autorretrato sobre vidro 3. Lou Granada, Salvador, 2016.....	17
Figura 2 – Autorretrato sobre vidro 10. Lou Granada, Berlim, 2016	32
Figura 3 – Cartaz do filme Blow Up, 1966.	37
Figura 4 – Autorretrato sobre vidro 14. Lou Granada, São Paulo, 2017.....	42
Figura 5 – Autorretrato sobre vidro 1. Lou Granada, Santiago do Chile, 2015.....	44
Figura 6 – Autorretrato sobre vidro 23. Lou Granada, Londres, 2018.....	49
Figura 7 – Autorretrato sobre vidro 17. Lou Granada, São Paulo, 2017.....	53
Figura 8 – SHERMAN, C. Untitled #96, 1981	55
Figura 9 – SHERMAN, C. Untitled Film Still #58, 1980.....	55
Figura 10 – Autorretrato sobre vidro 5. Lou Granada, Valparaíso, 2015.....	59
Figura 11 – Cartaz do filme Metropolis, 1927.....	60
Figura 12 – Autorretrato sobre vidro 20. Lou Granada, Londres, 2018.....	74
Figura 13 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	76
Figura 14 – Mapa do trajeto da Grande Caminhada Urbana.....	78
Figura 15 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	81
Figura 16 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	84
Figura 17 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	88
Figura 18 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	88
Figura 19 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	92
Figura 20 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	94
Figura 21 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.	95
Figura 22 – Rastros I.	96
Figura 23 – Rastros II	96
Figura 24 – Rastros III.	99
Figura 25 – Rastros IV.....	102
Figura 26 – Rastros V	102
Figura 27 – ATGET, E. Au Petit Dunkerque, quai de Conti, 3º, 1900.....	104
Figura 28 – Autorretrato sobre vidro 9. Lou Granada, São Paulo, 2017.....	107
Figura 29 – Mapa ilustrativo do Distrito da República.....	118
Figura 30 – Mapa ilustrativo da Linha Azul do metrô de São Paulo.....	118

Figura 31 – Exercício de observação. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017	120
Figura 32 – Exercício de captação de imagem e som. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017	125
Figura 33 – Exercício de captação de imagem e som. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017.	126
Figura 34 – Compartilhamento, apreciação e discussões das materiais coletados ao longo do dia. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017.	126
Figura 35 – Processo de edição. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2015.	127
Figura 36 – Processo de edição. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017.	127
Figura 37 – Exibição dos filmes produzidos na segunda edição do Frontier Zones International School, casa de eventos GIG. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017.	128
Figura 38 – Exibição dos filmes produzidos na ação CentroSp, Praça das Artes. Registro do workshop Frontier Zones International School, 2017	129
Figura 39 – Imagem repositório Web do Projeto Frontier Zones.	130
Figura 40 – Imagem inicial do canal DocNomads.usp	132
Figura 41 – Autorretrato sobre vidro 23. Lou Granada, Londres, 2018	145
Figura 42 – Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha	148
Figura 43 – Criação do mapa afetivo e de memória do campus	155
Figura 44 – Preparação técnica para manuseio dos equipamentos	157
Figura 45 – Ações de gravação no campus	158
Figura 46 – Processo de análise e discussão do material produzido	159
Figura 47 – Preparação para projeção	160
Figura 48 – Projeção na Biblioteca Central	160
Figura 49 – Projeção no subsolo do Edifício 7	161
Figura 50 – Projeção na fachada do Edifício Central	162
Figura 51 – Projeção na fachada do Edifício Central	163
Figura 52 – Projeção na corredor da Biblioteca Central.	164
Figura 53 – Projeção no teto da Biblioteca Central.....	165

Figura 54 – Registro da performance Monad	168
Figura 55 – Registro da performance Monad	168
Figura 56 – Projeção no refeitório.	170
Figura 57 – Projeção no subsolo do Edifício 11.....	171
Figura 58 – Projeção no subsolo do Edifício 11.....	171
Figura 59 – Projeção no banheiro do refeitório	172
Figura 60 – Projeção no banheiro do refeitório	172
Figura 61 – Projeção na Kunstraum	173
Figura 62 – Autorretrato sobre vidro 7. Lou Granada, Hamburgo, 2016.....	175

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – <i>Ficha técnica do filme Blow Up</i>	37
Quadro 2 – <i>Ficha técnica do filme Metropolis</i>	60

RESUMO

MARTINS, Maria Julia Stella. **Entremeios: produzindo imagens em zonas de fronteirass urbanas**. 2020. Orientador Prof. Assoc. Marcelo Tramontano. 186p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2020.

O principal objetivo dessa pesquisa de doutorado foi explorar potencialidades do uso da *Performance Art*, da fotografia e do audiovisual como procedimentos metodológicos de aproximação, intervenção, leitura e expressão de dinâmicas urbanas. O fazer artístico e o fazer acadêmico fundamentaram a *práxis*, articulada a partir de uma perspectiva transdisciplinar, onde o trabalho colaborativo foi amplamente estimulado. Os estudos teóricos sobre Zonas de Fronteiras, em diferentes áreas, orientaram os experimentos práticos mediados por câmeras, e contribuíram para entendimentos das relações entre composições entre ambientes concretos e digitais que compõem a identidade urbana contemporânea em âmbito coletivo e individual, presentes nas escalas da cidade e do corpo. Tal conceito permitiu destacar e tensionar *zonas de fronteiras* entre áreas de conhecimento, linguagens e práticas. Para a arquitetura, esse tipo de experiência permite diversificar e ampliar procedimentos metodológicos para além do uso exclusivo dos métodos tradicionais, à medida que passa a considerar elementos estéticos, criativos e tecnológicos. Foram realizados seis experimentos, um deles, individualmente e os demais, coletivamente. O primeiro trabalho foi realizado individualmente e resultou na série de foto performance, "Autorretrato sobre vidro de Lou Granada" (2015-2018). Um experimento em fotografia no âmbito da ação "A grande caminhada urbana (2017)" (*Big Urban Walk*) produziu registros ao longo das bordas da cidade de São Paulo e resultou na série "Rastros". Quatro experimentos se relacionaram à realização de narrativas fílmicas, dois dos quais referem-se às edições do projeto *Frontier Zones International Summer School* (2015 e 2017), e um trata da ação CentroSp (2017). Estes três experimentos foram realizados em ações coletivas, com o grupo de pesquisa Nomads.usp, e resultaram em 25 documentários de curta duração e na criação de um repositório *web* de acesso público. As gravações foram realizadas, majoritariamente, na região central da cidade de São Paulo. O quarto experimento foi realizado na Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha, resultando em uma *performance* em vídeo dança, oito documentários de curta duração e uma exposição. A pesquisa concluiu que a produção e uso de imagem auxilia e potencializa leituras de dinâmicas e intervenções urbanas ao diversificar processos e níveis de informações. Tais práticas podem alimentar reflexões e revisões de procedimentos metodológicos em pesquisa e ensino transdisciplinares e plurais, nas áreas que estudam a cidade e suas dinâmicas.

Palavras-chave: zonas de fronteiras; dinâmicas urbanas; leituras urbanas; procedimentos metodológicos; produção de imagem; *Performance Art*; centro de São Paulo.

ABSTRACT

MARTINS, Maria Julia Stella. **Intermedia: producing images in urban frontier zones**. 2020. Supervisor Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano. 186p. Thesis (Doctorate in Architecture and Urbanism) – Architecture and Urbanism Institute, University of São Paulo, São Carlos, 2020.

The main objective of this doctoral research is the exploration of potentialities for the usage of Performance Art, photography and audiovisual media as methodological procedures of approaching, intervening, reading and expressing urban dynamics. This work arises from artistic and academic practices in which both underpin its *práxis*, a transdisciplinary perspective that strongly encouraged collaborative work. The theoretical studies of Frontier Zones in different knowledge areas guided the practical experiments mediated by cameras. They contributed towards the understanding of relations and compositions between physically real and virtual digital environments. Hybrid environments characterize contemporary urban identity in collective and individual scope and city and body scales. This concept allows us to highlight and emphasize frontier zones between knowledge areas, languages and practices. For architecture, this type of experience enables the diversification and expansion of methodological procedures beyond the exclusive use of traditional methods, as it considers aesthetic, creative and technological elements. There were a total of six experiments, one carried individually and others collectively. An initial self-produced work resulted in a photo performance series, "Lou Granada's Self-Portrait on Glass" (2015-2018), an experiment in photography in the context of the "Big Urban Walk "campaign (2017)", where the pictures were produced along the boundaries of São Paulo city and resulted in the series "Rastros". Four experiments related to the realization of film narratives, two of them refer to Frontier Zones International Summer School project (2015 and 2017) editions and, one of them deals with the CentroSp action (2017). These three experiments were conducted in collaborations with the research group Nomads.usp, and lead to the creation of 25 short documentaries and a publicly accessible web repository. Most of the produced material was about the central area of São Paulo. The fourth experiment was carried out at Leuphana Universität, Lüneburg, Germany and resulted in a video dance performance, eight short documentaries and an exhibition. In its entirety, research supports the conclusion that image production and usage can both assist and enhance urban dynamics readings and interventions by diversifying processes and levels of information. Such practices can contribute to reflections and revisions of methodological procedures in transdisciplinary research and teaching in scientific fields concerned with the matter of cities and urban dynamics.

Keywords: frontier zones; urban dynamics; urban readings; methodological procedures; image production; Performance Art; Sao Paulo central area.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 FOTO PERFORMANCE E CIDADE.....	33
1.1 Sobre produzir imagens e realidades	34
1.2 Série “Autorretrato sobre vidro” de Lou Granada: o gesto fotográfico e o gesto performático.....	43
1.2.1 Foto Performance.....	53
1.3 Projetar-se na cidade: câmera, corpo, cidade e o <i>cyborg</i>	57
1.3.1 Metropolis - metrópoles.....	59
1.3.2 Eu, cyborg?.....	65
1.3.3. Cyborgs habitam Cyburgs	69
1.4 Considerações	72
2 FOTO INSTANTE E ZONAS DE FRONTEIRAS.....	75
2.1 A Grande Caminhada Urbana (<i>Big Urban Walk</i>)	76
2.2 Cidade e caminhada	81
2.3 Zonas de Fronteiras.....	90
2.4 Rastros	96
2.5 Considerações	105
3 VÍDEO LEITURAS E O CENTRO DE SÃO PAULO	108
3.1 Documentário e cidade	110
3.2 A produção de imagens como mediadora de leituras urbanas.....	116
3.3 Processos	120
3.4 Produtos	130
3.4.1 Uso de depoimentos e entrevistas	138
3.4.2 Composição imagética	140
3.4.3 Corpo e gestos.....	141

3.4.4 <i>Elementos textuais</i>	142
3.5 Considerações	143
4 VÍDEO PROJEÇÃO E O <i>CAMPUS LEUPHANA UNIVERSITÄT</i>	146
4.1 Processos	150
4.1.1 Práticas experimentais estruturais-estruturantes. Seminário “Frontier Zones in Urban Spaces”	152
4.1.2 <i>Conceitos e categorias</i>	154
4.1.2.1 <i>Conceitos: zonas de fronteiras e transdisciplinaridade</i>	154
4.1.2.2 <i>Categorias</i>	154
4.2. Produtos	166
4.2.1 <i>Performance Monad</i>	166
4.2.2 <i>Workshop Frontier Zones in Urban Spaces Images, sounds, movements and history</i>	169
4.3 Considerações finais	173
5 CONCLUSÕES	176
REFERÊNCIAS.....	181
FILMOGRAFIA.....	185

Fig. 1 – Autorretrato sobre vidro 3. Lou Granada, Salvador, 2016

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2016

INTRODUÇÃO

O processo de escrita desta tese pode ser definido como um processo de criação de diálogos e relações entre diversos aportes teóricos, campos de conhecimentos, experimentos práticos e linguagens artísticas. Sendo assim, seu resultado também pode ser entendido como um convite ao diálogo para que sejam discutidas potencialidades e limites das hipóteses aqui expostas. O que se pretende é apresentar ao leitor uma trajetória de pesquisa pautada em um conjunto de saberes que foram articulados a partir de experiências práticas propostas e desenvolvidas ao longo do processo de trabalho. A partir de reflexões e processos relacionados aos experimentos alguns caminhos foram vislumbrados a fim de se estudar potencialidades e limites que tais procedimentos possam ter. Acreditamos que a força deste trabalho, sua função, ou ainda, sua utilidade está no que lhe falta, e não nas conclusões e resultados que poderíamos definir e defender: está nas possibilidades, nas reflexões que possam nele se inspirar e que com ele se comunicar e compor. Sendo assim, seu êxito será atingido na experiência do leitor no sentido de estarmos sensíveis para observar questões, sugestões, possibilidades e conexões que o contato com este texto pôde suscitar.

Por tratar-se de uma pesquisa que reflete e sugere inovações relacionadas à procedimentos metodológicos centrados na produção de imagem, o trabalho traz a imagem para o centro do discurso, não como elemento ilustrativo apenas, mas de outro modo, como elemento central. Assim, o resultado final apresentado é uma composição que propõe a leitura de palavras e imagens.

Como pedagoga e artista, o foco dos estudos, pesquisas e trabalhos desenvolvidos sempre estiveram relacionados à reflexão e proposição de processos metodológicos engendrados a partir de práticas artísticas. O uso de linguagens artísticas, neste contexto, não é entendido como uma ferramenta auxiliar, mas, antes, como um recurso em si próprio. Entendemos que o saber e fazer artísticos se constituem como processos de produção de conhecimento em si mesmos constituindo um dos aspectos da multiplicidade da cognição e expressão humana. Através do fazer e do saber artísticos, é possível considerar a experiência estética e a criatividade como elementos fundantes dos processos de produção de conhecimento e, portanto, de leitura e expressão do mundo. Neste sentido, a produção de conhecimento é compreendida, neste trabalho, como criação de campos de investigação, experimentação e articulação de graus de pertencimento e expressão.

Desde o início da pesquisa de doutorado investigamos, em reflexões teóricas e em experimentos práticos, as potencialidades do uso da fotografia, do audiovisual e da *Performance Art* como processos de intervenção, leitura e *locus* de produção e análise do imaginário urbano, buscando observar, registrar e expressar as diversas instâncias que o constituem. Para tanto, o que se propõe é a instauração de um estado de contemplação e escuta em relação às dinâmicas urbanas, tendo em mãos câmeras e gravadores para a produção de fotografias e materiais audiovisuais. Após o momento de captura de imagens segue o processo de análise e criação de narrativas decorrentes dos processos de montagem e edição. A partir das experiências acumuladas em decorrência dos procedimentos práticos e reflexões teóricas buscamos apresentar de maneira crítica potencialidades que tais práticas possam oferecer no sentido de contribuir com os processos de ensino e pesquisa para o campo da Arquitetura e do Urbanismo.

O termo *zonas de fronteiras* é o conceito que ancora e faz orbitar os estudos teóricos e os experimentos práticos, fundamentando a pesquisa em diversos âmbitos. Por um lado, ele orientou os experimentos práticos que buscaram destacar, analisar, ler e expressar as zonas fronteiriças presentes em dinâmicas urbanas; e por outro, contribuiu para entendimentos das relações entre composições entre ambientes concretos e digitais que compõem a identidade urbana contemporânea em âmbito coletivo e individual, presentes nas escalas da cidade e do corpo. Tal conceito permite, também, destacar e tensionar zonas de fronteiras entre áreas de conhecimento, linguagens e práticas.

Registrar e intervir em dinâmicas urbanas através da produção de imagens significa buscar identificar onde a coexistência de diferenças acontece, onde se manifestam as estruturas de poder, seus tensionamentos, fraturas e rearranjos. Quando mergulhamos na cidade, habitando um estado de contemplação e escuta, de abertura para o desconhecido, o que se revela são inúmeras zonas de fronteiras. Neste tipo de prática, baseada na relação entre captura de imagens e mergulho na cidade, o elemento central de produção e análise é o imaginário urbano. O que buscamos apreender nas zonas de fronteiras são dinâmicas que constituem e são constituídas pela produção e representação do imaginário urbano.

O imaginário urbano se apresenta como sistemas simbólicos que atuam na construção de representações pautadas na circulação e produção de imagens que podem ser mentais, verbais, fotográficas, gráficas ou audiovisuais. Neste sentido, o imaginário expresso em

dinâmicas urbanas, trata-se da experiência humana em seu sentido mais amplo que agrega e funde os âmbitos culturais, espaciais, mentais, sociais, econômicos, entre outros (LE GOFF, 1980). Cada grupo humano, cada fragmento urbano, cada sociedade complexa produz seu imaginário. O historiador francês Le Goff afirma que, “para tentar compreender como funciona uma sociedade e – tarefa que sempre foi do historiador – como ela muda e se transforma, é necessário encarar o aspecto imaginário” (LE GOFF, 1980, p. 15-16). E, afirma ainda que “de uma história da criação e do uso das imagens que fazem uma sociedade agir e pensar, visto que resultam da mentalidade, da sensibilidade e da cultura que as impregnam e animam” (LE GOFF, 2013, p. 10). Para se apreender o imaginário urbano trazendo à luz entendimentos e problematizações dos fenômenos sociais é fundamental compreendermos o funcionamento e a importância da imagem na cultura e na sociedade.

Para a Arquitetura e para o Urbanismo, práticas pautadas em experiências de observação, escuta e intervenção em dinâmicas urbanas permitem verificar limites e potencialidades da utilização da produção de imagens e de narrativas audiovisuais como meio de aproximação, representação e criação de dinâmicas e espaços urbanos em geral. Consideramos os espaços urbanos como espaços híbridos, constituídos pelos espaços físicos e pelos processos de comunicação entre seus usuários, nas dimensões concreta e virtual, auxiliados pelo uso de tecnologias de informação e comunicação. Ampliando as possibilidades de pesquisas para além do uso exclusivo dos métodos tradicionais da área, permitindo a elaboração de leituras urbanas diversificadas, na medida em que passa-se a considerar elementos estéticos e criativos. Acreditamos que processos de produção de pesquisas, imagens e narrativas audiovisuais nessas condições constituiria um *locus* de comunicação e reflexão conjunta envolvendo pesquisadores acadêmicos e comunidades extra-*campus*.

Trabalhos deste tipo pressupõem a comunicação e a permeabilidade entre áreas de conhecimento, possibilitando fomentar e criar perspectivas transdisciplinares de ensino e pesquisa. Ao adotar uma perspectiva transdisciplinar passa-se a considerar dinâmicas e interações de vários níveis de realidade simultaneamente, dinâmicas complexas próprias dos modos de vida nas cidades contemporâneas. Ao nos defrontarmos com a complexidade das dinâmicas urbanas passamos a considerar que a abordagem transdisciplinar possa contribuir para a produção de entendimentos inovadores, na medida em que compreendemos que as dinâmicas são geradas por diferentes níveis de realidade. Se, o saber disciplinar nos possibilita

o entendimento em um nível de realidade, ou fragmentos dele, a transdisciplinaridade, se alimenta do saber disciplinar e passa a se interessar pela dinâmica gerada pela ação de vários níveis de realidade e várias áreas de conhecimento ao mesmo tempo. Os três pilares que determinam a metodologia transdisciplinar proposta por NICOLESCU (1999) são “os níveis de realidade, a lógica do terceiro incluso e a complexidade”.

“A transdisciplinaridade como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo **entre** as disciplinas, **através** das diferentes disciplinas e **além** de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento”. (NICOLESCU, 1999, p. 16)

Optar por uma perspectiva transdisciplinar significa habitar zonas fronteiriças, zonas de hibridações entre campos de conhecimento e práticas capazes de criar dinâmicas de pesquisa, ensino e criação artística a fim de observar e intervir em dinâmicas urbanas para estimular a produção de entendimentos diversificados. Do ponto de vista metodológico, o que se propõe é desenvolver procedimentos exploratórios de pesquisa teórica e artística para produção de imagens e narrativas imagéticas que possam contribuir para entendimentos e criação do imaginário urbano contemporâneo estabelecendo relações de complementaridade e composição entre campos de conhecimento.

Aqui, a compreensão da ideia de habitar zonas fronteiriças é sustentada a partir do aporte teórico de HEIDEGGER (1951), entendendo o termo *habitar* no sentido proposto pelo filósofo alemão:

A maneira como tu és e eu *sou*, o modo segundo o qual *somos* homem sobre essa terra é: *Bûan*, o habitar. A antiga palavra, *bauen* (construir), porém, diz que o homem é a medida que habita. (HEIDEGGER, 1951)

Habitar é compreendido como a relação essencial que caracteriza a coexistência entre ser, homem, mundo no âmbito de uma relação fundante que revela o ser e o mundo em sua completude. Neste sentido, a palavra *bauen* conjuga a correlação entre habitar e construir, sendo o ato de construir já uma condição de habitar. Deste modo, habitar espacialidades híbridas, como propõem Dutra e Firmino (2010) e zonas de fronteiras significaria ser constituído por elas, ao mesmo tempo que os constrói e estabelece graus de pertencimento e de relação. Em sentido pleno, *habitar* é o traço fundamental do ser-homem, o que possibilita ao humano contemporâneo *habitar* não só espacialidades concretas, mas, também, espacialidades tecnológicas. Como afirmam:

Não que se trata, portanto, de uma espacialidade que abole o espaço, tampouco uma espacialidade suplementar, mas infiltrações entre diferentes espacialidades físicas e informacionais através das redes digitais de comunicação: vive-se ambas, que se infiltram e remodelam”(DUTRA; FIRMINO, 2010, p. 108).

Se, por um lado, a obra científica procura a monossemia e o “interpretante final”, a obra artística, por outro, busca a polissemia, a abertura para diversas interpretações (PLAZA, 2003). Diferentemente de codificar um objeto, produzindo um discurso universalizante sobre um fenômeno, próprio do fazer científico; o fazer artístico tende ao singular e à diversificação, a sensibilidade artística se inventa e se constrói como objeto em si. Colocar em relação o fazer científico e o fazer artístico não significaria, portanto, fomentar juízos de valor – “melhor” ou “pior”, “útil” ou “inútil” –, mas, de outro modo, ajudaria a destacar especificidades e potencialidades de cada um deles, demonstrando as diversas capacidades cognitivas que se articulam na colaboração entre o sensível e o inteligível, desmistificando, assim, a dicotomia entre teoria e prática, saber e fazer. Para PLAZA (2003):

“O artista-teórico põe em prática uma ação contemplativa, de examinador e especulador sistemático. Com lucidez vai ao encontro dos princípios que fundamentam a sua arte. É neste sentido que ele se opõe ao mistério e à ingenuidade em arte, pois 'o inconsciente só funciona a plena satisfação quando a consciência cumpre sua missão até o limite das suas possibilidades' (*Arnheim, 1980: 226*). Assim, o meramente lúdico, é completado pelo lúcido, pois Mestre é aquele que domina as regras de seu jogo” (PLAZA, 2003).

Acreditamos que, ao nos utilizarmos de métodos de pesquisa e ensino que priorizem a produção e análise de imagens, possamos fomentar entendimentos e práticas que ampliem e enriqueçam processos tornando-os meios para a interação social que aproximam o fazer acadêmico e artístico das demais dinâmicas urbanas.

Diante da complexidade da coexistência urbana contemporânea, consideramos que a produção e análise de imagens constituem um meio relevante a ser utilizado para explorar, representar, estudar e, eventualmente, potencializar, junto aos espectadores/habitantes e usuários dos espaços arquitetônicos, questões urbanas atuais. E, em certa medida, potencializar a criação de espaços imagéticos que expressem de forma diversificada um dado território e suas dinâmicas.

Pressupostos Metodológicos

Ao propor procedimentos metodológicos a partir de uma perspectiva transdisciplinar (NICOLESCU, 1999), estabelecendo relações de complementaridade, criação e diálogo entre

campos de conhecimento e, a partir da composição entre práticas artísticas e reflexões teóricas, buscamos contribuir com discussões que ampliem os entendimentos relacionados aos processos e métodos de pesquisa e ensino. Fazendo convergir elementos de diferentes campos e naturezas, potencializando possibilidades de expressão e de entendimento. O encontro e a composição entre campos de conhecimento e, por conseguinte, diferentes práticas através de linguagens e meios podem ser explorados para fomentar proposições metodológicas diversificadas que estimulem entendimentos acerca do imaginário urbano de modo mais inventivo, participativo e dinâmico.

Acredita-se que a complexidade e multiplicidade crescente da experiência urbana contemporânea demandaria a produção de entendimentos, possibilidades de intervenção e leitura que sejam eles, também, complexos, dinâmicos e múltiplos. Tanto as reflexões teóricas, como os experimentos práticos nos quais esta pesquisa se fundamenta, estão voltados para proposições e reflexões geradas a partir das relações estabelecidas entre **corpo**, **cidade** e **imagem**. Buscam-se, aqui, menos definições precisas destes conceitos vistos de forma isolada e, mais, avistar pontos nos quais estes elementos se aproximam, se re combinam e expressam dinâmicas urbanas e modos de vida nos dias de hoje.

Para a elaboração da pesquisa aqui apresentada foram elaboradas e realizadas diferentes etapas, tais como:

- 1) Revisão bibliográfica a partir da consulta a fontes de dados secundárias. Como a pesquisa se propõe a dialogar com diferentes áreas de conhecimento a revisão bibliográfica se estendeu em diferentes direções, atravessando, principalmente, estudos urbanos e culturais, estudos da imagem, geografia, filosofia, arte e antropologia.
- 2) Consultas às fontes de dados primárias realizadas a partir de entrevistas com pesquisadores e artistas; análise crítica de obras artísticas, fílmicas, intervenções performáticas e exposições. As entrevistas foram realizadas no Chile, Alemanha e Inglaterra. No Chile, as entrevistas foram realizadas por ocasião da participação e apresentação oral no *“Foro Internacional Metabody / Interface Chile 2015*.

¿DECOLONIZANDO CUERPOS? CUERPO COMÚN Y TECNOLOGÍAS PLURALES: Creación y crítica transcultural transdisciplinar en la Era Neocolonial”. Este evento foi realizado em parceria entre o *METABODY Project* da União Europeia e o *INTERFACE Arte, Cuerpo*,

Ciencia y Tecnologia do Chile como parte das atividades do projeto Europeo-IMF, International Metabody Forum, realizado entre os dias 24 e 27 de novembro de 2015, na cidade de Santiago do Chile, no Centro Cultural de España de Santiago. A participação nesse evento contou com o apoio financeiro do Edital de Internacionalização da USP/2015. Os entrevistados foram:

- **Brisa MP:** é artista transdisciplinar. Investiga a relação entre corpo, ciência e tecnologia. Seu trabalho na linguagem da dança e *performance art* tenta desenvolver perguntas e pesquisas sobre novas possibilidades de gesto e do corpo humano, a relação cidade-tecnologia-corpo e estudos de novas metodologias, paradigmas, formas de arte a partir do uso da tecnologia. É coordenadora do *INTERFACE Arte, Cuerpo, Ciencia y Tecnologia de Chile*.
- **Jaime del Val:** é um artista meta-media, filósofo, artista, produtor, ativista ambiental e *postqueer*, diretor do Instituto Reverso (www.reverso.org) e do *METABODY Project* (www.metabody.eu). Desenvolve projetos transdisciplinares que convergem tecnologias, artes, teoria crítica e ativismo. Seus trabalhos foram apresentados em toda a Europa, Ásia, América do Norte e do Sul. Propondo redefinições nas construções normativas da subjetividade, sexualidade e controle de tecnologias da Sociedade da Informação. Os trabalhos e reflexões do artista Jaime del Val tornaram-se referências importantes para as reflexões desenvolvidas na pesquisa de doutorado.
- **Yto (Isabel Aranda):** é artista visual que, através de deslocamentos e cruzamentos multidisciplinares em torno da pintura, da eletrônica, do digital e do som, desenvolve um trabalho de investigação e criação formulando uma variedade de propostas visuais, priorizando o projeto “Pintura Eletrônica Interativa”. Desde 1997 utiliza a Internet como plataforma de ação, com forte interesse em temáticas relacionadas à comunicação, interação e desenvolvimento de comunidades.

Na Alemanha, as entrevistas foram feitas na estadia na Leuphana Universität, Lüneburg, na Alemanha, como pesquisadora visitante e artista residente. As atividades foram realizadas no período de 15 de outubro a 15 de dezembro de 2018, sob supervisão da Prof. Dra. Ursula Kirschner, vinculada ao *Institute of Urban and Cultural Area Research*, e o pelo Prof. Dr. Christoph Brunner, vinculado ao *Institute of*

Philosophy and Science of Arts e coordenador do *ArchipelagoLab*, todos da mesma universidade.

- **Profa. Dra. Boukje Cnossen.** Instituto de Sociologia e Organização da Universidade de Leuphana. Esta reunião resultou da apresentação realizada no *ArchipelagoLab*, na qual discutiu-se referências teóricas e métodos de pesquisa, considerando o fazer artístico como elemento constituinte de estudos e pesquisas.
- **Prof. Didi Danquart.** Professor de cinema / diretor na Academy of Media Arts em Colônia.
- **Dr. Martin Köhler,** artista e pesquisador da HafenCity Universität de Hamburgo. Um dos coordenadores do projeto *Frontier Zones Summer School* e realizador do *Big Urban Walks*. Na reunião, falamos sobre o arquivo compartilhado e aberto disponível na Web.
- **Prof. Dr. Märli Roth,** Professor de Edição Artística/Filme Não Linear, *Filmuniversity Babelsberg Konrad*. Foi colaboradora do projeto em 2017. Durante visita à universidade visitamos os projetos desenvolvidos pela professora, que investiga as relações entre imagem e construção nos processos de edição de imagens. O seu trabalho busca contribuir com entendimentos sobre as mudanças perceptivas e produção de novas narrativas que considerem o espaço um elemento fundamental para a potencialização e significação do espaço e da narrativa audiovisual.
- **Nauka Kirschner,** diretora da *Doppelpunkt Communications Design*, Berlim. Foi colaboradora do *Frontier Zones Summer School* nos anos de 2015 e 2017. Durante reuniões, discutiu-se aspectos da análise de imagens – principalmente em relação à fotografia – e suas possíveis contribuições para reflexões e críticas relacionadas à presente pesquisa.
- **Bernd Schoch,** diretor, produtor e professor da Universidade de Belas Artes de Hamburgo. Foi colaborador do *Frontier Zones Summer School* em 2015. Foram discutidos assuntos relacionados à produção e distribuição de documentários.

Em Londres, na Inglaterra, foram entrevistados:

- **Michael Asbury**, historiador da arte, crítico e curador britânico-brasileiro. É Professor Associado do *Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation* (TrAIN), *University of the Arts London* (UAL). Seu doutorado, na London Institute, investigou o trabalho de Hélio Oiticica e sua relação com o modernismo e as culturas populares brasileiras. Como curador, trabalhou com diversas instituições, incluindo: Tate Modern, Camden Arts Centre and the Brazilian Embassy in London (Londres), Galeria André Milan, Galeria Nara Roesler (São Paulo) e Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Suas exposições incluem artistas como Ângela Detanico & Rafael Lain, Anna Maria Maiolino, Antonio Manuel, Cao Guimarães, Cildo Meireles, José Oiticica Filho, José Patricio, Milton Machado, Rosângela Rennó, Shirley Paes Leme e Yinka Shonibare.
- **Bettina John**, é designer, artista e figurinista trabalha em Londres e na Alemanha. Sua prática artística pode ser colocada principalmente na cena da arte performática como uma artista de performance e instalação. Isso levou a várias exposições e bolsas de estudo em Londres, Nova York, Rio de Janeiro, Berlim e sua cidade natal, Halle.
- **Jorge Lopes Ramos** é artista, curador e produtor sediado em Londres e trabalha na intersecção entre arte, tecnologia e jogos. Co-fundador e diretor do local de eventos East London G.A.S. Station (Games and Arts Stratford) e companhia de teatro / artes digitais ZU-UK (Brasil / Reino Unido), Jorge também trabalha como professor na University of East London desde 2009.

Nesta etapa, também foi realizada coleta e produção de dados em exposições que contribuíram significativamente para a pesquisa ao possibilitarem o contato direto com as obras de artistas, os quais, inspiram e se relacionam diretamente com este estudo. Foram elas: Tate Modern Gallery (Londres, janeiro e setembro de 2019), nas exposições *Performer and Participant*, *Living Cities*, *Artists Rooms: Jenny Holzer e Joseph Beuys*. E, as exposições fotográficas: *[Space]Street. Life. Photography*, na *Haus der Photography* (Hamburgo, setembro de 2018) e *Womenphotographer vol. 1*, na *Freiraum für Fotografie* (Berlim, dezembro de 2018).

- 3) Realização e análise de experimentos a partir de intervenções urbanas utilizando linguagens artísticas, neste caso, foram utilizadas *Performance Art*, fotografia,

realização e produção audiovisual. Foram realizados seis experimentos, um deles, individualmente e os demais, coletivamente. O primeiro trabalho foi realizado individualmente e resultou na série de foto performance, “Autorretrato sobre vidro de Lou Granada” (2015-2018). Um experimento em fotografia no âmbito da ação “A grande caminhada urbana (2017)” (*Big Urban Walk*) produziu registros ao longo das bordas da cidade de São Paulo e resultou na série “Rastros”. Quatro experimentos se relacionaram à realização de narrativas filmicas, dois dos quais referem-se às edições do projeto *Frontier Zones International Summer School* (2015 e 2017), e um trata da ação CentroSp (2017). Esses três experimentos foram realizados em ações coletivas, com o grupo de pesquisa Nomads.usp, e resultaram em 25 documentários de curta duração e na criação de um repositório *web* de acesso público. As gravações foram realizadas, majoritariamente, na região central da cidade de São Paulo. O quarto experimento foi realizado na Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha, resultando em uma *performance* em vídeo dança, oito documentários de curta duração e uma exposição.

Pesquisas anteriores

O interesse em desenvolver uma pesquisa com essas características e dinâmicas decorrem das pesquisas realizadas anteriormente ao longo do mestrado e da graduação. Desde a graduação nosso interesse esteve voltado para a investigação e proposição de procedimentos metodológicos pautados no diálogo e composição entre arte e ciência, teoria e prática, reflexão e criação.

O Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Pedagogia, Universidade Federal de São Carlos, UFScar, 2003-2007), resultou na monografia intitulada, “A obra de Lygia Clark como referência para a experimentação de uma prática educativa sensível” (2007), sob orientação da Profa. Dra. Sandra Riscal. A obra da artista foi referência central para o desenvolvimento dos procedimentos metodológicos pautados nas qualidades expressivas do corpo. Este trabalho deu início ao percurso de investigação da relação entre criatividade e produção de conhecimento como um caminho possível para se pensar procedimentos metodológicos que dialoguem com diversas áreas de conhecimento e, pautados, nas potencialidades expressivas e sensíveis do corpo. Os experimentos foram realizados junto a um grupo de profissionais do sexo, enquanto atuava no Grupo de Pesquisa e Extensão em

Trabalho Sexual da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação da Profa. Dra. Maria Waldenez de Oliveira. Os procedimentos metodológicos propostos foram inspirados nos recursos estéticos da obra de Lygia Clark, principalmente, elementos da fase final de sua trajetória, a obra “Estruturação do Self”. Para a realização das ações foi utilizado um acervo de imagens de obras de arte onde mulheres são representadas em diversos contextos. A partir das imagens eram gerados debates e práticas corporais, tais como, improvisação em dança e teatro, yoga e massagem. Essas ações foram pensadas como meio de produzir debate e produção de conhecimento sobre trabalho sexual.

A pesquisa de mestrado foi orientada pela Profa. Dra. Márcia Strazzacappa Hernandez e contou com o financiamento da CAPES/ CNPq, no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, na linha de pesquisa, Educação, Conhecimento, Linguagem e Artes. A dissertação, “Corpo em movimento: relações entre processos criativo e produção de conhecimento” (2014), traz como palavras-chave: poéticas do corpo; processos de criação; experiência estética; produção de conhecimento; *Performance Art*; *Butoh*. A pesquisa se desenvolveu no diálogo entre processo criativo e pesquisa acadêmica. O processo criativo resultou na performance “Antúrio” e na videodança “Antúrio: vestígios do corpo-rio”. Antúrio, se baseia no conceito mitologia transpessoal, o corpo em mutação pesquisa acerca do desdobramento identitário a partir da criação de *alter egos* e em ações corporais. Na videodança, Antúrio: Vestígio do corpo rio, foram utilizadas duas câmeras, uma externa e uma acoplada ao corpo. A acoplagem da câmera ao corpo produziu um novo órgão corporal, combinando visão e memória, como se fosse um “terceiro olho” que registrou a passagem do corpo pelo espaço. A segunda câmera, externa, captou as imagens da ação de ocupação do curso do rio Gregório (São Carlos, SP), teve a função de limitar e direcionar o olhar, enquadrando e focando em partes do corpo e gestos específicos que expressavam maiores pontos de tensão. Assim, buscou-se compor fragmentos de memórias em suporte digital que entrecruzaram espacialidades e corporeidades diversas específicas à condição da ação performática. Desse modo, o que se buscou produzir foi uma composição poética que expressassem relações entre corpo, espaço, imagem e memória, através de um estado corporal capaz de cartografar os estados do ser, os “estados corporais” e possíveis relações com o meio no qual está inserido. “O ato de criar pode ser entendido, desse modo, como a organização de cartografias sensíveis que possibilitam estabilizar

internamente eventos que se diferenciam em relação às experiências passadas e se abrem para experiências futuras” (MARTINS, 2014).

Estrutura da Tese

Os experimentos práticos que fomentaram a investigação no campo da fotografia serão apresentados no Capítulo 1 e no Capítulo 2. O primeiro deles refere-se à criação e produção das fotos da série “Autorretrato sobre vidro de Lou Granada”, trabalho de foto performance desenvolvido ao longo de todo o processo de pesquisa. Aqui, o processo criativo alimentou e ampliou as questões teóricas da pesquisa. O *alter ego*, Lou Granada, decorre do percurso de investigação artística e acadêmica desenvolvida no mestrado (MARTINS, 2014) que foi fundamentada, entre outras coisas, nos estudos em *Performance Art*. Lou Granada surge como um desdobramento identitário, um *alter ego* que se expressa através da fotografia. Assim, a série “autorretrato sobre vidro, de Lou Granada” pode ser definida como trabalho de foto performance. As suas fotos não são registros do ato performático, mas, de outro modo, são o próprio resultado da ação corporal. Ao olhar para seu reflexo em vidros e fotografá-los, Lou Granada, nos convida a refletirmos sobre composições entre corpo, cidade e câmera; sobre a potência da imagem como um disparador investigativo, sobre a criação de objetos imagéticos únicos.

No Capítulo 2, são apresentadas reflexões e imagens resultantes da participação e produção de fotos no contexto da ação A Grande Caminhada Urbana, *Big Urban Walk*, coordenada pelo arquiteto e fotógrafo alemão Martin Kohler, como parte da programação da 11a. Bienal de Arquitetura de São Paulo (2017). Neste contexto, nosso olhar deixou de mirar reflexos e transparências das janelas e vitrais das cidades para se fixar no fluxo da cidade. Se, Lou Granada, registra com sua câmera o fluxo composicional entre corpo e cidade, a partir do corpo estático em frente de um vidro; neste momento, o corpo está em movimento, imerso no fluxo da cidade. O corpo em movimento pela cidade produz instantâneos estáticos de dinâmicas urbanas, construindo um percurso imagético das fronteiras da cidade de São Paulo. A série fotográfica, “Rastros”, é resultado do caminhar. No primeiro momento, Lou Granada olha para si e não se reconhece mais, o que se dá a ver é sua gradual “evaporação”, sua fusão com a cidade nos reflexos dos vidros. Já, na Grande Caminhada, o corpo se desterritorializa e se lança no desconhecido como uma máquina de caminhar e fotografar para que a cidade possa ser vista em sua bestial diversidade e sutil encantamento.

Iniciando as reflexões e práticas no campo do audiovisual, apresentaremos no Capítulo 3, as experiências acumuladas ao longo do projeto *Frontier Zones*. Este projeto possui várias vertentes, com ações realizadas no Brasil e na Alemanha. Para os estudos da pesquisa nos deteremos nas atividades e desdobramentos resultantes da ação *Frontier Zones International Summer School*. O projeto, como um todo, foi realizado a partir da parceria entre o grupo de pesquisa Nomads.usp, do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e pesquisadores das universidades alemãs Hafencity e Leuphana, com duração de quatro anos (2015-2017) e cofinanciado pela agência alemã DAAD e pela CAPES. A interlocução com pesquisadores de diversos centros de pesquisa alemães e profissionais altamente qualificados resultou em processos muito potentes para o aprofundamento das reflexões, práticas e exploração da linguagem cinematográfica do documentário como método de construção de leituras e intervenções urbanas, utilizando a linguagem audiovisual como método de pesquisa acadêmica e artística.

O projeto *Frontier Zones International Summer School* teve duas edições, uma no ano de 2015 e outra em 2017. Ambas tiveram parte de suas atividades realizadas nas cidades de São Carlos e São Paulo. As capturas de imagem e som foram feitas em São Paulo, em 2015, quando as áreas adjacentes à Linha Azul (Norte-Sul) do metrô foram nosso campo de pesquisa. Na edição de 2017, as gravações se concentraram na região central da cidade. Nesses dois casos, foram exploradas diversas regiões e diversas dinâmicas, com diferentes grupos e contextos, resultando, deste modo, em produtos audiovisuais bastante diversificados.

Outro experimento que faz parte das reflexões desenvolvidas neste capítulo trata-se da ação CentroSp, realizada por pesquisadores do grupo de pesquisa Nomads.usp como parte da programação da 11a. Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 2017. Esta ação é um dos desdobramentos resultantes da *Frontier Zones International Summer School*. As duas ações foram realizadas na cidade de São Paulo e seus objetivos são o mesmo, “a exploração da linguagem cinematográfica do documentário como método de construção de leituras e intervenções urbanas, utilizando a linguagem audiovisual como método de pesquisa acadêmica e artística”, como dito anteriormente.

As gravações e intervenções da ação CentroSp (2017) foram concentradas na região da Praça da República com foco especial para os moradores em situação de rua. Ao restringir

a área e focar em grupos específicos os resultados obtidos permitiram explorar a diversidade narrativa acerca de dinâmicas comuns e produzir um vasto acervo imagético daquela região. Sendo assim, discutiremos ao longo deste capítulo os procedimentos envolvidos nas ações acima citadas refletindo criticamente sobre a produção de narrativas audiovisuais para leitura da cidade.

No Capítulo 4, traremos reflexões e propostas práticas derivadas das experiências apresentadas nos capítulos anteriores, e que resultaram em experimentos didáticos e de criação realizados durante o estágio como pesquisadora e artista residente na Leuphana Universität, Lüneburg, na Alemanha, entre outubro e dezembro de 2018. A discussão proposta neste capítulo focaliza a questão metodológica desenvolvida para o seminário *Frontier Zones in Urban Spaces*. Comentaremos, em especial, a relação entre *Performance Art* e transdisciplinaridade para se pensar um conjunto de procedimentos e metodologias transversais a partir do uso dos diversos meios, formatos de ações de pesquisa e ensino, e a intervenção e ressignificação dos espaços, em particular, o *campus* da Leuphana Universität a partir de projeções dos filmes produzidos pelos estudantes.

Fig. 2 – Autorretrato sobre vidro 10. Lou Granada, Berlim, 2016

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2016

1 FOTO PERFORMANCE E CIDADE

To collect photographs is to collect the world (SONTAG, 2002, p. 3).

Na etapa inicial da pesquisa, os procedimentos metodológicos derivaram dos processos de criação artística que deram origem à série de Foto Performance, “Autorretrato sobre vidro de Lou Granada”. Os procedimentos metodológicos propostos e experimentados nesta etapa da pesquisa articulam-se, principalmente, na relação entre quatro elementos: fotografia, *Performance Art*, caminhada-deriva e estudos da imagem. A partir de estudos e trabalhos anteriormente desenvolvidos, ao longo da pesquisa de mestrado (MARTINS, 2014), no campo da *Performance Art*, foi criado o *alter ego* Lou Granada, como agente propulsor e constitutivo das reflexões que buscam convergir e relacionar pesquisa acadêmica e criação artística. Partindo da produção fotográfica e performática como elementos catalisadores para o desenvolvimento do trabalho, as fotos de Lou Granada apresentam questões iniciais que norteiam esta pesquisa em direção a reflexões acerca de possíveis composições entre corpo, cidade e produção de imagem, no contexto urbano.

Acreditamos que procedimentos metodológicos pautados em experiências práticas contribuem significativamente para a ampliação de horizontes teóricos e enriquecimento dos processos de pesquisa e ensino, na medida em que permitem abordar critérios de validade, ao mesmo tempo em que possibilitam que novos olhares, aspectos e soluções sejam revelados a partir e através do fazer e da sua crítica. Ainda que consideremos relevantes diferenças e especificidades entre teoria e prática, interessa-nos menos tecer juízo de valor ou hierarquização entre ambas, e mais explorar a efetivação de processos teórico-práticos. PALAZÓN MAYORAL (2007), em seu artigo que analisa o conceito de *práxis* na obra de Sánchez Vázquez afirma que, “seu significado não se restringe, pois, nem ao material e nem ao espiritual, e unicamente entranha um trabalho criador” (PALAZÓN MAYORAL, 2007, p.331). O trabalho criador resultante da *práxis* articula elementos subjetivos e coletivos, teóricos e práticos revelando as relações de produção sócio-históricas próprias do ser humano e de cada época. A *práxis* é o elemento fundador do ser social pois, é através dela que os sujeitos transformam seu entorno e se autotransformam articulando desejos, necessidades, reflexão e ação, em gestos de autocriação e criação coletiva. A *práxis* como é proposta por Marx, Engels, Gramsci e Vázquez (PALAZÓN MAYORAL, 2007) é entendida como a atividade material do homem social elaborada e praticada a partir da consciência humana. Sendo assim, a

produção de conhecimento é entendida a partir da relação direta com a atividade prática promovendo uma ação transformadora sobre o mundo.

Para iniciarmos nossas investigações tomamos a câmera em mãos e miramos a cidade. As dinâmicas urbanas foram observadas e exploradas a partir da produção de registros instantâneos que passaram a constituir um acervo imagético que busca dialogar com os estudos urbanos. O gesto de produzir imagens foi fundante para as proposições das experimentações aqui apresentadas. Somado a isso, tomamos como referência as práticas situacionistas da deriva (DEBORD, 2005). O que os situacionistas propunham, entre outras coisas, eram “construções de situações” (JACQUES, 2012) que se apresentavam como práticas e procedimentos que privilegiavam a experimentação da cidade de uma forma direta e ativa. É a partir dessas vivências práticas e criativas que o pensamento situacionista se desenvolve. Assim também, como podemos notar nas proposições de movimentos artísticos de vanguarda, como a *Performance Art*, os situacionistas se ocupavam em propor e praticar um tipo de ação e arte ligada diretamente à vida e ao contexto urbano. Desta forma, buscavam ultrapassar os padrões herdados da arte moderna e fomentar uma “perspectiva situacionista”, fundamentada em investigações “diretamente relacionadas com a cidade e a vida urbana em geral” (JACQUES, 2012).

1.1 Sobre produzir imagens e realidades

Nosso percurso reflexivo inicia-se dialogando com o filme *Blow Up* (1966, 111 min.), de Michelangelo Antonioni. Este filme é baseado no conto “As Babas do Diabo”, do escritor argentino Julio Cortázar. É notória a contribuição da obra de Antonioni para a linguagem cinematográfica ao valorizar composições imagéticas que não são subjugadas ao enredo. De outro modo, o enredo se desenvolve a partir da articulação de diversos elementos imagéticos em composições e sobreposições que radicalizam a linguagem cinematográfica. Dentre diversas reflexões que o filme sugere, destacaremos a discussão da representação da realidade através da fotografia. Os tensionamentos conceituais e inovações para a linguagem cinematográfica que a obra nos traz são apresentados através do desdobramento do gesto fotográfico.

Thomas, o fotógrafo interpretado pelo ator David Hemmings, fotografa duas pessoas, supostamente um casal, em um parque de Londres e, ao revelar as imagens ele passa a

questionar se houve ou não um assassinato naquele local. Ao perceber que foram fotografados, a mulher pede ao fotógrafo, que lhe entregue o filme. O fotógrafo resiste e argumenta dizendo que está, apenas, fazendo seu trabalho de fotógrafo.

Intrigado com a preocupação da mulher, o fotógrafo se detém em um detalhe de uma das imagens, ao revelar a sequência fotografada. Utilizando a técnica de *close-up*, ele amplia a imagem sucessivas vezes na tentativa de torná-la mais nítida, para saber o que realmente se passava naquele instante. Com o intuito de ter maior clareza através do processo de revelação em *close-up*, o fotógrafo perde a nitidez, deforma a imagem, termo expresso em inglês como *blow up*. Nesse processo de revelações cada vez mais focadas, em um determinado ponto da imagem, o filme nos brinda com reflexões preciosas sobre produção de imagem e a relação com o real, com a ideia de “veracidade”. Esse processo nos revela é o inesperado, o imponderável, a imaginação e a perda do sentido. Cria-se uma conjugação entre o real e o fantástico na qual, “algumas vezes a realidade é mais estranha do que todas as fantasias¹” (BLOW UP – OFFICIAL TRAILER, 1996, *tradução nossa*).

O filme mantém forte relação narrativa com o acaso. As cenas vão seguindo em fluxos descontínuos que não mostram claramente um encadeamento lógico, fazendo parecer que a trama se desenrola aleatoriamente. Podemos relacionar, em alguma medida, esse ritmo narrativo com o ritmo do sujeito moderno representado pelo *flâneur*.

O que Baudelaire e Walter Benjamin, dentre outros artistas e pensadores que estiveram relacionados ao Surrealismo, nos apresentam com a experiência do *flâneur*, é a própria experiência da multidão e do espaço público metropolitano. Que, através das flanâncias, inaugura a experiência típica da modernidade que traz como característica preponderante a fugacidade. “Interessa entender como a multidão abre para o *flâneur*, que atravessa em suas flanâncias, sem fazer parte dela, uma experiência sensível específica na relação entre corpo e cidade” (JACQUES, 2012, p. 71). Neste sentido, como explica Paola Jacques (2012), há uma relação direta e complexa entre multidão e flanância. O tipo de experiência que o *flâneur* protagoniza difere da experiência do homem da multidão, na medida em que, em sua experiência errática, o *flâneur*, não se identifica com a multidão. De outro modo, ele serve-se dela para observá-la e, em muitos casos, criticá-la. Seu ritmo difere

¹ Do original em inglês: “Sometimes reality is the stranger’s fantasy of all”.

do homem da multidão que segue docilmente os ritmos, em franca aceleração, da cidade moderna. E, por estar imerso na multidão, mas, ao mesmo tempo, destacado dela, por estar em estado de flanância, o *flâneur* é capaz de observar, de um ponto de vista privilegiado, os processos e transformações da cidade, o que lhe permite produzir entendimentos acerca de tais dinâmicas. Esse “ponto de vista privilegiado” é possível pela combinação de dois elementos centrais: o primeiro, já apontado, refere-se à flanância e, o segundo, à estreita relação entre o *flâneur* e a burguesia. O *flâneur* não está atado à linha de produção, nem tão pouco é um invisível sem voz como, por exemplo, uma pessoa em situação de rua. Para flunar é necessário dispor de tempo, recursos e espaço de fala.

Para nós, o *flâneur* e todos os errantes nos trazem de valioso a inspiração para buscarmos práticas artísticas e acadêmicas que estejam fundamentadas na escuta, atenção e olhar atento ao outro e ao desconhecido, um estado de receptividade e valorização das alteridades urbanas. A partir de uma perspectiva sensível, buscamos a liberdade de errar pela cidade praticando e desenvolvendo uma sensibilidade etnográfica que seja capaz de revelar a complexidade das dinâmicas urbanas das metrópoles em suas diversas escalas.

Figura 3 – Cartaz do filme *Blow Up*, 1966.

Fonte: Wikipedia²

Quadro 1 – Ficha técnica do filme *Blow Up*

Ficha técnica

Reino Unido/ Itália 1966 - cor - 111min.

Direção: Michelangelo Antonioni

Produção: Carlo Ponti

Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra

Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave,
Sarah Miles, Jane Birkin

Gênero: drama/suspense

Música: Herbie Hancock

Direção de fotografia: Carlo Di Palma

Distribuição: Metro Goldwin Mayer

Fonte: Adaptação de Wikipedia³

² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Blow-Up>. Acesso em: 12 set. 2019.

³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Blow-Up>. Acesso em: 12 set. 2019.

Em *Blow Up*, Antonioni, paralelamente ao drama no qual Thomas está envolvido, nos conta sobre uma cidade, a Londres dos anos 1960. O filme nos apresenta as dinâmicas que traduzem o espírito daquela época, trazendo para cena a fotografia, música, moda, a cidade em transformação, tanto no que se refere aos aspectos culturais e comportamentais, como, também, às modificações na estrutura urbana. Nesse sentido, a cidade não é vista, apenas, como *locação* onde as cenas foram filmadas, mas, de outro modo, a cidade torna-se um dos atores do filme, e seu “drama”, também, é parte da narrativa fílmica. No início no filme, Thomas aparece encostado em um muro observando a movimentação de homens que aparentam ser moradores em situação de rua que estão entrando e saindo de um centro assistencial ou albergue, não se sabe ao certo. Thomas os observa e fotografa, apresentando seu ecletismo ao produzir registros em diferentes contextos, como fotógrafo de moda e, também, como fotógrafo das ruas. Não podemos afirmar que o fotógrafo tem em mente alguma preocupação social, política ou urbanística, o filme não nos traz essa informação. O que buscamos destacar e relacionar é como o filme nos apresenta através das experiências de Thomas, que “seria a sua experiência da multidão, uma experiência fugaz, típica da modernidade, que inauguraria assim a experiência do espaço público metropolitano” (JACQUES, 2012, p. 70-17).

Ao ampliar conceitos e práticas cinematográficas, o filme torna-se, ele próprio, um elemento que traduz e produz transformações naquele momento histórico. Ao tensionar relações entre aparência e realidade, a partir da discussão das linguagens fotográficas e cinematográficas, o filme reafirma a importância da produção de imagens como arte da memória e seu impacto no contexto da sociedade atual. Kang (2009), em seu artigo “O espetáculo da modernidade”, no qual analisa a crítica da cultura de Walter Benjamin, aponta que, para o filósofo alemão, a natureza da experiência moderna do habitante das grandes cidades e sua insegurança característica são resultado de um super estímulo visual. “À luz da análise da cultura visual da metrópole de Simmel, Benjamin avalia o impacto enorme da urbanização sobre a experiência visual da vida cotidiana” (KANG, 2009, p. 220). Este impacto é descrito como “um impasse em uma constelação saturada de tensões” que reflete a natureza efêmera da experiência moderna que, a partir da compreensão de Baudelaire, é definida como “o transitório, o fugaz e o contingente⁴” (BAUDELAIRE, 1995, p. 12, *tradução*

⁴ Do original em inglês: “The transient, the fleeting and the contingent”.

nossa). Neste sentido, podemos afirmar que a experiência urbana é uma experiência em movimento, e que, para capturar e analisar suas dinâmicas, são necessários meios e elementos capazes de “estar em fluxo” para submergirem na cidade em busca do objeto de estudo que, também, se apresenta com algo em constante transformação. Se tomamos o urbano como elemento de estudo, é preciso reconhecer sua natureza dinâmica e fluída e, assim sendo, admitir que meios e elementos que tendam ao estático e ao universalizante não são capazes de expressá-lo. Concordamos com Jacques (2012) quando afirma que, “o mais importante para entender a ‘alma encantadora das ruas’ seja mesmo o exercício da errância, da flanância e, sobretudo, o enorme e incondicional amor às ruas, às cidades” (JACQUES, 2012, p. 68).

A cena final do filme apresenta a performance do jogo de tênis com a trupe de mímicos, e nos propõe o encontro com a fantasia, o convite para habitar a imaginação através do gesto que corporifica e expressa intencionalmente o encontro com o imponderável. Nesse caso, a ocupação do espaço público – a quadra de tênis em um parque público – é deslocada da lógica normativa que seria expressa em um jogo de tênis executado por jogadores, para dar lugar a uma ocupação performática do espaço, ressignificando seus usos. Uma quadra de tênis em um parque público se torna um espaço pantomímico. Nada mais eficaz para o encontro e visualização do imaginário, uma vez que é próprio do gesto mímico criar espaços e objetos através do gesto que flui no vazio. Os objetos ausentes, neste caso, raquetes e bola, são visualizados pelos espectadores através da ação dos atores e de técnicas de filmagem. A câmera acompanha o movimento da bola, que não existe como objeto concreto, mas existe como experiência, sendo assim possível percebê-la. O gesto mímico cria o objeto que existe na ausência de sua materialidade, e que se manifesta na decodificação gestual das ações que o engendram. O imponderável, próprio do campo do inconsciente, instaura uma realidade de outra natureza, que se manifesta através de imagens e gestos, construindo uma ponte entre a concretude e o imaginário.

Na atualidade, mais do que apenas documentar aspectos da realidade, as fotografias tornaram-se elemento fundamental aos discursos normativos sobre como as coisas se mostram para nós, criando padrões interpretativos. As fotografias não apenas descrevem de uma forma neutra certa realidade, mas, de outro modo, examinam e avaliam o valor da aparência (SONTAG, 2002). Neste contexto, os fotógrafos se deparam com outros desafios,

“como se vissem a si mesmos, perseguido com avidez e suficiente obstinação, e pudessem de fato conciliar as reivindicações da verdade e a necessidade de encontrar o mundo bonito⁵” (SONTAG, 2002, p. 87, *tradução nossa*). Deste modo, as fotografias tendem a apresentar padrões interpretativos de espaços e eventos, reforçando discursos totalizadores da aparência e o entendimento de como espaços e eventos são ou deveriam ser, seguindo normas fundadas dentro do contexto cultural de cada época.

Através dos processos relacionados à produção e consumo da imagem técnica, a experiência é capturada e o desejo criado (FLUSSER, 2002) constituindo realidades, experiências e aspirações que contribuem para engendrar certas dinâmicas urbanas contemporâneas. Neste sentido, seguimos o pensamento de Flusser (2002), que analisa o fenômeno fotográfico nas sociedades “pós-históricas” ou “pós-industriais”, como a onipresença das imagens mediadas por aparatos técnicos. Tal fenômeno, aponta o poder totalitário e mistificador da cultura produzida através das imagens técnicas, que teriam “o poder de programar magicamente o comportamento humano” (FLUSSER, p. 63, 2002).

Trazer à luz o entendimento de que estamos submersos e, em grande medida, somos constituídos por um imenso mecanismo simbólico-imagético, “que manipula e robotiza a vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (FLUSSER, 2002, p. 67), nos permite lançar mão de práticas críticas e criativas acerca da produção de imagens. Acreditamos que investir na proposição de práticas críticas e criativas possibilite, em alguma medida, certo grau de emancipação e criação de imaginário e dinâmicas que produzem corpos e cidades.

Para Sontag (2002, p. 4, *tradução nossa*), “fotografar é se apropriar da coisa fotografada⁶”, estabelecendo uma relação com o mundo que denota certo conhecimento e, em consequência, poder. As imagens fotográficas oferecem grande parte do conhecimento que temos sobre com que se parecia o passado e como o presente deve ser. A produção crescente de imagens técnicas, que são imagens produzidas pelo homem com o auxílio de aparelhos técnicos, como define Vilém Flusser (2002; 2008), representou, para as sociedades modernas, a presença da imagem como objeto mental que fornece grande parte do

⁵ Do original em inglês: “as if seeing itself, pursued with sufficient avidity and single-mindedness, could indeed reconcile the claim of truth and the need to find the world beautiful”.

⁶ Do original em inglês: “To photograph is to appropriate the thing photographed”.

conhecimento e informação de que dispomos. Segundo o filósofo, a fotografia instaurou uma nova ordem de imagens que, com afinco, busca representar o mundo. Ele argumenta que essas imagens não são imagens nítidas, nem objetivas, mas, de outro modo, constituem visões de mundo que expressam a intencionalidade de quem as produziu e as possibilidades e impossibilidades de produção definidas pela técnica. Além do poder ilimitado de produção de imagens inaugurado pela invenção da fotografia, existe ainda, uma outra potência poderosíssima, como esclarece Sontag:

Mas a força das imagens fotográficas vem do fato de serem realidades materiais por si só, depósitos ricamente informativos deixados na sequência do que as emitiu, meios potentes para virar a mesa na realidade - para transformá-la em sombra. As imagens são mais reais do que se poderia imaginar⁷ (SONTAG, 2002, p. 180, *tradução nossa*).

Esta afirmação de Susan Sontag aponta para o impacto que o advento fotográfico trouxe para a compreensão da realidade, ao tornar “cada vez menos plausível refletir sobre nossa experiência de acordo com a distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais” (SONTAG, 2002, p. 180). A relevância das imagens na contemporaneidade não permite que as consideremos apenas como representações imateriais e impotentes do mundo ao redor. Elas são um dos elementos centrais que produzem a própria realidade ao delinearem os parâmetros perceptivos e interpretativos e, portanto, fundantes da existência em nossos dias.

Susan Sontag (2002) nos fala da necessidade de uma ecologia das imagens ao considerar o impacto e relevância da produção imagética na atualidade. Fomos ao encontro do filósofo e psicanalista Félix Guattari (2001), que em seu livro “As três ecologias”, escrito em 1989, apresenta o conceito de *ecosofia*. A palavra *ecosofia* é uma composição entre as palavras ecologia e filosofia. A partir deste conceito, Guattari (2001) defende a ideia de que, frente aos desafios que o século XX nos trouxe, é necessário que pensemos a partir de uma perspectiva ecosófica, na qual, sejam consideradas as esferas culturais, sociais e ambientais. O pensamento ecosófico considera os fenômenos a partir de uma perspectiva complexa que considera a interconexão entre a subjetividade humana, o meio ambiente e as relações

⁷ Do original em inglês: “But the force of photographic images comes from their being material realities in their own right, richly informative deposits left in the wake of whatever emitted them, potent means for turning the tables on reality – for turning it into shadow. Images are more real than anyone could have supposed”.

sociais. Ele postula a necessidade de articulação entre “as três ecologias”, ou seja, a ecosofia social, a ecosofia mental e a ecosofia ambiental.

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também, aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo (GUATTARI, 2001, p. 9).

Deste modo, entendemos que a articulação entre pesquisa teórica e trabalhos práticos que dialoguem com diversos campos de conhecimento, pode contribuir para o desenvolvimento de propostas metodológicas que estejam engajadas na compreensão e articulação de ações que considerem a complexidade das sociedades contemporâneas, nos âmbitos individual, coletivo e ambiental. Deste ponto de vista, acreditamos que a articulação entre os estudos da imagem e os estudos urbanos, a partir de práticas artísticas, podem constituir um campo profícuo de experimentação e reflexão para os desafios atuais.

Figura 4 – Autorretrato sobre vidro 14. Lou Granada, São Paulo, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2017.

1.2 Série “Autorretrato sobre vidro” de Lou Granada: o gesto fotográfico e o gesto performático

A série “Autorretrato sobre vidro”, de Lou Granada teve início em 2015, primeiro ano da pesquisa de do doutorado, por ocasião da viagem ao Chile para participação no evento “Foro Internacional Metabody / Inteface, Chile, 2015. *¿DECOLONIZANDO CUERPOS? CUERPO COMÚN Y TECNOLOGÍAS PLURALES: Creación y crítica transcultural transdisciplinar en la Era Neocolonial*”. Este evento tratou-se de uma parceria entre o *METABODY Project*, da União Europeia e o *INTERFACE Arte, Cuerpo, Ciencia y Tecnologia*, do Chile como parte das atividades do projeto Europeo en IMF- *International Metabody Forum*. O evento foi realizado entre os dias 24 e 27 de novembro de 2015, na cidade de Santiago do Chile, no Centro Cultural de España. A série “Autorretrato sobre vidro de Lou Granada”, como dito anteriormente, teve início em 2015 e se estendeu nos anos seguintes, sendo realizada ao longo de todo o processo de pesquisa.

Uma cidade nova, não pelos anos que tem ou pelas transformações que o capital imobiliário permite, mas pela experiência que propicia para quem nunca antes andou pelas suas ruas e viu suas construções e seu povo, ouviu suas vozes e sentiu seus aromas. Um quarto de hotel, destes hotéis que são muitos parecidos em qualquer parte do mundo, mas que oferecem o necessário, uma impessoalidade limpa e confortável. Uma câmera fotográfica, trazida não como mais um item na bagagem do viajante contemporâneo, mas antes, como companheira de viagem responsável por mostrar a cidade nova e promover o diálogo com o desconhecido. Um instante de silêncio logo após a chegada na nova cidade, no quarto de hotel impessoal, a câmera fotográfica em mãos, olhando despretensiosamente através da janela sem um foco preciso, faz-se o disparo. O que revela? Um nascimento? Um caminho? Um reflexo? Uma dúvida ou uma certeza? Uma vizinhança? O que ou quem nascia naquela imagem, naquele instante inicial na nova cidade? Porque aquela imagem parecia potente? O que se revelava ali?

Figura 5 – Autorretrato sobre vidro 1. Lou Granada, Santiago do Chile, 2015.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2015.

Ao olhar para si no reflexo da janela do quarto de hotel e fazer o disparo, ao mirar para fora, revelou-se o “dentro”, num primeiro instante e, em seguida, a fluidez, a interconectividade, a coexistência de múltiplos e de antagônicos. O poder de síntese da imagem como articulação, o disparo da câmera e de um fluxo reflexivo e criativo. Em um movimento similar ao de Thomas, o fotógrafo de *Blow-up*, que a partir do interesse em uma determinada imagem passa a investigar possibilidades de um possível assassinato que se revelaria com a manipulação da imagem e, nessa investida investigativa, nos é apresentada a imponderabilidade e indefinição da “realidade”. O que intrigava na imagem do reflexo da janela era perceber que tal imagem fazia convergir ideias e reflexões que antes estavam dispersas. Vislumbramos a potência da fotografia como um objeto síntese, através do qual tornou-se visível a interconexão entre ambiente interno e ambiente externo, espaço público e privado, o corpo tornando-se etéreo e se fundindo com a cidade por meio da câmera fotográfica. Uma identidade que começava a se apagar para dar lugar a outra muito mais fluída, que passa a pertencer ao fluxo de informações revelado pela fotografia. Para a elaboração desta pesquisa, produzir a imagem acima (Figura 3) foi essencial para ampliar a

investida investigativa. Essa fotografia revelou e aprofundou um conjunto de reflexões que passaram a nortear o aporte teórico, e fez nascer um trabalho artístico de foto-performance promovendo a convergência entre pesquisa acadêmica e criação artística. Assim, nasceu a série “Autorretrato sobre vidro de Lou Granada”.

A série “Autorretrato sobre vidro” foi produzida por uma identidade em estado performático, um *alter ego* cujo nome é Lou Granada. O exercício performático consistiu no esgarçamento das noções identitárias, tanto no que tange a criação da alteridade “Lou Granada”, quanto a produção de seus autorretratos. Nos retratos, a autoria é eximida pelo apagamento de qualquer *persona* essencial ou contínua, um rosto ou cidade reconhecíveis, explorando desdobramentos imagéticos e reflexivos a partir do exercício performático e fotográfico. Neste processo, a linguagem performática se estabelece na relação entre a criação e experimentação de uma identidade expandida, um *alter ego* que desempenha funções e ações que lhes são próprias, neste caso, fotografar. Assim, o que a performance oferece como resultado compartilhado são fotografias.

Ao se apresentar como fotógrafa, Lou Granada, em suas andanças e derivas urbanas, produz memórias e registros a partir de composições visuais entre cidade, corpo e câmera fotográfica. Suas imagens revelam fluxos que interconectam diversos elementos e instâncias próprios das dinâmicas urbanas. Esses elementos, percebidos como um contínuo e, não mais, como elementos estanques, são camadas, fluxos e planos que se interconectam e se fundem, compondo “miniaturas de realidade”, como sugere Susan Sontag (2002).

As fotos de Lou Granada nos trouxeram *inputs* imagéticos que possibilitaram articulações e reflexões que, em certa medida, revelaram temas e proposições desenvolvidos ao longo da pesquisa. Se, por um lado, as fotos de Lou Granada nos apresentam caminhos teóricos e críticos que nos convidam ao diálogo com temas gratos aos campos da Arquitetura e do Urbanismo, por outro, seu nascimento permite a reflexão dos processos de criação artística no campo da *Performance Art* e da Fotografia de modo geral e, especificamente, da Foto Performance. O convite que a série “Autorretrato sobre vidro” nos faz é pensarmos a produção de imagem como exercício reflexivo e criativo do imaginário urbano. Neste sentido, deslocando nosso foco da perspectiva, sem deixar de considerá-la, de que a arte é entretenimento e objeto de mercado, como amplamente debatido por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), focamos na

perspectiva da prática artística, mais precisamente a produção de imagem, como atividade fundante da experiência humana.

Para tratarmos da relação ontológica entre tornar-se humano e produção de imagem, daremos um salto para trás de, aproximadamente, 30.000 anos para adentrarmos à Caverna de *Chauvet*, localizada no sul da França. Pelas lentes do cineasta alemão Werner Herzog, em seu documentário, *Cave of Forgotten Dreams* (França, 2010, 95 min), podemos acessar os registros mais antigos já encontrados. Tratam-se de desenhos de cavalos, leões, bisontes, humanos e símbolos que cobrem as paredes da caverna. Dotados de uma sofisticação ímpar, as inscrições e as composições entre elas revelam, entre outras coisas, o que o cineasta chamou de *proto-cinema*. Ao desenhar um bisonte com oito patas, ou ao se beneficiar da textura da parede da caverna como elemento que propicia a ideia de movimento, entre outros exemplos trazidos pelo documentário, tais pinturas nos dão indícios de que o se buscava registrar não eram apenas formas ou elementos que compunham o cotidiano, mas, de outro modo, o que se pode observar são os registros de dinâmicas cotidianas dos frequentadores daquela caverna. Deste modo, podemos observar uma relação direta e indissociável entre pensamento simbólico e técnico. E, mais, nos revela o anseio e a necessidade humana de produzir registros que revelem as dinâmicas da experiência como produção de sentido e memória, o que permite a comunicação entre os diferentes tempos históricos. Juntamente com pesquisadores de diversas áreas que pesquisam a caverna de *Chauvet*, Herzog discute como a obra de arte representa os primeiros sonhos da humanidade.

Na atualidade, o gesto fotográfico constitui um modo importante de legitimação da experiência humana. A fotografia se tornou um dos principais meios que confirma que algo foi experienciado, atesta que algo aconteceu, ao mesmo tempo em que possibilita que seja compartilhado um certo sentido de participação em relação a determinado evento. “Ter uma câmera transformou uma pessoa em algo ativo, um *voyeur*: apenas ele domina a situação. O que essas pessoas veem? Nós não sabemos. E isso não importa. É um evento: algo que vale a pena ver e, portanto, vale a pena fotografar⁸” (SONTAG, 2002, p. 10-11, *tradução nossa*).

⁸ Do original em inglês: “Having a camera has transformed one person into something active, a voyeur: only he has mastered the situation. What do these people see? We don’t know. And it doesn’t matter. It is an Event: something worth seeing-and therefore worth photographing”.

Toda fotografia potencializa múltiplos significados e é um chamado para imaginar, sentir, pensar sobre o que ali se vê. Diante de uma dada imagem, rapidamente lhe atribuímos significados. Em uma instância compositiva, podemos atribuir valor em relação à sua composição visual, à maneira como os elementos estão dispostos, à qualidade das cores, à intensidade da luz, ao jogo de sombras, texturas, entre outros. Em outra instância, interpretativa, o valor pode ser atribuído às possibilidades de interpretação de realidades que uma determinada imagem oferece a partir de articulações conceituais que derivam do esforço de dar-lhes sentido, permitindo, talvez, a ampliação de leituras e criação de novos sentidos. À materialidade perceptível do registro da imagem, agregam-se contextualizações diversas em relação às motivações e circunstâncias em que a imagem foi produzida. Em alguns casos, determinada imagem pode possibilitar o contato com o diferente, ampliando realidades para além do discurso normativo, da identificação e reafirmação do próprio discurso, possibilitando o registro e difusão da existência de diversas realidades. Isto legitimaria a experiência da alteridade e do reconhecimento de um outro diferente de mim. Ou ainda, como propõe Susan Sontag (2002), as imagens fotográficas podem ser entendidas como, “uma fatia fina de espaço e tempo”, não se tratam de afirmações ou representações sobre o mundo, uma vez que, seu sentido sempre será reinterpretado em diferentes contextos e tempos ao serem deslocadas de seus contextos originais e recompostas em outros jogos de relações, são, antes, “peças do mundo, miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir⁹” (SONTAG, 2002, p. 4).

Com o aumento significativo das possibilidades de acesso à produção fotográfica, seja através de câmeras fotográficas que passaram a ser uma das principais funções dos *smartphones*, ou mesmo do barateamento das câmeras fotográficas digitais, pode-se notar a proliferação, entre outras coisas, da produção de *selfies*; rostos e corpos sobrepostos às paisagens fotografadas. Ao se observar este tipo de produção imagética, podem-se deduzir, preliminarmente, três categorias bem definidas: rosto, paisagem e gesto. Não se abrem muitas possibilidades interpretativas: o que se apresenta é uma narrativa normativa repetida de forma incalculável. Concordamos com Susan Sontag quando afirma que, “tirar fotografias estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos

⁹ Do original em inglês: “Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire”.

os eventos¹⁰” (SONTAG, 2002, p. 11, *tradução nossa*). Em oposição à operação do discurso fotográfico normativo, Lou Granada busca, através de seus autorretratos, não retratar nem identidades, nem paisagens, mas tornar visível, através do disparo da câmera, relações, fluxos e composições.

Seu trabalho é fortemente influenciado pelo pensamento e práticas dos Situacionistas, tanto no que toca as proposições acerca de novas perspectivas para a experiência da cidade, pautadas nas derivas situacionistas e na psicogeografia, quanto no que concerne à base teórica crítica. Concordamos com Jacques (2012), quando afirma que o pensamento situacionista, ainda hoje, se apresenta como “um pensamento singular e inovador” que traz contribuições significativas para se pensar e experienciar o espaço urbano. “O pensamento urbano situacionista e, principalmente, sua crítica ao urbanismo enquanto disciplina, poderia ser visto hoje, pelo próprio “campo” do urbanismo, como um convite à reflexão, à autocrítica e ao debate” (JACQUES, 2012).

Se, anteriormente, trouxemos a figura do *flâneur* para apresentarmos um tipo de relação com o espaço urbano típico do sujeito moderno, propomos, neste momento, a figura do *coleccionador* (BENJAMIN, 2009) para abordarmos as fotos de Lou Granada. O colecionador, na obra de Walter Benjamin, surge como um contraponto em relação ao *flâneur*. Diferentemente do *flâneur* que contempla as dinâmicas urbanas, o *coleccionador* se apropria dos elementos ao seu redor. *Flâneur* e colecionador, podem ser entendidos como movimentos representativos das esferas pública e privada. O primeiro, em suas flanâncias, contempla as vitrines das lojas de departamentos, enquanto o segundo, seleciona objetos de seu interesse para tê-los em sua estante. Em suas errâncias, o colecionador, seleciona elementos do mundo objetivo e os transfigura, deslocando-os de seus contextos originais para fazerem parte de um outro conjunto de elementos por ele organizado. Para Benjamin, a função do coletor é despir “[...] as coisas de seu caráter de mercadoria ao tomar posse delas [...]” (BENJAMIN, 2009, p. 59). Ao fazê-lo, não busca apenas tensionar os sentidos interpretativos, mas também deslocar o domínio do valor de exibição para um valor de uso. Ao coletar seus objetos, o colecionador cria, como se montasse um mosaico com peças únicas que se relacionam entre si e que, juntas, compõem algo maior. Em muitos casos, essas peças

¹⁰ Do original em inglês: “Taking photographs has set up a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events”.

parecem inúteis se tomadas separadamente, mas tornam-se valiosas em relação à coleção a que pertencem.

Figura 6 – Autorretrato sobre vidro 23. Lou Granada, Londres, 2018.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2018.

Neste sentido, a série “Autorretrato sobre vidro” pode ser entendida como uma coleção, no sentido benjaminiano, na qual o valor das fotos não se restringe ao valor de exibição, mas pretendem, de outro modo, revelar seu valor de uso. Esse uso permitiu conectar gesto fotográfico, gesto performático e produção de pesquisa acadêmica.

Em suas errâncias pelas ruas de Santiago do Chile, Valparaíso, São Paulo, Salvador, Berlim, Hamburgo e Londres, Lou Granada coletou seus autorretratos. Trouxe-os na bagagem a fim de colocá-los na estante para se lembrar de esquecer de sua identidade e de seu lugar de origem, de todas as definições que limitem seu desejo de errância. Esse esquecimento lhe permite experienciar um estado de “estar”, ao invés de perpetuar um estado de “ser”. O que lhe interessa, quando fotografa, é poder colocar-se em relação às cidades a partir desse esquecimento identitário, para potencializar a experiência de fluxo, relação e composição. A própria ideia de seu corpo é esquecida: o que se observa em suas fotografias são espectros transpassados por cidades e prédios. Seu corpo só pode ser referenciado a partir da relação com a cidade e os prédios. Dessa relação, revelam-se composições imagéticas de fluxos que contribuem para romper as fronteiras entre corpo e cidade.

Para os estudos em arte contemporânea, as fotografias de Lou Granada fornecem elementos que apontam para a compreensão do corpo como o *locus* de entrecruzamento de informações e estímulos, são fluxos de produção de sentidos. O entendimento se aproxima mais de estados perceptivos e expressivos que se apresentam como linhas de força e tendências de interação com o espaço e contexto nos quais está inserido (MARTINS, 2014). Não se pode definir o corpo como algo apartado de seu meio e das interações que estabelece. Não se trata de compreendê-lo como um objeto mensurável pré-definido e estanque. O corpo nunca “é”, ele sempre “está” em relação a um jogo complexo de estímulos e informações, apresentando-se com um ente moldável pelas relações e experiências que estabelece com seu contexto, “tornando-se suporte e signo original de toda a expressão” (GREINER, 2005, p. 57). Assim, o corpo pode ser entendido a partir de sua capacidade de captar e combinar informações que traz em si com informações que capta do meio e, através do gesto, compõe poéticas e tece sentidos diversos entre memórias e espaços.

As manifestações e movimentos artísticos nas décadas de 1960 e 1970, como o *Happening*, a *Performance Art*, *Body Art*, e *Site Specific* ampliaram consideravelmente os

debates em torno do corpo e sobre ele mesmo, veiculando e expondo relações de poder que nele se encerram: discursos ligados ao feminismo, à sexualidade, à violência e às opressões sociais foram colocados em cena. Esses movimentos, juntamente com outras manifestações sociais que aconteciam naquele momento, trouxeram questionamentos e propostas que remodelaram os limites e os significados simbólicos, biológicos, sociais e políticos. Sendo assim, o corpo passou a ocupar um lugar central na produção artística, tornando-se agente e matéria, criador e obra ao mesmo tempo. Tais propostas artísticas buscaram incorporar em seus processos aspectos sociais a partir de questionamentos contundentes em relação aos limites simbólicos e físicos do corpo, transformando-o em sujeito e objeto de sua obra. Ao inaugurar o corpo como uma plataforma aberta para experimentação, tornando-o matéria e mensagem, estas práticas atualizam o tempo do/no corpo e reafirmam sua potência geradora de saberes, produzindo registros e vestígios a partir da reflexão do que nos é contemporâneo. Para Suely Rolnik (2002, p. 370):

Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que, a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentidos, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo bem-sucedida na forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo.

Trabalhos e pesquisas que levem em consideração o potencial criativo e expressivo do corpo podem auxiliar nosso caminhar pelo desconhecido que se apresenta ao nos depararmos com a complexidade e emergências próprias da contemporaneidade. Isso porque tais práticas podem contribuir para a ampliação e variação das percepções corpóreas, expandindo e alterando níveis de consciência e entendimento sobre si e acerca do meio. Acreditamos que novas experiências possam ser criadas para que sejam ampliados e diversificados graus de pertencimento, composição e reflexão sobre nós mesmos e sobre a cidade, produzindo um tipo de aprendizado sensível a partir do contato profundo com o corpo e com o espaço.

A partir da relação entre corpo e cidade, buscamos explorar, através da composição entre diversas práticas e campos teóricos, procedimentos de criação e pesquisa que resultem em discursos singulares. Trata-se de uma articulação que aposta na produção de imagens como meio de captar e produzir narrativas sobre dinâmicas urbanas, ao mesmo tempo em que se define como prática de criação e pesquisa. Deste modo, ao mesmo tempo, em que se

produz imagem, ao fazê-lo, mantém-se a estrutura de prática de pesquisa que sempre se renova, pois é alimentada pela experiência de produzir imagens em contato com as ruas. Um corpo que capta estímulos que a cidade produz e, ao mesmo tempo, os produz. Assim, o corpo pode ser entendido como uma célula do sistema social e, a relação entre espaço e corpo, em sua potencialidade criativa e expressiva, apresenta-se como objeto e meio de investigação.

Os biólogos e filósofos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela criaram o conceito de *autopoiese* para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos (MATURANA; VARELA, 1980). Um sistema *autopoietico* pode ser definido como um sistema que é, ao mesmo tempo, produtor e produto. Para esclarecer esse conceito, recorreremos a um exemplo amplamente utilizado, a organização celular. Uma célula, para manter sua estrutura e manter-se viva, produz os elementos de que necessita, mas, ao mesmo tempo, necessita recorrer ao meio para adquirir esses elementos, recompondo continuamente seus elementos desgastados. Essa dinâmica pode ser entendida como constitutiva dos seres vivos. Podemos observar que esta dinâmica se estabelece a partir de uma composição entre autonomia e dependência. As células produzem seu próprio alimento, mas necessitam alimentar-se do meio para se auto produzir, sendo, ao mesmo tempo, autônomas e dependentes, o que aponta para uma definição recursiva da organização dos seres vivos. Neste sentido, se trouxermos o conhecimento biológico para o debate filosófico, podemos observar um paradoxo, no qual a condição binária “é isso *ou* aquilo”, é substituída pela condição sistêmica, “é isso *e* aquilo”. Esse paradoxo choca-se com o pensamento linear, estruturado a partir de premissas que consideram causas e efeitos, para alinhar-se com o pensamento sistêmico que considera relações dinâmicas e codependentes entre as partes.

Figura 7 – Autorretrato sobre vidro 17. Lou Granada, São Paulo, 2017

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2017.

1.2.1 Foto Performance

Outro aspecto que gostaríamos de destacar na obra de Lou Granada é o deslocamento de perspectiva da lente. Diferentemente de ter a câmera voltada para si - um enquadramento próprio dos *selfies* – a lente está voltada para a cidade, e sua imagem se revela no encontro consigo na reflexibilidade dos vidros da cidade. Lentes e vidros são fronteiras permeáveis pela luz, que deixam entrever o “outro lado”, ao mesmo tempo que constituem uma fronteira concreta. Suas imagens trazem interpretações múltiplas sobre o corpo e as cidades, problematizando limites e fronteiras que compõem estes conceitos.

Quem nos acompanha nas investigações sobre Foto Performance é a artista Cindy Sherman. Esta artista norte-americana pertence a uma geração de artistas e fotógrafos que iniciaram seus trabalhos na década de 1970, em Nova York. Um dos aspectos que caracteriza essa geração é seu envolvimento com a crítica das imagens e dos efeitos da cultura de consumo (FOSTER, 2012). Influenciada pelo feminismo, Sherman passa a problematizar, de forma contundente, como as mulheres eram retratadas na linguagem visual do cinema e da

publicidade. A artista produziu um vasto e variado acervo de autorretratos ao longo de sua trajetória, que trazem para a discussão o que significa para as mulheres estarem inseridas dentro dos “enquadramentos” sociais. Além disso, por meio da prática fotográfica e performática, olha para si mesma através das lentes e de diversas *personas*. Seu tema não se restringe ao feminino. De outro modo, o que se discute, de modo amplo, está relacionado às questões de identidade contemporânea e representatividade.

As fotografias de Sherman são autorretratos nos quais, através da composição de cenários, figurinos e gestos, ela personifica uma situação ou acontecimento que não é mostrado na imagem de forma explícita, o que é mostrado são indícios para imaginarmos tais contextos a partir da imagem.

Na obra de Sherman, a identidade é uma construção e uma performance. O crítico de arte americano Hal Foster (2012) argumenta que, ao criar essas múltiplas identidades em suas fotos, Sherman revela o eterno impulso humano de transformar o corpo real na imagem desejada. Em seus autorretratos a artista se apresenta a partir de imagens que remetem à estereótipos femininos conhecidos, reafirmando a ideia de que identidades são constituídas a partir das possibilidades dadas pela cultura e não como impulso interno. Ao fazê-lo, ela antecedeu a cultura *selfie* dos nossos tempos. Suas fotografias mostram que as identidades são construções imaginárias e aponta de forma crítica a interferência da cultura de massa na constituição da auto imagem do ser, na medida em produz imaginários sociais idealizados e homogeneizantes. Assim, evidencia-se a potência política concernente à discussão imagética, para Araújo (2012)

Desta forma, o autorretrato contemporâneo, ou pelo menos o autorretrato de Sherman, não mais busca legitimar ou comprovar uma identidade social, mas justamente o contrário, evidenciar a encenação de uma imagem construída, um ser que é reflexo, que dura exatamente o tempo de um click (ARAÚJO, 2012, p. 7).

Figura 8 – SHERMAN, C. Untitled #96, 1981.

Fonte: Cindy Sherman¹¹.

Figura 9 – SHERMAN, C. Untitled Film Still #58, 1980.

Fonte: Cindy Sherman¹².

¹¹ Disponível em: <http://www.cindysherman.com/art.shtml>. Acesso em 16 abr. 2019.

¹² Disponível em: <http://www.cindysherman.com/art.shtml>. Acesso em 16 abr. 2019.

Assim como os autorretratos de Sherman não dizem respeito a ela própria, mas, de outro modo, retratam inúmeras aparências do “ser mulher” na sociedade de consumo, os autorretratos de Lou Granada colocam em pauta as bordas borradas da contemporaneidade, os limites imprecisos de uma era que desponta e aponta para composições inúmeras de uma fantasmagoria, nos termos benjaminianos (BENJAMIN, 2009).

Walter Benjamin se refere à sociedade moderna como “o mundo dominado por suas fantasmagorias” (BENJAMIN, 1939, p. 16 *apud* KANG, 2009). A definição do termo pode ser encontrada no *Dicionário Oxford* como: “uma série alternada ou sucessiva de fantasmas ou figuras imaginárias, como visto em delírios febris, como evocadas pela imaginação ou como criadas por descrição literária¹³” (THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, 1998, p. 658, *tradução nossa*). Este termo foi utilizado por escritores como Edgard Allan Poe, Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire. Kang (2009), nos fala que Poe utilizava a figura “fantasmagórica” para criar a ideia de desestabilização de “fronteiras ordinárias”, de experiências extra cotidianas, referentes às definições dicotômicas, como, por exemplo, entre mente e mundo, interior e exterior, ilusão e realidade.

Esse tipo de experiência coloca em xeque a suposta estrutura racional do sujeito humano, uma vez que as fronteiras das categorias cartesianas que separam sujeito e objeto, real e imaginário, tornam-se porosas e permeáveis. No contexto da teoria benjaminiana, a fantasmagoria constitui um indicativo central da experiência moderna, na medida em que expressa transformações nas relações sociais segundo a lógica da mercadoria, no que tange as mutações nos sistemas de comunicação na era da reprodutibilidade técnica. Kang nota que [...] “Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo” (KANG, 2009, p. 228).

Em seus autorretratos, Lou Granada, aparece como uma figura fantasmagórica, um vulto, um espectro que se funde com a cidade, e que nos convida a nos lançarmos na investigação das “fronteiras ordinárias” e seus tensionamentos, e novas composições apresentadas no espetáculo da contemporaneidade.

¹³ Do original em inglês: “an alternate or successive series of ghosts or imaginary figures, as seen in feverish delusions, as evoked by the imagination, or as created by literary description”.

1.3 Projetar-se na cidade: câmera, corpo, cidade e o *cyborg*

Um dos aspectos que caracterizam as experiências urbanas contemporâneas é a constatação da presença de imagens digitais sendo produzidas e compartilhadas a todo instante através de *smartphones* e câmeras de segurança, por exemplo. Uma vez que os sistemas digitais vêm se tornando cada vez mais complexos e presentes, podem-se observar alterações em camadas mais profundas no modo de operar e viver das pessoas, pois tais sistemas interferem diretamente nas normas sociais, de interação, nos limites de conformação da esfera pública, o que significa transformações profundas para a vida cotidiana.

A era da computação ubíqua é imanente; suas implicações para a arquitetura e a cidade estão apenas começando a emergir. É claro que sistemas onipresentes e móveis alterarão as idéias fundamentais sobre vida pública e privada, vida cívica, invisibilidade e agência ambiental¹⁴ (Cuff, 2003, p. 48, *tradução nossa*).

As cidades contemporâneas são compostas de espacialidades físicas e ambiências tecnológicas que estabelecem relações cada vez mais complexas e indissociáveis entre si, compondo e constituindo corpos e espacialidades diversas, mutáveis e ampliadas. Isto possibilita ao humano contemporâneo *habitar* não apenas espacialidades concretas, mas, também, espacialidades tecnológicas. Para Fábio Dutra e Rodrigo Firmino (2010, p. 108):

Não se trata, portanto, de uma espacialidade que abole o espaço, tampouco uma espacialidade suplementar, mas, de infiltrações entre diferentes espacialidades físicas e informacionais, através das redes digitais de comunicação: vive-se ambas, que se infiltram e remodelam.

Os autores reafirmam que as tecnologias digitais trouxeram para a vida cotidiana novas formas de comunicação e de armazenamento de dados. Uma porção cada vez maior de nossa memória e de nossa comunicação tem migrado e se estendido para os sistemas e ambientes digitais. As relações entre humanos têm sido, em grande parte, mediadas por sistemas digitais tanto na esfera pública, quanto na esfera privada. Corpo e máquina operam simbioticamente, conectando pessoas e ideias em rede, em uma cultura digital globalizada e cada vez mais desterritorializada.

¹⁴ Do original em inglês: “The age of pervasive computing is immanent; its implications for architecture and for the city are just beginning to emerge. It is clear that ubiquitous and mobile systems will alter fundamental idea about public and private, civic life, invisibility, and environmental agency”.

...um mesmo espaço pode ser a matriz de distintas espacialidades, ou seja, modos diferentes de como percebemos, entendemos e nos comportamos em um espaço, dependendo de como seus objetos e ações (fixos e fluxos) são apreendidos, codificados e vivenciados – e nessa multiplicidade espacial dois fatores relevantes são os filtros culturais e os instrumentos tecnológicos (DUTRA; FIRMINO, 2010, p. 94).

De acordo com VIEIRA PINTO (2005) o surgimento do humano e, portanto, do objeto técnico, está diretamente relacionado à necessidade de sobrevivência e desenvolvimento das condições de existência. Isso aponta para a ação humana na relação com a natureza como um elemento próprio da natureza e não como superação desta. Dito de outra forma, o tornar-se humano e o advento do objeto técnico seriam a efetivação da própria natureza. Entendemos que o objeto técnico, assim como o ser humano, não sejam atributos ou elementos apartados da natureza, mas, antes, atributos constituintes e em fluxo, em movimentos de habitar e construir. Não se trata de considerar seres humanos e objeto técnico como uma mesma coisa. O objeto técnico é resultado de um projeto que o antecede, enquanto os seres naturais, incluindo o ser humano, não prescindem de um projeto anterior à sua existência. O desenvolvimento das capacidades humanas, bem como dos objetos técnicos, chegou a tal grau de desenvolvimento que as fronteiras tão bem delimitadas pela ciência moderna entre sujeito e objeto ou, ainda, entre seres naturais e objeto técnico, tornam-se porosas e permeáveis, na medida em que seres naturais perdem características próprias e ganham propriedades referentes ao objeto técnico. Esta colocação reafirma a relação intrínseca entre ser natural e objeto técnico. A partir desta afirmação, pode-se apontar que o que está no centro desta relação é a produção da existência. Por sua vez, os processos de produção da existência se relacionam com conjuntos de relações e composições sociais próprios de cada momento histórico.

Figura 10 – Autorretrato sobre vidro 5. Lou Granada, Valparaíso, 2015.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2015.

1.3.1 Metropolis - metrópoles

Para darmos continuidade à nossa reflexão, traremos como uma alegoria argumentativa o filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Esse exercício reflexivo nos permitirá apresentar um “plano geral” das questões, composições e desafios que perpassam a ambiência urbana. Tomaremos como referência a questão presente no título do texto de Giorgio Agamben (2009), “O que é contemporâneo?”, no qual ele elucida o termo contemporâneo e a relação que estabelece, não especificamente ou essencialmente com o tempo cronológico, o tempo de nossos dias, mas, de outra forma, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo [...] “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo.” (AGAMBEN, 2009, p. 64 - 65).

Figura 11 – Cartaz do filme *Metropolis*, 1927.

Fonte: Wikipedia¹⁵.

Ficha técnica: Alemanha 1927 – PB – 153min.

Direção: Fritz Lang **Produção:**

Erich Pommer **Roteiro:** Thea von Harbou

Elenco: Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge

Gênero: ficção científica

Música: Gottfried Huppertz

Direção de fotografia: Karl Freund e Günther Rittau

Distribuição: Parufamet

Idioma: alemão (mudo)

Quadro 2 – Ficha técnica do filme *Metropolis*

Fonte: Adaptação de Wikipedia¹⁶

¹⁵ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(1927_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(1927_film)). Acesso em 27 ago. 2019.

¹⁶ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(1927_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(1927_film)). Acesso em 27 ago. 2019.

Tomaremos o filme *Metropolis* como mediador, como uma alegoria dos temas que perpassam este texto, as relações entre corpo, objeto técnico e espacialidades urbanas. Pelo seu caráter atemporal, por se tratar de um filme que nos fala de ontem e de hoje, e sem uma definição espacial precisa, situando-se em uma distopia futurista que o diretor situou em 2026, *Metropolis* nos possibilita atualizar projeções de futuro lançadas quase um século atrás que definem, em alguma medida, os desafios enfrentados atualmente. O filme nos coloca algumas questões, "seria a presença do *cyborg* capaz de fazer ruir a estrutura hierarquizada, controladora, excludente da cidade para fazer emergir novas composições urbanas?" "Seria ele capaz de questionar as espacialidades instauradas pela inserção de objetos tecnológicos de controle e dominação que produzem representações fragmentárias da cidade e subvertê-los, sendo ele próprio um modo de existir também tecnológico?". "Seria capaz de instaurar um profundo conflito que faria submergir 'a cidade dos trabalhadores', assim como fez Maria-máquina?" Para, então, ser lançado à fogueira? Será que os conflitos atuais ainda buscam "mediadores"? E, por acaso, estes possíveis "mediares" seriam representativos de mudanças efetivas ou seriam o apaziguamento dos conflitos para uma nova reestruturação "da cidade dos pensadores, dos projetistas"?

A escolha, por este exemplo, não significa que o filme é tomado como uma ilustração que traria as respostas para as questões colocadas anteriormente. Antes, a escolha desta obra significa a abertura para questões que não serão respondidas, mas que buscam questionar a presença de um "mediador", um salvador, ou uma nova ordem que mascara os mesmos processos de poder e acúmulo de capital.

Metropolis é um filme de ficção científica mudo lançado em 1927, dirigido por Fritz Lang, com roteiro de Thea von Harbou, consagrou-se como importante obra do Expressionismo alemão. *Metropolis* apresenta uma sociedade estruturada, de um lado, por uma elite selecionada que vive as benesses propiciadas pelo desenvolvimento tecnológico e econômico e, de outro lado, a massa de trabalhadores que vive precariamente e em estado de monitoramento constante. Essas duas classes distintas estão separadas, não apenas socialmente, mas também, espacialmente. Para a elite, jardins idílicos, prédios grandiosos e bem iluminados, mobiliário sofisticado. Para os trabalhadores, uma ambiência cinzenta, altamente povoada, sendo difícil de distinguir onde moram, pois sua presença está sempre relacionada à "máquina" com a qual trabalham. Estas espacialidades estão separadas por altos

muros e portões vigiados. Esta breve descrição se refere à organização espacial de *Metropolis*, mas também poderia referir-se às metrópoles contemporâneas. Se os trabalhadores vivem em uma distopia infernal subterrânea, os “pensadores”, inversamente, evoluem de uma utopia reluzente, um testemunho magnífico de realização humana. Esta cidade brilhante não poderia, entretanto, ser sustentada sem a existência da máquina à qual os trabalhadores vivem “acoplados”. Por outro lado, a máquina à qual os trabalhadores vivem “acoplados”, garantindo sua subsistência, não existiria sem a necessidade de sustentar uma “cidade reluzente”. Encontramos aqui uma relação dualista em que duas entidades opostas existem em dependência mútua.

Nesta obra, observam-se duas instâncias representativas das relações entre humanos e máquinas. A primeira delas é representada pelos trabalhadores que trabalham em uma máquina monstruosa, *Moloch*, um complexo industrial onde devem realizar tarefas repetitivas em longas jornadas de trabalho. As tarefas assumidas pelos trabalhadores são puramente mecânicas, tornando-se nada mais do que uma extensão da máquina. Em suas longas jornadas de trabalho estão continuamente sob vigilância e controle.

Em uma das cenas, quando a rebelião já se instaurou entre os trabalhadores, John Fredersen, o “pensador”, criador e governante de *Metropolis*, que, no início do filme, pode ser visto com um compasso na mão em uma postura de “arquiteto do Universo”, participa de uma videoconferência com o gerente da fábrica para tentar conter a rebelião.

A outra instância refere-se à obra do inventor Rothwang, uma máquina perfeitamente humana, capaz de obedecê-lo incondicionalmente. Um corpo de mulher, metálico e obediente. Neste caso, o invento de Rothwang seria um robô, não um *cyborg*. Mas, ao revestir o robô com a aparência de Maria, a projeção tecnocientífica que nos traz *Metropolis*, estaria mais próxima do que hoje chamamos de computação ubíqua ou *embodied virtuality* (CUFF, 2003). Isto significa que a infraestrutura tecnológica permanece oculta, de modo que os humanos passam a perceber cada vez menos que estão interagindo com sistemas digitais, uma vez que constituem “interfaces amigáveis”. Vejamos o que escrevem Dutra e Firmino:

A computação ubíqua articula a incrível invasividade e poder das TICs de se “desfazer notar” e misturar-se com outros elementos, de tornarem-se tecnologias infiltradas, com a visibilidade a percepção de sua presença comprometida (DUTRA; FIRMINO, 2010, p. 102).

Maria, a humana que se fundiu com a máquina, é uma trabalhadora pacificadora, cuida das crianças, prega a paz e a harmonia. Certo dia, Maria, cercada de crianças, invade um dos *Jardins dos Prazeres*, no qual o filho de John Fredersen desfrutava dos prazeres designados à sua condição social. Maria é barrada no portão do jardim por um dos seguranças e expulsa juntamente com as crianças. Neste momento, o filho de John Fredersen se apaixona por Maria e fará tudo para encontrá-la, até mesmo, aproximar-se e misturar-se aos trabalhadores. John Fredersen e o filho rompem relações por causa da divergência ideológica que se instaura. O filho passa a ter como parceiro, em sua jornada ao “mundo dos trabalhadores”, o empregado de confiança do pai que acabara de ser demitido. John Fredersen coloca um espião que segue todos os passos do filho. Maria, em sua versão humana, costumava fazer pregações pacificadoras para os trabalhadores, e em uma de suas pregações o filho de John Fredersen se aproxima e eles estabelecem relação. Maria o elege o “mediador”, aquele que será capaz de fazer a comunhão entre a classe baixa e a classe alta, entre o céu e a terra, trazendo uma esperança de melhoria para as condições de vida dos trabalhadores.

John Fredersen visita o “inventor”, uma mistura de cientista e mago, como os “desenvolvedores de *software*” de nossos dias, para buscar auxílio visando cessar os planos revolucionários do filho e trazê-lo de volta. Por sua vez, o inventor guarda profunda mágoa em relação a John Fredersen por causa de uma traição. O filho de John Fredersen é fruto de uma relação com Hell, a esposa do inventor. Em um exercício imaginativo, poderíamos relacionar John Fredersen ao capital e Hell, ao conhecimento, a paixão dos cientistas, mas que, em algumas circunstâncias, estabelece relações promíscuas com o capital. Deste modo, ao oferecer sua maior invenção, a “máquina-humana”, para que John Fredersen restabeleça a relação com o filho, na verdade, o que o inventor oferece é um ato de vingança. O inventor usa a Maria-máquina para confundir o filho, seduzir a elite e insuflar a massa de trabalhadores. O filho, por ser fruto da relação entre o capital e o conhecimento, ocupa e personifica um posicionamento ambíguo, segundo o qual é sensível às questões dos trabalhadores e buscar aproximar-se deles, mas, por outro lado, não consegue se afastar nem romper as amarras que o prendem ao pai-capital. Um exemplo disto é o fato de ter sempre um espião vigiando seus passos.

A protagonista não é a Maria-humana, que prega a reconciliação, nem a Maria-máquina, que estabelece a completa desordem. Em *Metropolis*, a protagonista é a metrópole,

que engendra processos e gera modos de vida próprios e articulados a partir de parâmetros específicos que definem o processo de constituição da identidade urbana. Assim, *Metropolis*, pode ser definida, pelas palavras de Cacciari, como um processo que “[...] realiza-se plenamente no território da cidade, na cidade pós-metropolitana e tem origem na afirmação de centralidade, na ligação entre local de produção e mercado¹⁷” (Cacciari, 2011, p. 36, *tradução nossa*).

Nas palavras de Thea von Harbou (1925), “Este filme não é nem de hoje nem do futuro. Ele fala de um lugar nenhum. Ele não serve a nenhuma tendência, partido ou classe. Ele tem uma moral que cresce quando há compreensão: o mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração”¹⁸. Se entendermos o cérebro como uma metáfora para o planejamento urbano em seus diversos níveis, tais como o político, aquele dos financiamentos, das práticas projetuais, dos planejamentos urbanos, e as mãos como metáfora para o espaço construído propriamente dito, a materialidade da cidade, a quem ou a que corresponderia o coração?

O coração é o ponto de articulação, de passagem e fluxo. É o músculo que bombeia nutrientes por todo o corpo, traz a ideia de movimento, de pulsação. Se o cérebro representa o pensamento, as mãos, o labor, o coração representa as emoções, os afetos humanos. Deste modo, poderia ser o coração a cidade no sentido que Manuel Delgado nos apresenta pelas palavras de Deleuze e Guattari: “Deleuze e Guattari vêem a cidade como um correlato da rotatória, uma entidade que é circulação e circuito, definida por entradas e saídas pelas quais os fluxos circulam de dentro para fora e, pelo contrário, e sempre na horizontal¹⁹” (DELGADO, 2003, p. 125, *tradução nossa*).

Ou o coração seria os *não-lugares*?

O que para Augé é uma paisagem, para Duvignaud e Certeau seria uma passagem. A partir da apoteose do espaço sem criação e da sociedade, isso seria não-lugar como um espaço constituído de caminhos transversais em todas as direções e de uma

¹⁷ Do original em espanhol: “[...] se realiza plenamente en la ciudad-territorio, en la ciudad post-metropolitana y tiene su origen en la afirmación de la centralidad, del nexo entre lugar de producción y mercado”.

¹⁸ Esta citação foi retirada da crítica feita por Luís Santiago, em dez/2004. Disponível em: <http://www.planocritico.com/critica-metropolis-1927/>. Acesso em 20 jun. 2015. A frase “O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração” é dita por Maria na cena final do filme, em que ela tenta unir as mãos do pai, “o pensador”, e o filho, “o salvador”, em uma atitude reconciliatória.

¹⁹ Do original em espanhol: “Deleuze y Guattari ven la ciudad como correlato de la ruta, entidad que es circulación y circuito, definida por entradas y salidas por las que los flujos circulan de dentro a fuera y al contrario, y siempre horizontalmente”.

pluralidade fértil de interseções a que esses dois autores chegam²⁰ (DELGADO, 2003, p. 124, *tradução nossa*).

Ou, ainda, a *não-cidade*?

A não-cidade é tudo aquilo em que, na cidade, não é dada para cristalizar em estruturas de nenhum tipo, mas oscila ao encontrar na agitação uma fonte paradoxal de invariância ... A não-cidade é um órgão que organiza sociedade ao mesmo tempo em que a desorganiza e que não é outra coisa que um trabalho. O que funda a cidade é a mesma coisa que a dissolve, uma não-cidade que não é o oposto da cidade, seu lado escuro ou seu rosto oculto invertido, mas perpetuamente se livrando do que já foi feito e se desinteressando incessantemente do que acabamos de fazer. de ver se desintegrar diante de nossos olhos²¹ (DELGADO, 2003, p. 124, *tradução nossa*).

Movimento, circulação, limites e passagens, trocas, pulsação, sístoles e diástoles, afetos o coração da metrópole, por onde andar?

1.3.2 Eu, cyborg?

Matthew Gandy (2005) nos diz que o modelo de cidade organista da era moderna era fundado em princípios cartesianos que, claramente, distinguem corpo e mente. Esse entendimento consolidou uma prática urbanística que via a cidade como uma entidade coerente a ser construída, moldada, disciplinada e regulada de acordo com a vontade de seus planejadores. No contexto dos modos de pensar pós-positivista e pós-cartesiano, o que se propõe é que a cidade seja entendida como um embaçamento e entrecruzamento de fronteiras, e não como a reafirmação de fronteiras estanques. O entendimento da cidade como um corpo independente, hierarquizado e estanque foi substituído deslocado para um entendimento hibridizado do espaço, no qual as capacidades produtivas e imaginativas do humano são combinadas com um sistema de dispositivos tecnológicos.

Cabe-nos refletir sobre quais apropriações e usos, quais relações e quais encontros queremos estabelecer com os “órgãos sem corpo”. Utilizamos o termo “órgãos sem corpo”

²⁰ Do original em espanhol: “Lo que para Augé es un paisaje, para Duvingaud y de Certeau sería más bien un pasaje. De la apoteosis del espacio sin creación y sin sociedad que sería el no-lugar como espacio hecho de recorridos transversales en todas direcciones y de una pluralidad fértil de intersecciones, a la que llegan aquellos dos autores”

²¹ Do original em espanhol: “La no-ciudad es todo aquello a lo que, en la ciudad, no le es dado cristalizar em estruturas de ningún tipo, sino que oscila encontrando en la agitación una fuente paradójica de invariância... La no-ciudad es um ordem que organiza la sociedade al mismo tempo que la desorganiza y que no es outra cosa que una labor. Lo que funda la ciudad es lo mismo que la disuelve, uma no-ciudad que no es lo contrario de la ciudad, su lado oscuro o su cara oculta invertida, sino um deshacerse perpetuo de lo ya hecho y um rebacerse incessante de lo que acabamos de ver desintegrarse ante nuestros ojos”

em relação ao conceito “corpo sem órgãos” proposto pelo dramaturgo Antonin Artaud. Este termo aparece a primeira vez em 1947, pela voz de Artaud, na transmissão radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*. O “corpo sem órgãos”, proposto por Artaud, é um corpo que passa a funcionar sem uma ordem pré-estabelecida ou hierarquias, rompendo com qualquer tipo de organização ou conceituação estanque e pré-estabelecida. É um corpo que passa a operar por leis próprias, propondo a ruptura da ideia de um organismo fechado, mensurável e hierarquizado para apresentar a ideia de um corpo que opera e se constitui a partir da composição de fluxos, informações, movimento e repouso (DELEUZE, GUATTARI, 1996). O corpo despe-se das ideias de função e forma para instaurar o estado de devir. Neste sentido, parece-nos interessante que os “órgãos sem corpo” sejam conectados ao “corpo sem órgãos”, a fim de potencializar e expandir as possibilidades expressivas e criativas do corpo e operacionais das máquinas, produzindo estados de ser e de habitar híbridos, reconfigurando as fronteiras do corpo e do espaço. Os “órgãos sem corpo” seriam dispositivos que desempenham funções correlatas às funções corporais, como, por exemplo, a relação entre computador e cérebro, entre câmeras e olhos, entre gravadores e a fala, entre os carros e as pernas. Tais objetos operam em relação simbiótica com o corpo. O dispositivo sem o corpo permanece inerte, e o corpo, ao conectar-se ao dispositivo, expande consideravelmente suas potencialidades originais.

Deste modo, fomos buscar na metáfora do *cyborg* elementos que nos auxiliassem a repensar as “preocupações metabólicas da cidade industrial do século XIX”, (GANDY, 2005, p. 29), situando a discussão a partir de uma perspectiva que considere a relação entre corpo e cidade, fundamentada na ideia de fluxo e composição entre atributos concretos, digitais, orgânicos, sociais, políticos, culturais e ambientais.

Essas linhas interconectadas entre o modernismo cultural e o surgimento da metáfora do ciborgue são significativas porque estão subjacentes à centralidade das metáforas corporais para a interpretação crítica da forma urbana²² (GANDY, 2005, p. 29, tradução nossa).

É no contexto da Guerra Fria, no que se costumou chamar de corrida espacial em direção à exploração da Lua e de outros planetas, que surge o conceito *cyborg*. Naquele

²² Do original em inglês: “These interconnecting strands between cultural modernism and the emergence of the cyborg metaphor are significant because they underlie the centrality of corporeal metaphors for the critical interpretation of urban form”.

momento, pesquisadores refletiam sobre o conceito de um ser humano mais evoluído que os demais que pudesse sobreviver em ambientes extraterrestres. O termo foi cunhado por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, em 1960, que chegaram a essa ideia depois de pensarem sobre a necessidade de uma relação mais estreita entre humanos e máquinas, a partir da fronteira desenhada pela exploração espacial. Eles definiram o *cyborg* como: "Uma organização complexa de extensão exógena funcionando como sistema homeostático" (CLYNES; KLINE, 1960).

O *cyborg* é um sistema criado para expandir as possibilidades de sobrevivência do corpo em ambientes inóspitos e ampliar sua potência de agir, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Haraway afirma que "a fronteiras entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica. A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues" (HARAWAY, 2009, p. 36).

O *cyborg* inaugura possibilidades de existência que conectam diferenças, que aproximam e recriam recursos distintos gerando outros tantos que passam a operar por combinação, composição e decomposição, ampliando as relações e a complexidade dos sistemas. Trata-se de um ser híbrido que reconfigura as fronteiras que foram se constituindo ao longo da produção humana, a qual buscou, na especialização, na categorização, na hierarquização, caminhos para melhor compreender, agir e criar o ambiente no qual está inserida.

Evoca-se aqui o mito tecnológico do *cyborg*, que traz em sua genealogia o estado híbrido, mutante, não totalizado e não totalizante, pois acredita-se que sua contribuição consista na possibilidade de observação a partir de diversas perspectivas ao mesmo tempo, uma vez que cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades libertárias, inimagináveis a partir de um único ponto de vista.

O *cyborg* não tem qualquer fascínio por uma totalidade orgânica que possa ser obtida por meio da apropriação das respectivas partes, as quais se combinariam, então, em uma unidade maior. Em certo sentido, o *cyborg* não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, uma "narrativa de origem", não esperando, portanto, a reconciliação com o pai, nem a volta ao paraíso. De outro modo, o *cyborg* é a imagem da tecnologia apocalíptica corporificada dos crescentes processos de dominação que postulam uma

subjetivação abstrata, líquida, que prefiguram um “eu” último, libertado, afinal, de toda dependência: um ser no espaço. Haraway esclarece:

O ciborgue pula o estágio da unidade original, da identificação com a natureza, no sentido ocidental. Essa é sua promessa ilegítima, aquela que pode levar à subversão da teleologia que o concebe como guerra nas estrelas. O ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é opositor, utópico e nada inocente. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma pólis tecnológica baseada, em parte, numa revolução das relações sociais do oikos— a unidade doméstica. Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra (HARAWAY, 2009, p. 39).

O desafio que o *cyborg* nos coloca é o de termos que lidar com as composições híbridas entre natureza e cultura, entre organismos e máquinas, entre público e privado. Ele exige que se compreenda o corpo e o espaço contemporâneos como híbridos entre universos físicos e tecnológicos. O espaço urbano contemporâneo é composto de variáveis físicas e tecnológicas, ambas são cada vez mais indissociáveis, compondo-se e constituindo corpos e espaços diversos, mutáveis e ampliados, o que possibilita ao humano contemporâneo *habitar* não só espacialidades concretas, mas, também, espacialidades tecnológicas

O *cyborg* surge como um modo de existir que se compõe com o diferente, o exógeno, que aproxima e recombina multiplicidades, ultrapassando dualismo e retóricas hierarquizantes para inaugurar outras possibilidades éticas, na medida em passa a *habitar* o estado híbrido das espacialidades e do corpo.

O espaço do público, seja ele concreto ou digital, público ou privado é, por excelência, o dos encontros, da partilha do comum, do desenvolvimento da comunidade, é nele que tecemos nossos laços sociais. Para Guattari (1992), os espaços extrapolam seus atributos físicos e concretos e se desdobram em uma complexa rede de elementos simbólicos que exercem influência direta no modo de ser e existir dos seres humanos. Ele afirma que:

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o “companheiro” anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva (Guattari, 1992, p. 158).

É com o propósito de pensar e praticar os espaços como máquinas que podem trabalhar no sentido de uma “ressingularização liberadora da subjetividade individual e

coletiva”, que os movimentos artísticos em específico as *Performances* e os *Happenings* buscam operar, na medida em que trazem o corpo para o centro da discussão artística e colocam em evidência sua potência de interferir na prática do “esmagamento uniformizador”. Arte e vida se aproximaram, e as obras de arte deixaram, gradativamente, seu potencial contemplativo e tornaram-se cada vez mais problematizadoras e produtoras de novos sentidos e significados (ROLNIK, 2002).

Para Cage, a arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal. Interessava fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes “especializadas” e “autônomas” (...) Os happenings foram, inclusive, decorrência natural deste processo: neles qualquer material — de jornais a automóveis —, qualquer espaço — de apartamentos a cidades —, podia participar da obra (CANONGIA, 2005, p. 25).

Os espaços são percebidos como lugar de experimentação para que a ação criativa seja um encontro no qual nos dispomos a nos desfazer de nossas concepções adquiridas ao longo de nossas trajetórias para experimentar outros conjuntos de relações entre o corpo e o espaço. Deste encontro, o que se espera é abrir veredas para um conhecimento mais profundo e diverso sobre nós no mundo e sobre o mundo em nós, na medida em que se pratica o espaço a partir de outros registros de movimento e ocupação. “La deriva era para los situacionistas aquella “forma de comportamento experimental ligado a las condiciones de la sociedade urbana: técnica del passo fugaz a través de ambientes diversos” (DELGADO, 2003, p. 129). É com o corpo em estado de potência criativa em deriva que daremos os primeiros passos em direção ao *cyburg*.

1.3.3. *Cyborgs habitam Cyburgs*

Em seu ensaio *Immanent Domain: Pervasive Computing and the Public Realm*, Dana Cuff (2003) apresenta o conceito *cyburg* que, por sua vez, deriva do conceito de *cyborg* apresentado por Donna Haraway em *O Manifesto Cyborg*, de 1985, propondo a ideia de um espaço urbano híbrido, cibernético, simbiótico e mutante. Sendo assim, as configurações do espaço urbano nas primeiras décadas do século XXI e reflexões que permeiem sua análise, devem considerar a presença dos meios digitais como elemento constituinte das espacialidades urbanas. Se, por um lado, trabalhos como os de Cuff nos alertam para deslocamentos, usos e apropriações das tecnologias de vigilância, exemplificados pelo aumento significativo das câmeras de vigilâncias, em décadas recentes, podem, por outro

lado, trazem consequências profundas para a esfera pública, borrando os limites entre público e privado. Por outro lado, o uso de tecnologias móveis pode significar a reorganização e reapropriação do espaço público e da prática política, como postulado por Howard Rheingold em seu livro *Smart Mobs*, de 2002. O que temos em mãos não é mais o futuro criado pelas produções literárias e fílmicas de ficção-científica, mas, sim, o presente “ficcionalizado” pelas tecnologias. Para se caminhar no *cyburg* é necessário que consideremos sua diversidade intrínseca de espacialidades e composições entre elementos culturais e tecnológicos.

...um mesmo espaço pode ser a matriz de distintas espacialidades, ou seja, modos diferentes de como percebemos, entendemos e nos comportamos em um espaço, dependendo de como seus objetos e ações (fixos e fluxos) são apreendidos, codificados e vivenciados – e nessa multiplicidade espacial dois fatores relevantes são os filtros culturais e os instrumentos tecnológicos (DUTRA; FIRMINO, 2010, p. 94).

Para Haraway (2009), trazer o *cyborg*, como conceito que potencializa a criação de outras categorias de análise, significa legitimar seu estado híbrido como condição precípua para a reconfiguração e redefinição dos sistemas, conceitos e práticas que operaram a partir da perspectiva militarista-patriarcal-capitalista, para criar outras perspectivas e variados modos de operar e de existir. Vejamos o que Haraway nos diz:

É talvez por isso que quero ver se os ciborgues podem subverter o apocalipse do retorno ao pó nuclear que caracteriza a compulsão maníaca para encontrar um Inimigo. Os ciborgues não são reverentes; eles não conservam qualquer memória do cosmo: por isso, não pensam em recompô-lo. Eles desconfiam de qualquer holismo, mas anseiam por conexão – eles parecem ter uma inclinação natural por uma política de frente unida, mas sem o partido de vanguarda. O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis (Haraway, 2009, p. 41).

O conceito de *cyburg* para Cuff (2003) traz implicações diferenciadas em relação ao conceito *cyberspace*, em tempos “*cyber*”, seria fácil confundir estas duas instâncias. Para Cuff, “Se o ciberespaço é um espaço desmaterializado, o *cyburg* é uma computação espacialmente incorporada ou um ambiente saturado com capacidade computacional²³” (CUFF, 2003, p. 44, *tradução nossa*).

²³ Do original em inglês: “If cyberspace is dematerialized space, the cyburg is spatially embodied computing, or an environment saturated with computing capability”.

O *cyburg*, não constitui uma realidade projetada e vivenciada exclusivamente em ambiente digital, uma *realidade virtual*, mas trata-se de espacialidades expandidas pelas capacidades computacionais. Em contraste à realidade virtual, o *cyburg* oferece uma *embodied virtuality*, uma virtualidade encarnada nos corpos e nos espaços, o que seria uma consequência, em seu ponto de vista, da computação ubíqua. Cuff argumenta que o termo computação ubíquo se torna cada vez mais aplicável na medida em que as tecnologias de informação e comunicação se, dispersaram-se e incorporam-se dispersaram ao meio ambiente. O significa dizer que, que as tecnologias passaram a compor as materialidades dos espaços influenciando nas ações de controle e gerência, como também, alteraram limites que reconfiguraram as noções de público e privado.

As implicações trazidas por estas novas configurações não significam alterações apenas para a composição do espaço físico, que passa a existir com “capacidades computacionais ampliadas”, uma vez que os sistemas digitais vêm se complexificando cada vez mais, mas dizem respeito, também, à alterações em camadas mais profundas no modo de operar e viver das pessoas, pois, interfere diretamente nas normas sociais, de interação, nos limites de conformações da esfera pública, o que significa transformações profundas para a vida cotidiana. Nesse sentido, os graus de relação e de intensidade entre os meios digitais, o corpo e o espaço vão se tornando cada vez mais profundos e imbricados, o que significa dizer que passa a existir nos dois ambientes simultaneamente, na *cyberspace* e no *cyburg*. Está é a condição de existência dos *cyborgs*, seres híbridos que habitam espacialidades híbridas. Desse modo, segundo Cuff, completando sua visão do espaço contemporâneo a essência do espaço pós-moderno é esse novo espaço cibernético e invasivo que se constituiu da fusão e composição de elementos tradicionais e concretos e, de elementos tecnológicos e digitais. É a esta composição híbrida que Cuff chama de *cyburg*. Para Dutra e Firmino (2010) este termo se relacionaria ao:

...que Michell (1995) chama de “arquitetura recombinante” (*recombinant architecture*). O termo é usado para reforçar a ideia de um espaço existente sendo (conceitualmente) diluído por novos paradigmas e re combinado com novos elementos das TICs. Portanto, o conceito de um espaço urbano híbrido, simbiótico e cibernético é totalmente incorporado pelo termo recombinante (DUTRA; FIRMINO, 2010, p. 104).

A consolidação das tecnologias ubíquas traz resultados paradoxais, se por um lado dispomos de maior conectividade, por outro lado aumentam os graus de isolamento. O

podemos observar nesse novo horizonte que despontou são estados híbridos de intimidade emparelhados com a distância, de privacidade com publicidade, somados ao estado de vigilância onipresente, o que representa alterações significativas e negativas para a privacidade individual.

1.4 Considerações

Uma mesma perspectiva ético-política atravessa as questões do racismo, do falocentrismo, dos desastres legados por um urbanismo que se queria moderno, de uma criação artística libertada do sistema de mercado, de uma pedagogia capaz de inventar seus mediadores sociais etc... Tal problemática, no fim das contas, é a da produção de existência humana em novos contextos históricos. A ecosofia social consistirá, portanto, em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc (GUATTARI, 2001, p. 15).

Neste capítulo discutimos a produção de imagem a partir de um olhar que buscou enxergar e estabelecer relações entre o 'eu' e a 'cidade'. As fotos de Lou Granada, por se tratarem de autorretratos, apresentam a presença do 'ser', mesmo que em seu aspecto fantasmagórico ou performativo, as imagens são tomadas como reflexões do ser refletidas na cidade, revelando aspectos e dinâmicas urbanas contemporâneas. Nesse sentido, os conceitos de *cyborg* e *cyburg* nos permitem ressignificar o corpo e a cidade a partir do entendimento de que as dinâmicas urbanas contemporâneas são marcadas pela hibridação entre 'concreto' e 'digital'. Essa constatação nos leva a pensar sobre a relevância da produção e consumo de imagens na constituição do imaginário urbano e, por conseguinte, nos desafia a problematizar procedimentos metodológicos de ensino e pesquisa que dialoguem com temas caros aos estudos urbanos.

Entendemos que a produção e consumo de imagens tenham grande relevância na produção do imaginário urbano e impacto na formação das subjetividades, o que nos faz considerar que os estudos e práticas concernentes tanto à fotografia, quanto ao audiovisual, que será tratado nos capítulos posteriores, sejam pertinentes e contribuam significativamente para a construção da crítica constitutiva da ação. Investimos em procedimentos metodológicos a partir de uma perspectiva transdisciplinar por acreditar que o diálogo e a recombinação entre diferentes campos de conhecimento, linguagens e técnicas podem ampliar os graus de complexidade de entendimentos e práticas a fim de responder à crescente complexificação das dinâmicas urbanas. Frente aos desafios e incertezas que o século XXI tem

nos apresentado, buscamos, a partir da *práxis*, estimular a ação e a reflexão relacionadas às dinâmicas urbanas contemporâneas, considerando e intervindo nos processos sócio-históricos nos quais estamos inseridos.

Fig. 12 – Autorretrato sobre vidro 20. Lou Granada, Londres, 2018.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2018.

2 FOTO INSTANTE E ZONAS DE FRONTEIRAS

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente (LE BRETON, 2011, p. 15).

As reflexões apresentadas neste capítulo ampliam discussões anteriormente postas, contribuindo para o desenvolvimento de novos temas e práticas. O eixo central de investigação em torno do qual articula-se a relação entre **corpo, cidade e imagem** será explorado a partir de novas experiências. O que nos interessa, nesse momento, é refletir sobre o corpo em movimento no território, reconhecendo zonas de fronteiras através da mediação da produção de imagens. Posto isto, daremos um passo adiante e apresentaremos um trecho da caminhada de pesquisa que resultou em experiências e reflexões que nos permitiram problematizar e ampliar o conceito de zonas de fronteiras. Nessa etapa, nosso olhar, que sempre esteve voltado para a cidade, procurou identificar zonas de fronteiras não apenas em seu aspecto territorial, mas, além disso, buscou articular o termo em relação a diversos aspectos presentes nas dinâmicas urbanas. A participação na Grande Caminhada Urbana nos serviu de caminho reflexivo para o desenvolvimento desta etapa da pesquisa. O tema central deste capítulo refere-se à relação entre caminhar e fotografar como meio para a aproximação e apreensão da cidade e suas dinâmicas. A aproximação e apreensão da cidade através da fotografia e da caminhada nos trouxe como o conceito de zonas de fronteiras como central, o que resultou em algumas reflexões aqui propostas. Ao longo da caminhada foram visitados centros culturais em diferentes áreas da cidade de São Paulo. Apresentaremos dois exemplos para refletirmos sobre a constituição e o impacto desses centros para as comunidades locais. Como resultado da caminhada foi produzida a série fotográfica, *Rastros*, que será apresentada no final do capítulo.

A ação Grande Caminhada Urbana (*Big Urban Walk*) fez parte da programação da 11a. Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo - Em Projeto (2017)²⁴, e foi coordenada pelo arquiteto e fotógrafo alemão Martin Kohler, com o apoio do articulador cultural Thiago Kinzári. Caminhando e fotografando pelas bordas da cidade São Paulo, fomos convidados a

²⁴ Website com informações sobre o evento: <http://www.iabsp.org.br/?noticias=11a-bienal-de-arquitetura-de-sao-paulo-tem-o-objetivo-de-gerar-um-legado-para-a-cidade>.

refletir sobre modos de interagir e intervir na cidade como formas de coprodução do espaço urbano a partir de uma perspectiva que está diretamente relacionada ao movimento, à observação e à interlocução com diferentes regiões, grupos e agentes locais. Deste modo, o registro da trajetória contribui para a ressignificação da dicotomia centro-periferia, revelando a multiplicidade e potência socioculturais ligadas ao território percorrido. A produção fotográfica pode ser entendida como prática política que se apresenta como elemento potencializador de escuta, observação e diálogo a partir da conexão entre diferentes regiões e grupos culturalmente ativos da cidade de São Paulo. Entre os dias 16 e 23 de setembro de 2017 foram percorridos 120 Km ao redor de São Paulo.

Figura 13 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

2.1 A Grande Caminhada Urbana (*Big Urban Walk*)

A Grande Caminhada Urbana consiste em caminhar em andar longos trajetos em grandes cidades e fotografar. No primeiro momento pode parecer algo simples, mas, o que essa ação nos mostrou foi um procedimento metodológico bastante rico e complexo que agrega uma multiplicidade de aspectos conceituais. Um dos desafios é combinar um estado de percepção em movimento propiciada pelo caminhar com o ato de fotografar. Por tratar-se de uma experiência em fluxo a captura das imagens também respondem ao movimento, de

modo que, o que é fotografado não é pensado, preparado ou planejado. Essa prática já foi realizada em diversas cidades do mundo como Seoul, Istambul, Helsinki, São Paulo entre outras, por isso, a metodologia vem sendo testada e aprimorada continuamente²⁵.

Em uma entrevista, realizada em 9 de dezembro de 2018, no *Creative Space for Technical Innovation*, em Hamburgo, Alemanha, Martin Kohler nos fala sobre sua concepção das Grandes Caminhadas Urbanas (*Big Urban Walks*). Abaixo, transcrevemos trechos da entrevista.

É algo que é contínuo, que passa por você e se torna algo aberto para um tipo de *frame*, um pedaço do mundo, um fragmento intelectual do mundo. São diferentes peças dentro da sua cabeça e, nesse sentido, acredito que caminhar te ajude a entrar nessa experiência em fluxo, em que, de algum modo, algo chega até você e fotografar é uma boa maneira de documentar. Antes de refletir sobre o que é visto, de uma certa forma, você não pode preparar o que vai fotografar, você não interrompe o fluxo, você não senta para observar o que vai acontecer e interrompe o fluxo. Neste sentido, é mais um tipo de projeção de consciência.

Outro desafio, exigido pela Grande Caminhada Urbana, é que o caminhante consiga articular diversos aportes teóricos e práticos, principalmente, aqueles que permitam a fluidez e a abertura em relação ao desconhecido e inesperado.

Eu pego a câmera e não tenho que procurar por algo porque eu tenho mais ou menos uma ideia, não é sobre imagens precisas, mas sobre algo relevante do momento. De modo que cada fotografia não é uma coisa única, não é um único objeto, elas são mais como marcas em meio a um contínuo de diferentes imagens conectadas ao movimento físico do documentar através da caminhada em grandes cidades.

²⁵ Websites: <http://bigurbanwalks.de/2015/05/11/test/> e <https://www.mrtnklr.de/>.

Figura 14 – Mapa do trajeto da Grande Caminhada Urbana

Fonte: Federação Nacional dos Arquitetos e Urbanistas²⁶.

A proposta curatorial desta edição propõe pensar a Bienal como uma plataforma aberta onde temas foram debatidos e ações realizadas em diversos pontos da cidade e em formatos variados. Tradicionalmente, esses eventos priorizam a exibição de projetos em espaços expositivos. Tal formato que limita bastante a relação e experiência do público com os eventos uma vez que, para ter contato com os projetos e debates as pessoas se deslocam até os locais de exibição, geralmente situados em regiões centrais da cidade. O número de pessoas que entra em contato com o evento também é reduzido pois, na maioria das vezes, restringe-se ao público especializado. O formato proposto pela 11a. Bienal difere deste formato ao propor uma rede de ações e discussões, visando construir uma plataforma de produção de conhecimento que potencialize discussões e fomenta ações distribuídas pela cidade durante o período de realização. Não faz parte da pesquisa discutir se os objetivos da Bienal foram atingidos tecendo críticas ou analisando resultados e produtos, mas acreditamos que propostas curatoriais como esta signifiquem um passo dado à frente ao buscar, a partir de perspectivas inovadoras, fomentar discussões coletivas e ampliar o acesso e participação

²⁶ Disponível em: <http://bit.ly/2M7DF2y>. Acesso: 08 ago. 2019.

da população. Exemplos como a proposta curatorial da 11a. Bienal contribuem para ampliar reflexões e práticas ao questionar os conceitos forma, conteúdo e função, praticados, tradicionalmente, por eventos como as Bienais de Arquitetura e Urbanismo. Ao propor a construção de percursos projetuais fundamentados em proposições e práticas que ampliem os sentidos culturais, educacionais, projetuais, políticos e sociais, o que se espera é impactar e potencializar resultados alcançados.

Encontramos ressonância entre a proposta curatorial da 11a. Bienal, em geral, e a Grande Caminhada Urbana, em particular, com os escritos de Nicolas Bourriaud (2009), em seu livro “Estética Relacional”. O autor afirma, entre outras coisas, que a atividade artística é dinâmica e está em constante transformação, alterando suas modalidades e funções de acordo com a época e os contextos sociais. Para o autor, “a tarefa do crítico consiste em estudá-la no presente” (BOURRIAUD, 2009). Uma das características da arte contemporânea, apontada pelo autor, é a alteração de uma concepção em relação à obra de arte voltada ao sentimento de “adquirir um território”, como observávamos nas práticas do *coleccionador* moderno. Nesse sentido, podemos afirmar que as exposições de arte e arquitetura estiveram e ainda estão, em alguma medida, concentradas em selecionar e coletar obras e projetos acabados que são exibidos em espaços especializados. Valorizamos e reconhecemos a importância dos espaços especializados na preservação, organização e exibição de obras de arte e, também, seu caráter formativo, acreditamos que a diversificação das práticas curatoriais contribui para a ampliação do acesso e da prática artística.

Intitulada *Em Projeto*, a 11a. edição da Bienal apresentou como desafio questionar o significado do termo “projeto”. A Grande Caminhada Urbana possibilitou reflexões e discussões a fim de abrir caminhos sobre possíveis formas de produção da cidade, envolvendo diversos agentes na sua construção coletiva para um lugar em comum. Neste sentido, o termo “projeto” pode ser entendido como processo de construção por meio da ação compartilhada por diferentes atores para a transformação coletiva da cidade. Para tanto, é necessário ampliar o alcance do evento, no caso a Bienal, para além do centro expandido e do público especializado e ir buscar nas bordas da cidade outros parceiros e interlocutores estabelecendo relações de intercâmbio e aprendizado mútuo em diferentes escalas, culturas e territórios.

Atualmente, a obra de arte se apresenta não apenas como objeto acabado, mas, como experiência, processos que se abrem para discussões diversas. A Grande Caminhada Urbana

nos permite pensar estas instâncias tanto, na esfera artística quanto, na esfera arquitetônica. Na esfera artística traz a produção fotográfica como vetor, podemos pensar, ainda, o caráter performativo de uma intervenção urbana, propiciando a experiência compartilhada com as pessoas e a interrupção de fluxos cotidianos a partir da presença do grupo que caminha e fotografa. Na esfera arquitetônica se apresenta como um procedimento metodológico eficiente para a diversificação e enriquecimento da coleta de informações sobre o urbano. As fotografias, neste caso, oferecem a perspectiva do nível da rua, apresentando sutilezas e peculiaridades, dinâmicas e pessoas que, diferentemente da perspectiva aérea que, permite outra qualidade de informação.

Aproximamos o objeto de arte e o projeto arquitetônico, buscando refletir sobre possibilidades de construção de modos de existência e modelos de ação conectados à realidade existente, nos quais o público seja participante e propositor, e não apenas consumidor. Isso pode ser observado, no caso aqui analisado, a Grande Caminhada Urbana. Bourriaud (2009) afirma que:

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais (BOURRIAUD, 2009, p. 19-20).

Assim, práticas curatoriais dessa natureza contribuem para que novas formas de pensar modos de aprender, projetar e habitar a cidade sejam possíveis. São modos de aprender, projetar e habitar que não se baseiam exclusivamente em modelos preconcebidos de realidades utópicas, mas nos quais aprender, projetar e habitar se relacionam com a ideia de construção de ações e desejos compartilhados. As atividades propostas ao longo da 11a. Bienal, em especial a Grande Caminhada Urbana, podem ser entendidas como espaços de encontros e trocas, para que outros caminhos, mesmo que modestamente, possam ser percorridos na direção da criação de novos sentidos para o aprender, projetar e habitar, criando algum contraste em relação à lógica mercadológica do consumo, tão arraigada nas dinâmicas urbanas contemporâneas.

Figura 15 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Como foi apresentado anteriormente, tivemos a oportunidade de participar de uma dessas ações, a Grande Caminhada Urbana e como um dos resultados desta experiência produzimos a série fotográfica, *Rastros*, que será apresentada neste capítulo. Também participamos da coordenação da ação CentroSp, proposta e realizada pelo Nomads.usp na 11a. Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, cujos processos e resultados serão apresentados e discutidos no capítulo 3.

2.2 Cidade e caminhada

Para iniciar uma caminhada como essa é necessário colocar na mochila poucos objetos e muitos desejos. Uma câmera, uma troca de roupa, um agasalho, um boné e kit básico de higiene pessoal. É necessário que não se esqueça do esparadrapo para cobrir as bolhas que nascem nos pés com o passar dos dias e o protetor solar. A roupa é lavada à noite e está seca no dia seguinte. Uma mochila leve para levar nas costas e caminhar entre 15 a 20 km por dia, durante uma semana. Dos muitos desejos, trazemos a vontade de mergulhar nos diferentes fluxos das ruas, avenidas e vielas e de ter coragem de se perder, de mudar a rota e de escolher novos caminhos. Ansiamos por cruzar fronteiras e superar barreiras físicas e conceituais, com

determinação para manter-se atento e receptivo, de olhos e ouvidos abertos, com os pés em movimento, caminhar percebendo e experienciando a multiplicidade da cidade. Nesta caminhada, andamos pelas vizinhanças e pela aglomeração urbana vivenciando uma cidade global como São Paulo, como um espaço antropológico de pesquisa e trocas. O encontro com o desconhecido das paisagens e com a diversidade das pessoas está presente a cada passo e, nesse caminhar vamos deixando para trás o peso e as limitações das certezas anteriores e dos conceitos enraizados. A percepção e o pensamento entram em movimento e são invadidos por novos estímulos que vão despertando novas formas de olhar e refletir. Ao cruzar as fronteiras territoriais, as fronteiras internas se expandem e se ressignificam alcançando novos territórios do pensamento a partir de um processo lento em que o movimento persiste quando a caminhada cessa no final do dia.

Ações como esta trazem contribuições valiosas para aqueles que buscam ampliar sua percepção e seus entendimentos sobre a cidade e as inúmeras dinâmicas urbanas que a constituem, apresentando-se como possibilidade de explorar e analisar aspectos de aglomerações metropolitanas a partir de situações percebidas localmente. O método é baseado em informações artísticas, etnográficas, geográficas, sociológicas, da prática jornalística, entre outros. A partir da combinação de diversos conceitos e práticas é possível estabelecer relações com os espaços socialmente produzidos nas grandes estruturas urbanas, potencializando-se procedimentos metodológicos para os estudos urbanos. Essas experiências agregam não só a possibilidade do encontro e diálogo de diferentes áreas de conhecimento, como também inspiram um tipo de apropriação e uso do espaço urbano de um modo mais sensível, criativo e participativo. Assim, é possível criar a partir da composição entre espaço e deslocamento, um campo de produção de conhecimento no qual são produzidas diversas justaposições entre, por exemplo, pesquisa acadêmica e trabalho artístico, entre diferentes grupos sociais, ou ainda, entre diversas práticas urbanas. Neste sentido, a ressignificação da dicotomia centro-periferia não se relaciona, como se sabe, apenas ao sentido geográfico, mas também a conceitos e práticas. Refletir sobre a dicotomia centro-periferia nos permite contribuir com as reflexões que deslocam os limites destes conceitos para além do contexto geográfico. Por exemplo, quais outros significados poderiam ser atribuídos aos conceitos central e periférico? Ou, quais campos de conhecimentos são

tidos como centrais, e quais outros, como periféricos? Quais dinâmicas urbanas e quais grupos usualmente identificamos como centrais, e quais outros identificamos como periféricos?

Quando se caminha e se fotografa por uma metrópole como São Paulo, os conceitos centro e periferia tendem a ser ressignificados constantemente e vão perdendo relevância. Quando o pensamento está em movimento, assim como o corpo, e estamos imersos no fluxo da cidade, as fotografias produzem uma tecitura que revela a “complexidade da cidade incompleta” (SASSEN, 2014). Os sentidos de complexidade e incompletude da cidade apontados por Sassen são percebidos, neste contexto, a partir de um exercício voluntário de afastamento das dinâmicas e lugares familiares. Ao caminhar ao encontro do diferente e do desconhecido, inspirados por certo estranhamento que encanta, buscamos apreender o espaço urbano a partir de dinâmicas relacionais de alteridade. Sendo assim, caminhar e fotografar constituem-se como experiência compartilhada da cidade. Jacques (2012) afirma que “através das narrativas errantes, seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade” (JACQUES, 2012, p.23).

Em “Morte e Vida das Grandes Cidades”, Jane Jacobs (2011) expõe suas críticas em relação ao racionalismo exacerbado do planejamento urbano que, em certa medida, acabam por aniquilar a vitalidade das ruas. Suas reflexões destacam a importância de serem consideradas as relações entre os habitantes e suas vizinhanças, entre as pessoas e a cidade. A autora prioriza a diversidade em relação ao uso monofuncional de espaços padronizados. Neste sentido, a diversidade se estende não só em relação aos usos e as tipologias de edificação, mas também à diversidade econômica e social. Em relação à segurança nas ruas, por exemplo, a autora defende que a ocupação e diversificação de serviços e usos das ruas seria mais efetivo do que o investimento em serviços especializados de segurança. O investimento na vitalidade da vida pública contribuiria, em grande medida, para a segurança e a qualidade de vida nos bairros e nas cidades.

Figura 16 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Ruas e calçadas são elementos centrais na constituição e produção de dinâmicas urbanas. Por serem veios que conectam pessoas e lugares, as ruas são ambientes de circulação e trocas, são palco das grandes e pequenas ações políticas, espaços nos quais o encontro com a alteridade se realiza. Neste sentido, caminhar, errar, flunar, deambular apresentam-se como práticas de pesquisa que buscam aproximar e conectar sujeito e cidade, ampliando possibilidades de entendimento das variáveis que entrecruzam a escala humana-urbana. Jacques (2012) afirma que este tipo de prática contribui para os estudos urbanos ao promover compreensões mais qualitativas, subjetivas e sensíveis.

O provocar e valorizar a experiência da alteridade na cidade, através da prática de errâncias – desorientadas, lentas e incorporadas, microdesvios da lógica espetacular dominante – e, sobretudo, das narrativas errantes (micronarrativas) e das cartografias corporificadas (corpografias) delas resultantes, pensadas como potências transformadoras, poderia nos ensinar, a nós, urbanistas e amantes das cidades, outra forma de apreensão e de compreensão urbanas, que buscaria instaurar um processo de incorporação – incorporação do corpo na cidade e da cidade (JACQUES, 2012, p. 309-310).

Assim, a apreensão e a compreensão da cidade são alteradas a partir do “corpo a corpo” com a rua, produzindo entendimentos que consideram as inexoráveis relações entre corpo e cidade. A cidade se faz com pedra e carne.

A experiência de ter caminhado pelas bordas de São Paulo permitiu que as questões apresentadas anteriormente fossem experimentadas no corpo, uma possibilidade ímpar de compreender a cidade e o aporte teórico, a partir da experiência corporal. A teoria ganha corpo e o corpo reflete sobre a cidade a partir de um olhar enriquecido de experiências, de encontros e desafios. O pensamento ganha movimento e passa a caminhar no desconhecido com desenvoltura porque aprende a acolher a alteridade e considerá-la enriquecedora e motivadora. Aquele que caminha abre veredas, cria pontes entre espaços e tempos antes dispersos. São veredas afetivas que surgem dos encontros e das trocas. Ao fotografar e filmar, ao produzir imagens e registros durante todo o percurso, pontes foram criadas que passaram a conectar espaços e tempos distantes.

Os pontos de referência de chegada e partida ao longo do percurso da Grande Caminhada Urbana eram espaços culturais com histórico de resistência, ocupação e organização social, ou instituições culturais como unidades do Serviço Social do Comércio (SESC) e Centros da Juventude. A visita a esses espaços e o conhecimento de suas trajetórias e das ações que desenvolvem em suas comunidades trouxeram, para a pesquisa, possibilidades de pensar as dinâmicas e os estudos urbanos a partir da perspectiva daqueles que atuam e produzem ações socioculturais em seus territórios de origem. São históricos de organização, resistência e compartilhamento que resultaram em modificações significativas no entorno e nas dinâmicas das comunidades, gerando um “fazer urbano” que tem por elemento central e catalisador o desejo e a ação dos habitantes de dado território. Exceto as instituições culturais vinculadas ao poder público ou ao financiamento privado, como é o caso dos Centros da Juventude e SESC, todos os outros espaços culturais resultam de processos de organização comunitária e diálogo, nem sempre amistoso, com o poder público.

Algumas políticas públicas se mostraram exitosas para a consolidação de projetos socioculturais propostos e implementados a partir da mobilização social. Como exemplos, podemos citar o programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura. Célio Turino (2019), que esteve vinculado ao Ministério da Cultura do Brasil entre os anos de 2004 e 2010 e foi responsável pela formulação e implementação dos programas citados acima, nos diz que “a aplicação do

conceito de gestão compartilhada e transformadora para os Pontos de Cultura tem por objetivo estabelecer novos parâmetros de gestão e democracia entre Estado e Sociedade” (TURINO, 2019). Esses novos parâmetros são identificados nas abordagens em relação aos princípios que fundamentam as políticas públicas culturais, como, por exemplo, a inversão do conceito de cultura como produto para o entendimento da cultura como processo. Essa alteração interfere diretamente na maneira em como se dá a implementação e aplicação dos recursos que serão destinados. Nesse caso, o poder público destina a verba e os grupos definem como irão aplicá-la. Não se trata de uma agenda cultural proposta pelo governo e nem do atendimento de demandas imediatas efêmeras: o investimento é feito em processos de construção e execução de projetos propostos pelos grupos, frente aos seus desejos e necessidades, o que permite que as especificidades de cada grupo sejam atendidas e seu protagonismo social potencializado. Como resultado dessa abordagem, o que podemos identificar em primeira instância e de forma abrangente, é o fortalecimento das identidades coletivas locais e a diversificação dos fazeres culturais. Turino (2019) nos esclarece que

Ponto de Cultura é um conceito de política pública. São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado. Aqui há uma sutil distinção: o Ponto de Cultura não pode ser para as pessoas, e sim das pessoas; um organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação de cultura. Como um elo na articulação em rede, o Ponto de Cultura não é um equipamento cultural do governo, nem um serviço. Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos. Ponto de Cultura é cultura em processo, desenvolvida com autonomia e protagonismo social (TURINO, 2019).

Ao longo da caminhada, as visitas aos espaços de cultura nos mostraram como a organização e empenho das pessoas permitem que sejam criadas dinâmicas urbanas que ressignificam a vida e o entorno das comunidades a partir das práticas culturais. É notório que a consolidação destes espaços resulta em transformações que impactam tanto o plano físico, gerando alterações significativas no espaço construído, como no plano das relações sociais, gerando novas possibilidades de formação, geração de renda e participação política (TURINO, 2019) Tais ações trazem o sentido de autonomia criando espaços de pertencimento que fomentam o que Sassen (2014) chama de ação política caracterizada por bases híbridas, próprias das cidades globais. A ação política de base híbrida indica que novas composições econômicas, sociais e culturais são produzidas e não pertencem diretamente ao capital financeiro global, que interfere diretamente nas dinâmicas econômicas das cidades globais.

Essas novas composições são produzidas por aqueles que não detêm poder econômico mas que encontram nas cidades globais condições para produzir, paralelamente, outros arranjos econômicos, sociais e culturais.

A seguir, comentaremos dois casos em que a mobilização comunitária associada a políticas públicas culturais que privilegiam a participação popular resultou na consolidação de equipamentos culturais permanentes nas comunidades.

O primeiro deles é o “São Mateus em Movimento”, que, desde 2013, atua como Ponto de Cultura no distrito de São Mateus, na Zona Leste de São Paulo. “São Mateus em Movimento” surge da organização de coletivos culturais da região que se mobilizaram para pensar ações que pudessem oferecer ao público jovem oportunidades culturais e de lazer, uma vez que as opções eram escassas e o acesso aos equipamentos culturais, difíceis. Em 2008, um grupo de jovens moradores da Vila Flávia engajados com o movimento do *graffiti*, criam o espaço comunitário “Espaço São Mateus em Movimento²⁷”. Neste caso, é interessante notar como o movimento do *graffiti* foi capaz de catalisar interesses, resultando na transformação da região como um todo, em seu entorno construído, nas possibilidades de acesso e produção de arte e cultura, e na economia da região. O *graffiti* transformou a região em uma galeria a céu aberto, o que resultou, entre inúmeros outros projetos e ações, no projeto Favela Galeria, que consiste em visitas monitoradas a intervenções de *graffiti* na região, oferecidas para públicos oriundos de diferentes regiões da cidade, guiadas por moradores locais. Projetos como o Favela Galeria e outras ações relacionadas ao *graffiti* transformaram as dinâmicas da comunidade pelo aumento e diversificação das pessoas que passaram a frequentar a região, tornando-se um centro de encontro e referência para artistas e interessados de outras regiões. Destacamos a ação Favela Galeria como mais um exemplo para “romper com a fragmentação da vida contemporânea, construindo uma identidade coletiva na diversidade e na interligação entre diferentes modos culturais” (TURINO, 2019). Assim, zonas de fronteiras são transpostas e dicotomias, como “centro-periferia”, são ressignificadas através da *práxis*, como atividade criadora e auto criadora que se manifesta pela ação social que transforma o ser, sua consciência e suas ações no mundo compartilhado.

²⁷ Website: <http://www.saomateusemmovimento.org/>

Figura 17 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Figura 18 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

O segundo exemplo refere-se à Casa de Cultura Vila Guilherme - Casarão, situada na Zona Norte de São Paulo. Esta casa de cultura é fruto de um processo de resistência e ocupação de mais de dois anos para, então, ser reconhecida, legalizada e financiada pelo poder público. O Casarão é um prédio de referência para a comunidade, um marco importante na constituição do bairro. Foi construído em 1924 para abrigar o Grupo Escolar Vila Guilherme, e funcionou como escola até 1970. Em 1977, deixou de pertencer ao Governo do Estado e passou para a administração da Prefeitura da cidade de São Paulo. Até 2004, o prédio abrigava a sede da subprefeitura Vila Maria-Vila Guilherme, quando foi fechado. O prédio permaneceu fechado por anos, sofrendo com a deterioração e em vias de ser vendido e privatizado. Frente ao seu abandono, deterioração e a possibilidade de sua privatização, a comunidade organizada ocupa o edifício em 2014, transformando-o em um espaço de formação, produção, acolhimento e compartilhamento de projetos artísticos e culturais. A presença do Casarão como espaço de cultura desde a época da ocupação promoveu a requalificação do prédio e do entorno. O local, onde antes o uso e tráfico de drogas e episódios de violência eram recorrentes, passou a acolher atividades culturais e de organização social que trouxeram segurança e oportunidades de formação, criação e compartilhamento de bens culturais para a população local. Em 2016, a Casa de Cultura Vila Guilherme - Casarão foi inaugurada. Foram dois anos de negociações com o poder público para a efetivação do planejamento proposto pela comunidade fosse implementado. A implementação deste projeto foi possível através da mobilização e atuação de representantes da comunidade e de coletivos culturais no Conselho Participativo Municipal. Vinculado à Prefeitura Municipal de São Paulo, o órgão foi criado em 2013 com o intuito de promover a interlocução entre a população e o poder público, através de conselheiros participativos representantes das 32 subprefeituras da cidade de São Paulo²⁸.

Apresentamos dois casos exitosos de construção compartilhada entre população local e poder público, mas é necessário não perdermos de vista que essas conquistas foram possíveis, acima de tudo, através da organização e resistência das populações locais que se beneficiaram com a implementação de políticas públicas culturais de governos progressistas locais e nacionais. É certo considerarmos que essas experiências criaram raízes e impactaram uma geração que teve seus processos de formação e atuação social atravessados e

²⁸ *Websites*: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/828/> e <https://www.facebook.com/CCCasarao/>.

potencializados nesses contextos. Mas é certo afirmar também que nem sempre somos representados por políticos progressistas, e que, para algumas agendas políticas, as verbas destinadas à Cultura e à Educação são compreendidas como gastos e não como investimento. O que torna, em certa medida, vulneráveis a manutenção e permanência de espaços como estes. Como dito anteriormente, as sementes foram plantadas e estão enraizadas nas comunidades. Muito foi criado, aprendido e compartilhado, e ao considerarmos o histórico de resistência e organização social, acreditamos que a possível vulnerabilidade ocasionada por diferentes gestões administrativas será combatida por novas ações e abordagens por parte das populações locais. Isso nos faz pensar em formas de urbanismo ou práticas urbanas dinâmicas, autônomas e criativas que se estabelece a partir de relações complexas entre população e poder público, que ora se apresentam mais favoráveis, ora menos. Permanecem a resistência, o enfrentamento corpo a corpo, a construção da cidade através do exercício inventivo do compartilhar.

A experiência da caminhada permite uma aproximação gradual e intensa das comunidades. Passo a passo vamos percebendo fronteiras, características e dinâmicas próprias de cada território. A presença dos centros de cultura é percebida antes mesmo de se chegar até eles: sua presença vai sendo expressa gradativamente no espaço, nos corpos e nas dinâmicas do entorno. A acolhida por parte dos gestores dos centros de cultura e da população propicia um estado de pertencimento, mesmo que efêmero, no qual vínculos são estabelecidos, o encontro é pautado pelo desejo de troca e compartilhamento de histórias e experiências entre sujeitos de diversas origens e *backgrounds*. A chegada e presença dos caminhantes nos centros de cultural era percebida, também, como uma ação cultural que os conectava como o evento da 11a. Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

2.3 Zonas de Fronteiras

A percepção de zonas de fronteiras permite reconhecer níveis de pertencimento, de diversidade e composição. Deste modo, trata-se de identificar fluxos, observando fronteiras físicas, culturais, materiais e simbólicas presentes em cidades e corpos. Identifica-se uma zona de fronteiras a partir de fluxos que expressam, simultaneamente, consenso e conflito, onde a disputa de poder é manifestada. Deste ponto de vista, uma zona de fronteiras pode ser entendida como um espaço de negociação.

Para refletirmos a partir do conceito de *zonas de fronteiras*, é necessário que tenhamos em mente o conceito de *território*. Se a noção de *zonas de fronteiras* se refere, entre outras coisas, à ideia de fluxo, o *território* determina graus de pertencimento, sejam eles espaciais, simbólicos, culturais, sociais, normativos (Haesbert, 2004, Canclini, 1997). Sendo assim, a zona de fronteiras pode ser entendida como um território. Em sua origem, o termo território se relaciona com a palavra terra, traz em si a ideia de configurações das relações entre sociedade e natureza delimitadas por uma extensão de poder, portanto, relações de dominação e apropriação.

Atualmente, tendo em vista o aumento da complexidade das sociedades contemporâneas, o conceito *território* é entendido como “complexidades territoriais”, como define Suertegaray (2001). O autor sugere que territórios são redes de relações sociais que se desenvolvem em entornos cujas configurações são modificadas com dinamismo. Nas dinâmicas contemporâneas, as territorialidades são entendidas não só como a relação entre sociedade e espaço natural, mas, de outro modo, como o conjunto de relações de pertencimento, apropriação e poder que se constituem de forma volátil, em constante movimento de reconfiguração e variadas formas de expressão, que coexistem com dominações sociais e políticas mais amplas e perenes. Assim, as zonas de fronteiras são identificadas a partir da sobreposição de territorialidades, são territórios entre territórios.

Como define Souza (1995), "territórios são, no fundo, relações sociais projetadas no espaço". Sendo assim, um *território* é um constructo que delimita uma porção no espaço. E do que se trata tal “porção de espaço”?

Figura 19 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Parte da produção contemporânea da Geografia, como, por exemplo, os trabalhos da geógrafa britânica Doreen Massey (2008) e da conhecida obra do geógrafo brasileiro Milton Santos, nos sugerem que, para pensarmos os espaços, é necessário refletir sobre as densidades que se formam a partir das relações, dos múltiplos elementos, concretos e simbólicos, que se entrecruzam com a concretude que se apresenta, e que constituem lugares em constante construção e transformação. Além de sua dimensão concreta, em constante mutação, diga-se, o espaço é eventualidade, onde “as identidades e as inter-relações são constituídas juntas” (MASSEY, 2008, p. 30). Ele é uma construção social que faz emergir atributos culturais, o encontro de diferentes formas de ver e compreender o mundo. Nessa perspectiva, ele pode encerrar dentro de si toda forma de existência e, portanto, de reprodução do mundo. É no espaço que se dão os encontros entre corpos. O corpo como elemento que compõe os espaços e que pulsa, que se transforma, com movimentos próprios, com tensões, limites, potencialidades e passagens. Nesse sentido, passa a ser entendido não mais apenas na sua dimensão física, mas também como um campo de convergências de forças que abriga o entrecruzamento de corpo, território, memórias, sons, gestos, estímulos

sensoriais, como um campo de tensão e uma experiência artística, “uma simultaneidade de estórias-até-agora (*stories-so-far*)” (MASSEY, 2008, p. 29).

Assim, quando trabalhamos sobre o conceito de zonas de fronteiras, identificamos territorialidades complexas nas quais se manifestam relações conflituosas e complementares. Uma zona de fronteiras é um território híbrido, uma justaposição de dimensões físicas e virtuais. Como um território híbrido, uma zona de fronteiras é delimitada por membranas permeáveis ao invés de fronteiras impermeáveis²⁹. Uma zona de fronteiras é, por excelência, um *locus* de produção de uma cultura híbrida (CANCLINI, 1997), que resulta da articulação de estruturas e práticas socioculturais que se encontravam dispersos e que, passam a compor novas estruturas e práticas.

Dentre as práticas e dinâmicas próprias da cidade contemporânea é fundamental considerarmos a importância que o protagonismo da produção e consumo de imagens passa a ter na reestruturação das dinâmicas urbanas mediante ao crescente impacto do avanço das tecnologias digitais e midiáticas. Este avanço desencadeou processos de “mídiatização social” (CANCLINI, 1997) ao gerar dinâmicas de participação e ação política que se constituem enquanto imagens políticas. Canclini referencia-se em Eliseo Verón ao afirmar que “participar é, hoje, relacionar-se com uma 'democracia audiovisual', na qual o real é produzido pelas imagens geradas na mídia” (CANCLINI, 1997, p. 6).

Saskia Sassen (2014) contribui para aprofundarmos a noção de zonas de fronteiras urbanas, sugerindo, por um lado, a existência de zonas de fronteiras estratégicas para o capital corporativo global, que se manifestam a partir da infiltração de instrumentos de regulamentação políticas fiscais e monetárias que garantem “um espaço global de operações”. E, por outro lado, reconhecendo zonas de fronteiras, em cidades globais, para os desfavorecidos economicamente, uma vez que a cidade global se caracteriza pelo encontro de atores de diferentes mundos. A partir do encontro de atores oriundos de diversos lugares um novo tipo de política caracterizada por bases híbridas - envolvendo capital global e ações locais *bottom-up* - seja praticada, garantindo que grupos desfavorecidos ou excluídos imprimam sua presença na cidade global, que se torna “um espaço de fronteiras com

²⁹ Palestra realizada no contexto do *workshop Frontier Zones International Summer School*. São Carlos, Julho de 2015.

consequências políticas³⁰” (SASSEN, 2014, p. 4, *tradução nossa*), onde são criados novos modos de agir, nos quais aqueles que não têm poder criam suas histórias, desenvolvem economia e produzem cultura. Para Sassen (2014, p. 1, *tradução nossa*), “as cidades são sistemas complexos, mas são sistemas incompletos³¹”, onde atores de mundos distintos passam a compor as aglomerações metropolitanas contemporâneas.

Figura 20 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

O caminhar propicia um contato íntimo com as ruas, o que nos permite perceber as zonas de fronteiras a partir de uma perspectiva que combina percepções e pensamentos, sensibilidade e teoria. Atravessamos fronteiras geográficas, caminhando através de paisagens sucessivamente distintas, revelando adensamentos urbanos variados, escolhas construtivas diversas em modos e usos, pavimentações para pés e para veículos, são vielas e avenidas que comportam fluxos e velocidades variada. As diferentes paisagens permitem a identificação de zonas de fronteiras e revelam sobreposições de dinâmicas urbanas. Nos deparamos com zonas de fronteiras simbólicas nas quais podemos identificar o “invisível-visível”, pois não se

³⁰ Do original em inglês: “It is in this context that the complex global city becomes a frontier space with political consequence”

³¹ Do original em inglês: “Cities are complex systems. But they are incomplete systems”.

tratam de prédios e ruas, mas das dinâmicas expressas em comportamentos e usos, em entendimentos e apropriações. São registros e marcos expressos através de acordos tácitos. Ampliamos fronteiras internas, ressignificando graus de pertencimento e negação, de entendimento e dissenso, de segurança e angústia. Para além da experiência em campo, a produção de imagens para a leitura de fenômenos urbanos demanda um mergulho, onde o produtor de imagens-pesquisador se inscreve no sistema que quer observar. Assim, uma nova coexistência interna passa a existir, em graus de entendimento e diálogo novos, promovidos pela opção de caminhar. Os conceitos e entendimentos, os limites e fronteiras são ressignificados pela experiência de habitar a cidade de uma forma totalizante onde a experiência imersiva de caminhar se compõe com o estado de contemplação e escuta.

Figura 21 – Registro realizado na Grande Caminhada Urbana.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

2.4 Rastros

Figura 22 – Rastros I.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Figura 23 – Rastros II.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Esta série de cinco fotografias foi produzida ao longo da Grande Caminhada Urbana pelas bordas de São Paulo. Deste modo, pode ser entendida como um dos resultados e produtos possíveis da aplicação desta metodologia. Dentre a quantidade ilimitada de estímulos que a cidade nos oferece, nosso olhar esteve voltado para rastros deixados no caminho, pedaços banais do cotidiano esquecidos pelas ruas. Nas imagens, não se pode identificar um contexto urbano específico. São fragmentos captados de corpos ausentes referenciados pelos rastros, roupas e sapatos deixados pelo caminho. O olhar esteve dedicado ao detalhe frente à grandeza, complexidade e multiplicidade que comporta uma cidade como São Paulo. O que foi capturado são peças do vestuário dispostas pelas ruas, sem nenhuma utilidade ou razão aparente, mas que remetem, de algum modo, à ideia de abandono, ausência e esquecimento. Em última instância, as imagens remetem ao corpo em sua condição ausente, trazendo a lembrança do ser através dos objetos que permanecem.

Belting (2006) ao refletir sobre imagem e a relação entre presença-ausência do corpo afirma que as imagens, “tradicionalmente, vivem da ausência do corpo” e produzem um tipo de presença peculiar. “A presença icônica mantém a ausência do corpo e a transforma no que deve ser chamado de *ausência visível*” (BELTING, 2006, p. 49). Consideramos a presença do corpo quanto é visível, neste sentido, as imagens operam uma “visibilidade vicária”. Ao relacionarmos a presença à visibilidade, resulta que as imagens operam a partir da contradição de tornar presente o que está ausente. Na série *Rastros*, o corpo se torna presente, não pela sua presença na imagem – aqui não se trata de uma visibilidade vicária –, de outro modo, a presença do corpo é evocada pela sua ausência na imagem. O corpo é referenciado pelos objetos, sapatos e roupas: assim, o corpo se torna presente pela sua dupla ausência. A “ausência visível” evocada não trata de um corpo, mas, de gestos e situações que prenunciam a presença do corpo, são dinâmicas e acontecimentos que resultaram em abandonos e esquecimentos das roupas e sapatos pelas ruas.

A cidade também pode contar suas histórias através dos resquícios insignificantes e daquilo que ela rejeita ou descarta, acolhendo, a partir do olhar dedicado ao detalhe, as marcas do tempo impregnadas nas coisas. Os rastros do abandono ganham lugar de fala através das imagens que são marcas no tempo e no espaço. As fotografias da série podem ser entendidas como indícios de corpos em um contexto não reconhecível, mas que denotam

certo pertencimento urbano que se configura a partir das ideias de movimento, descarte e abandono.

Esta série não se comunica com as narrativas urbanas dos cartões-postais, nem das propagandas, também não referenciam um lugar, grupo ou situação específicos. De outro modo, o que as imagens nos revelam são restos de histórias que foram abandonadas pelo caminho. Os sapatos e roupas fotografados perpetuam o movimento na ausência de pertencimento de um corpo, de um sentido e de um lugar. O pensamento permanece em movimento ao imaginarmos em quais circunstâncias houve tal abandono, quem produziu aquele rastro, o que motivou tal descarte, por exemplo. Uma série de questionamentos emerge e nos convida a refletir sobre diversos aspectos relacionados ao urbano, às suas dinâmicas e temporalidades. Neste sentido, a série *Rastros*, produzida no contexto da Grande Caminhada Urbana, nos revelam a presença da ausência, registrada como memória e movimento.

Ao focarmos o olhar no detalhe e nos rastros, abdicamos de estabelecer relação com o entorno, o que retira das imagens possibilidades de leitura restritas a um lugar ou cidade. Se, por um lado, perde-se a relação com o entorno, por outro lado, as possibilidades de leitura ampliam-se em direções diversas, ampliando e diversificando narrativas, voltando-se para entendimentos que se relacionam com gestos, ações e acontecimentos. Nesse sentido, as imagens não apresentam dinâmicas específicas de uma cidade ou região. O que é revelado são dinâmicas que se estendem para além do contexto urbano, são rastros do comportamento humano e sua relação com objetos, seus usos e descartes.

Figura 24 – Rastros III.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Na acirrada e variada disputa simbólica e constitutiva do espaço urbano, na qual as imagens relacionadas à propaganda avançam em disparada em direção à colonização do imaginário urbano, o olhar deslocado que mira os rastros do abandono, do descarte e da inutilidade mancha a imagem cristalina do encarte publicitário. Essas pequenas manchas, pequenos borrões depositados nas narrativas hegemônicas, trazem à tona a lembrança das imperfeições, das impurezas, da sensação de que algo está fora do lugar. Cria-se, desse modo, uma perturbação nos significados estereotipados relacionados à produção e consumo de imagens.

Hans Belting (2006), ao apresentar sua abordagem em relação ao conceito de iconologia, propõe que o pensemos a partir da tríade imagem, mídia e corpo. Isso porque, para pensarmos as imagens e seu impacto na formação perceptiva e subjetiva dos indivíduos e das coletividades, é necessário considerarmos, também, elementos não-icônicos, neste caso, corpo e mídia. O autor define mídia como “agente pelo qual imagens são transmitidas”, lidando com o corpo sobre duas instâncias: “o corpo que performatiza quanto o que percebe” (BELTING, 2006, p. 33). Ao nos apresentar essas definições e ao argumentar que as imagens “acontecem via transmissão e percepção”, a abordagem proposta pelo autor é que seja considerada a relação direta e interdependente entre imagens mentais e artefatos físicos. Retomar a tríade imagem, mídia e corpo, considerando a relação interdependente entre imagens mentais e artefatos físicos, permite-nos refletir sobre os estudos da imagem de forma abrangente, considerando tanto sua importância nos processos cognitivos, quanto as transformações sociais, culturais e tecnológicas. Neste sentido, encontramos ressonância com o que foi discutido anteriormente a partir do conceito de *cyborg*, pois tal conceito permite articular e propor práticas que considerem a composição e interdependência entre as instâncias corporais e tecnológicas, para pensarmos a produção de imagem na atualidade. Belting (2006) nos diz que:

Originalmente, a iconologia, nos termos da história da arte, foi restringida somente à arte. Hoje, é tarefa de uma nova iconologia tecer a ligação entre arte e imagens em geral, mas também reintroduzir o corpo que tem sido tanto marginalizado por nossa fascinação com a mídia quanto desfamiliarizado como um estranho em nosso mundo. O presente consumo massivo de imagens necessita de nossa resposta crítica, que, por sua vez, necessita de nossos *insights* sobre como as imagens operam em nós (BELTING, 2006, p. 60).

Na série *Rastros*, as imagens não nos dizem da “aparência” da cidade e de suas dinâmicas, mas revelam “aparições” que foram presenciadas e capturadas ao longo do caminho. Quando o exercício fotográfico é exercido em consonância com as narrativas hegemônicas, o que é capturado, na maior parte dos casos, são “aparências” da cidade e de suas dinâmicas. O termo “aparência” refere-se às impressões externas imediatas e, em sua conotação pejorativa, relaciona-se ao enganoso, a um falso indício. Assim, se consideramos que caminhamos pelas ruas da “sociedade do espetáculo”, como nos propõe Guy Debord (2005), o que nos afeta, em primeira instância, é a “aparência” da cidade. O autor nos esclarece que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (DEBORD, 2005, p. 9). Produzida, em grande parte, pela indústria midiática, a “aparência” da cidade tende a reduzir a dimensão visual a uma experiência enganosa, limitada em possibilidades narrativas, o que não corresponde à multiplicidade e complexidade das dinâmicas urbanas.

A proposta do exercício fotográfico *Rastros* foi o registro de “aparições” dos vestígios de determinados acontecimentos que, dentre outras interpretações, podem remeter às ideias de abandono, ausência e esquecimento. Essas “aparições” surgem como revelações de acontecimentos que produzem certo tensionamento na “aparência” das ruas. São pequenas marcas, sinais aleatoriamente produzidos no cartão-postal da cidade. Deste modo, acreditamos que, a partir de um olhar sensível em relação às “aparições”, aos eventos autênticos e inesperados que cruzam nossos caminhos, os acontecimentos tornam visíveis, através da produção de imagens, rastros que indicam a diversidade e complexidade das dinâmicas urbanas, mediante o esforço de pensá-las para além das “aparências”.

As “aparições” registradas em *Rastros* são entendidas, neste contexto, como acontecimento. De acordo com Deleuze (1969), o acontecimento não se reduz a nenhuma coisa, pessoa ou lugar. De outro modo, são possibilidades futuras e passadas que se fazem perceber de forma concentrada em um dado instante. Neste sentido, as imagens podem sugerir a instauração de novas relações que possam ir além do plano da representação.

Figura 25 – Rastros IV.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Figura 26 – Rastros V

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Elena O'Neill (2007), em seu artigo "Eugène Atget e a fotografia como ação", apresenta o trabalho de Eugène Atget (1857- 1927) como ação ou acontecimento. Em diálogo com a obra dos autores Walter Benjamin e Rosalind Krauss, busca discutir mudanças no campo da arte ampliando a discussão centrada na estética para reflexões acerca da função social do fazer artístico. Atget não considerava que seus documentos fotográficos fossem obras de arte, esquivando-se de categorias como autoria, obra e gênero (O'NEILL, 2007). A autora argumenta que as fotos de Atget ganharam a estima dos surrealistas pelo fato de "tornar visíveis objetos familiares deslocados de seu contexto e função" (O'NEILL, 2007, p. 183). Para desenvolver suas reflexões, a autora toma como exemplo a fotografia de Atget conhecida como *Au Petit Dunkerque, quai de Conti, 3º*, de 1900, (Figura 2.15) e afirma que "as fotografias de Atget poderiam ser definidas como uma presença que sublinha uma ausência" (O'NEILL, 2007, p.187). Cria-se, assim, um estado de deslocamento que revela rastros da relação entre ausência e presença, uma atadura rarefeita entre "aparência" e "aparição".

Entender as fotografias de Atget como documentação de um acontecimento permite restituir a força e o valor de ruptura próprios na origem da fotografia, quando alterou o que era específico da arte: os princípios de unicidade, autenticidade e presença (O'NEILL, 2007, p. 181).

Figura 27 – ATGET, E. Au Petit Dunkerque, quai de Conti, 3º, 1900.

Fonte: Modern Museum of Art (MoMA)³².

Para avançarmos nas reflexões que a série *Rastros* nos incitou, emprestaremos o conceito de diegése de Fonseca de Castro (2015), apresentado pelo autor ao tratar de documentários etnográficos. Ele propõe uma abordagem da narrativa documental diegética,

³² Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/39467>. Acesso em 17 ago. 2019

que nos parece contribuir para a discussão da série fotográfica em questão. O autor afirma que a noção de diegése refere-se ao conjunto de informações que fazem parte da obra mas que não estão presentes nas imagens, trata-se de uma ambientação, de signos e elementos dramáticos que pertencem a um tempo paralelo à obra. “A diegése é o universo fictício que envolve a história” (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 24). Mais uma vez, evocamos a ideia de uma “ausência visível”, uma “presença ausente”. Ao propormos a análise do conteúdo das imagens, consideramos que corpos e gestos que não estão presentes visualmente nas fotografias, aparecem como rastros, marcas de corpos e gestos permanentemente evocados. Tais corpos e gestos evocados trazem a ideia de movimento, e de um tempo que permanece e que se estende dentro da imagem, e a partir dela. Fonseca de Castro (2015) esclarece esta questão ao afirmar que:

O tempo diegético é um tempo fragmentado, não linear. Como dissemos, ele não é externo à história, mas sim apostado a ela. É importante precisar esse fato, para que não se configure a ideia de que estamos falando, simplesmente, sobre uma estrutura narrativa entrecortada e fragmentária. Trata-se de um tempo paralelo ao tempo histórico e, na verdade, superposto a ela. Paralelo se nos detivermos nos termos precisos de uma narrativa dada: nesse caso, o tempo diegético é tudo aquilo que envolve a história sem ser essencial ao desenrolar dos atos. Superposto se, em vez de nos determos na narrativa, precisamente, compreendermos essa narrativa como algo superior a ela mesma, como o conjunto de circunstâncias que não apenas a complementam como também a engendram. Na verdade, é o tempo histórico que é um tempo fragmentário porque se apresenta como um determinado recorte retirado da história geral dos fatos. O tempo diegético, por sua vez, é um tempo amplo, que envolve tantos os pré-fatos como os pós-fatos referentes ao recorte elaborado pelo tempo histórico (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 25).

Consideramos que as imagens trazem, em si, um universo fictício, por permitirem que inúmeras histórias e interpretações possam ser criadas a partir delas. As imagens engendram os movimentos anteriores e posteriores à ela. Não identificamos, um contexto urbano específico, mas “aparições” com as quais nos deparamos ao longo da Grande Caminhada Urbana. Essas imagens podem ser entendidas como narrativas diegéticas, pois a força de seu conteúdo é expressa na dramaticidade que se constrói nos elementos visuais ausentes.

2.5 Considerações

Iniciamos este capítulo citando Le Breton (2011), que nos diz que “caminhar é uma abertura para o mundo”. Participar da Grande Caminhada Urbana nos mostrou um caminho para esta abertura ao permitir o encontro com a complexidade das ruas. Quando o corpo se

desloca pela cidade, restituímos um sentido de existência e relação que ressignifica nossos próprios limites. Caminhar e fotografar ativa uma qualidade sensorial plena que permite a “abertura para o mundo” e nos conecta com a microescala da cidade, em um corpo-a-corpo com as concretudes e com as dinâmicas urbanas. Neste sentido, os processos e conceitos articulados a partir da Grande Caminhada Urbana mostram-se ricos e variados para vivenciar e compreender a cidade de diversos ângulos. Este vivenciar nos permite identificar, observar e interagir com zonas de fronteiras que refletem a complexidade e incompletude de uma cidade global, como São Paulo. A aproximação do saber-fazer arquitetônico com o saber-fazer artístico, através de práticas compartilhadas, neste caso, a caminhada, os encontros e as imagens fotográficas, resulta em reflexões acerca do urbano, não só a partir de alusões literais, representativas e quantitativas, mas, também, propõe movimentos imaginativos resultantes do encontro com a cidade a partir de uma dimensão sensível e criativa. Para além dos resultados imediatos que foram atingidos, permanece o desafio de se pensar outros instrumentos práticos e teóricos que possibilitem que zonas de fronteiras sejam vivenciadas e ressignificadas, para a que as dinâmicas urbanas possam representar, entre outras coisas, a ampliação da experiência da cidade compartilhada.

Fig. 28 – Autorretrato sobre vidro 9. Lou Granada, São Paulo, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2017.

3 VÍDEO LEITURAS E O CENTRO DE SÃO PAULO

We understand many things quite quickly. Take Chaplin, for example, the character of the Tramp. In several films, as soon as the Tramp enters a deluxe hotel or a bank, he's immediately thrown out. You see that in many of Chaplin's films: as soon as he enters, he's rejected, somebody throws him out. It's systematic, and so not by chance that he does that. This means, I believe, that he wanted to tell us that cinema belongs to the street. It was born in the street, and it stays in the street, with those who are powerless. This is not a militant position. He remains with people who need poetry and not money. He will stay with those who have feelings, and not with the bankers.

To understand what he means, think of The Tramp, which is magnificent. A tramp is a beggar, a vagabond, one of the homeless wandering the streets, which are his home. The sky is his roof and there's a road that he follows. What Chaplin wants to tell us is that we must keep all of our feelings very sharp, that we have a vast spectrum of feelings. If we don't feel things, then we can't make production techniques work for us, because the technical aspects – montage, cinematography, sound – there are feelings in these as well. If we don't put feelings into the technology, then it won't work (COSTA, 2005)³³.

No capítulo anterior, discutimos o tripé central da pesquisa, **corpo, cidade e imagem**, explorando a fotografia e a experiência de caminhar através das bordas da cidade de São Paulo. O corpo em deslocamento atravessou territórios e cruzou zonas de fronteiras, produzindo instantâneos fragmentados da cidade complexa e incompleta. Já nesta etapa da pesquisa, as experiências são articuladas a partir da ideia de habitar temporariamente uma dada região e do uso das imagens em movimento. Com câmeras e gravadores de áudio em mãos, em um movimento de aproximação, contemplação e escuta, habitamos a região central da cidade de São Paulo e algumas regiões do entorno da Linha Azul (norte-sul) do metrô. Neste capítulo, apresentaremos práticas e reflexões investigando o conceito de zonas de fronteiras, tendo o audiovisual como forma de leitura, discussão e compartilhamento de visões de cidade.

As ações apresentadas referem-se às duas edições do projeto *Frontier Zones International Summer School*, em 2015 e 2017, e a ação CentroSp, realizada no contexto da 11a. Bienal Internacional de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, em 2017. Tais eventos

³³ COSTA, P. A closed door that leaves us guessing. **Rouge**, Austrália, 2005. [online] Disponível em: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html. Acesso em: 08/07/2018.

estão conectados às pesquisas desenvolvidas pelo Nomads.usp - Núcleo de Estudos de Habitares Interativos, da Universidade de São Paulo, cuja história de pesquisa é transdisciplinar. Nos capítulos anteriores, apresentamos resultados que foram produzidos individualmente: as séries fotográficas “Autorretrato sobre vidro de Lou Granada” e “Rastros”. Aqui, os sentidos de compartilhar e construir coletivamente se estendem à todos os processos que envolveram as ações, desde a sua formulação, planejamento, execução e resultados.

Os procedimentos metodológicos propostos e experimentados nas ações baseiam-se na produção coletiva de imagens e sons, armazenados e disponibilizados em um repositório *web* de acesso público. As imagens e sons capturados foram editados, recombinaados e alterados livremente pelos participantes, constituindo a matéria prima da produção de filmes curtos sobre as áreas exploradas.

A produção e o compartilhamento de imagens tornaram-se práticas comuns na sociedade, alterando significativamente as relações entre sujeitos e os usos e práticas dos espaços. A cidade e suas dinâmicas vão sendo expressas, imaginários e narrativas vão sendo produzidos pelos seus habitantes. Nesse contexto, fomentar pesquisas que ampliem o entendimento das práticas culturais e dos usos dos aparatos tecnológicos revela-se fundamental para estimular reflexões e críticas que visem contribuir para a produção de narrativas e imaginários urbanos, cujo horizonte norteador se apresenta na constituição de espaços democráticos de produção e compartilhamento de conhecimento.

Ainda que muitos estudos abordem relações entre arquitetura, urbanismo e cinema, os métodos tradicionais da área não costumam incluir a produção de documentário audiovisual como ferramenta de leitura de dinâmicas urbanas. Em muitos casos, a aproximação entre cinema e arquitetura se dá pela apreciação e análise fílmica, sendo menos exploradas as possibilidades trazidas através da realização de documentários audiovisuais. Contudo, percebemos que a realização de documentários audiovisuais, através de seus diferentes procedimentos metodológicos, pode incentivar a colaboração entre seus realizadores e aproximá-los de diferentes dinâmicas da cidade, constituindo uma forma relevante de explorar, aproximar e, eventualmente, potencializar o debate sobre questões urbanas atuais.

3.1 Documentário e cidade

A relação entre cinema e cidade se estabelece desde a criação do cinematógrafo, em “A chegada de um trem a La Ciotat” (França, 1985), primeiro filme realizado e exibido publicamente pelos irmãos Lumière, traz para a cena a manifestação do espírito da metrópole moderna e o surgimento da estreita relação entre cinema e centros urbanos (ALLON DOS SANTOS, 2004). As primeiras sequências de imagens por eles produzidas remetem a cenas cotidianas da cidade, como um trem chegando na estação e a saída de operários de uma fábrica, por exemplo. Esses eventos já sinalizavam a estreita relação que se desenvolveria com o passar dos anos entre a gravação de imagens e os processos de urbanização (COMOLLI, 2008). Nascia não só o cinema, como também o documentário e um modo de pensar cinematográfico, que denota um modo de observar, registrar e representar a vida cotidiana e as dinâmicas urbanas. Em 1896, o médico e etnólogo Félix-Louis Regnault já havia destacado a relevância do uso do filme para a prática científica, sobretudo para a observação e estudos relacionados às técnicas corporais em diferentes grupos étnicos. “O cinema aumenta a nossa visão no tempo como o microscópio a aumentou no espaço. Ele nos permite observar fatos que escapam aos nossos sentidos porque demasiados rápidos e fugazes” (RAMOS; SERAFIM, 2007, p. 165).

A valorização do olhar impulsionado pelo Renascimento somada à vivência da cidade a partir da ótica do *flâneur*, que traz a fugacidade como característica típica da modernidade, como comentado no primeiro capítulo, encontram no cinema um meio eficiente para expressar e produzir o imaginário urbano moderno. Assim, o conceito de cidade passa a ser definido, dentre outras maneiras, pela experiência cinematográfica acumulada desde as primeiras imagens filmadas e projetadas. O alcance do cinema ao longo dos seus mais de cem anos de existência vem corroborando seu impacto na produção da sociedade do espetáculo e na definição e diversificação do que se entende como experiência urbana na atualidade.

Para distinguir, dentre os filmes produzidos na época, aqueles que mostram as cidades a partir de seus “ritmos”, John Grierson propõe, em 1926, o termo “documentário”. Conhecidos como “sinfonias urbanas”, os primeiros documentários buscavam apresentar as dinâmicas urbanas de modo que a aparente naturalidade do cotidiano das cidades fosse interrompida, revelando camadas mais profundas, tornando visível o invisível (OLIVIERI, 2005). Para além do registro do espaço urbano construído, seus usos e ocupação, nota-se que,

desde as primeiras experiências, o documentário produzido no contexto urbano interessa-se pelo debate e representação das cidades e dos modos de vida. Alguns exemplos emblemáticos dessa abordagem foram “*Cheloveks Kinoapparatom*” (O homem da câmera), de 1929, de Dziga Vertov, “*Berlin: Die sinfonie der großstadt*” (Berlim: Sinfonia de uma metrópole), de 1927, de Walther Ruttmann, e “*Regen*” (Chuva), de 1929, de Joris Ivens.

Posteriormente, na década de 1950, pesquisadores como Margaret Mead e Gregory Bateson utilizam a filmagem para registrar as dinâmicas sociais de povos originários da Polinésia (RAMOS, SERAFIM, 2007). Os trabalhos de Marcel Griaule (1938) e Jean Rouch (1960 [1952]), na França, também são extremamente representativos para o desenvolvimento da antropologia visual e do documentário, utilizando a câmera como instância mediadora entre a observação do pesquisador participante e seu objeto de estudo. Além dos cadernos de notas, diários de campo e cadernos de desenhos, as câmeras e a produção de imagens, tanto a fotografia quanto o audiovisual, passaram a ocupar lugar de destaque para a produção de registros e posteriores interpretações de realidades distintas. Esses exemplos indicam a relação entre a produção de filmes documentais e o interesse de olhar e registrar dinâmicas de coletivos humanos, elementos constitutivos da prática de pesquisa nas Ciências Humanas, como apontado por Natália Ramos e José Serafim (2007):

Ao incorporarem desde o início dos seus trabalhos a pesquisa fotográfica, e fílmica, a interdisciplinaridade e o método comparativo para observar e analisar os comportamentos em diferentes grupos étnicos e culturais, Mead e Bateson estão na origem dos métodos modernos de pesquisa (RAMOS; SERAFIM, 2007, p. 166)

Fábio Fonseca de Castro (2015) afirma que o uso antropológico da narrativa fílmica deve ser compreendido e praticado considerando duas instâncias: a ética e o *ethos*. Isso porque, segundo o autor, toda observação e produção imagética gera uma situação de ruptura com a realidade objetiva, exigindo certo comprometimento epistemológico “por uma ética de desconfiança em relação à imagem e por um *ethos* marcado pelo desejo de mostrar o exótico, o diferente.” (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 24).

O cinema documentário é, usualmente, relacionado à ideia de narrativas fílmicas que tratam do real por focalizar meios, situações e personagens reais, ou por abordarem visões de mundo de personagens reais. É importante destacar que as narrativas fílmicas antropológicas não apresentam de modo generalista a “realidade”. O que é apresentado, são fragmentos representados. Sua potência está, portanto, nas relações, reflexões, deduções e

interpretações que possam deles emergir, nas zonas de fronteiras que eles nos permitem cruzar. Toda imagem, quando deslocada de seu contexto, decreta sua incompletude. Por um lado, é através de uma imagem que podemos atestar a veracidade de algo – “só acredito vendo”. Por outro, toda imagem é um fragmento escolhido, interpretado, já editado no momento em que se escolhe o que será registrado. Imagens são representações de momentos, são pedaços de tempo e espaço. Deslocamos o acontecimento, a cena registrada é retirada de seu contexto, e cada imagem gravada revela-se como um disparador de conexões. Produzir imagens é, por assim dizer, um estancamento do tempo e do espaço.

Contribuem também para este arcabouço teórico-metodológico procedimentos derivados da pesquisa etnográfica, já utilizados com êxito em projetos anteriores no Nomads.usp, relacionados à Observação Participante estudada, e, em especial, os estudos de Rouch, Lajoux, Mead e De France sobre o uso do audiovisual em aproximações antropológicas, reunidos por De France (1979). Em 1960, Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin vão realizar o filme *“Chronique d’un été”* – Crônica de um verão (1960). Gravado em Paris, o filme traz depoimentos de amigos e pessoas na rua que foram questionados se são felizes. A narrativa é pautada nos depoimentos e argumentos dos entrevistados, propondo um diálogo sensível que rompe com a observação distante. Na tentativa de revelar o que costuma ser ocultado, através do diálogo com os participantes e a intervenção explícita diante da câmera, os cineastas iniciam o que foi chamado de “cinema-verdade”. Abordagens como essa priorizam o contato e o diálogo com os participantes, com os quais busca-se uma aproximação para ouvir o que as pessoas têm para dizer e, a partir disto, criar a narrativa fílmica considerando a visão de mundo dos participantes.

É importante lembrar que as inovações artísticas estão diretamente relacionadas às inovações tecnológicas. Nesse caso, podemos observar que os avanços tecnológicos que trouxeram portabilidade para os equipamentos de gravação resultaram em avanços e transformações no modo de fazer filmes, ampliando as possibilidades de movimento e possibilitando maior autonomia para o cineasta que passa a caminhar pelas ruas com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, lembrando o jargão de Glauber Rocha.

Não há um conjunto de técnicas e procedimentos exclusivos com os quais se possa definir o documentário. As técnicas e procedimentos diferem de acordo com os temas e a abordagem dos realizadores. Neste sentido, podemos afirmar que a linguagem é amplamente

tensionada e ressignificada a partir de técnicas, procedimentos, diversidade de elementos e temas tratados resultando em variabilidade de usos e na heterogeneidade das produções. Para Bill Nichols (2005), o documentário não trata de representações da “realidade” ou da “verdade”, mas, sim, de visões de mundo diversas que são expressas por meio do audiovisual.

Considerar as categorias propostas por Bill Nichols nos ajuda a refletir sobre a produção de filmes documentários, identificando características e abordagens que revelam processos de produção e edição. Elas apontam para procedimentos técnicos, estéticos e éticos que envolvem tais práticas, contribuindo para o entendimento e discussão da função social e política da linguagem do documentário audiovisual. Nichols propõe categorias que identificam modos de fazer documentários que vão se modificando ao longo dos tempos acompanhando as transformações tecnológicas, sociais, políticas e artísticas. Ao expressar sociedades, eventos e contextos o filme documentário define seu território, sua função e sua potência como elemento estético reflexivo do mundo histórico.

Como afirmou o autor, os subgêneros não são categorias estanques para classificação de filmes, uma vez que um mesmo filme pode apresentar características reconhecíveis em vários subgêneros. Assim, as categorias devem ser pensadas transversalmente e de modo conectivo. Em nosso entender, considerar tal categorização nos auxilia no entendimento dos processos de produção e dos filmes produzidos ao longo da pesquisa. Para além do âmbito deste trabalho, acreditamos que tais categorias contribuem como referenciais favorecendo a formulação de novos subgêneros, ampliando e fortalecendo a prática do cinema documental.

Nichols (2005) propõe a classificação do gênero documentário em seis subgêneros: poético, expositivo, observacional, interativo, reflexivo e performático. Estas categorias propostas pelo autor tratam de aspectos estruturais predominantes da narrativa, e podem coexistir e influir umas nas outras dentro de uma mesma narrativa. Os modos identificados pelo autor surgem ao longo do tempo pela necessidade de ampliar possibilidades expressivas singulares de visões de mundo e do mundo histórico.

O modo poético traz elementos que dialogam com a vanguarda modernista, ao explorar associações temporais e justaposições espaciais em múltiplas perspectivas em detrimento das convenções sequenciais da montagem e do desenvolvimento argumentativo explicativo e linear. A partir da construção de ambiências, tons, estados de ânimo, impressões

subjetivas e atos aparentemente desconexos, os documentários poéticos, priorizam a representação da realidade de forma fragmentada (NICHOLS, 2005).

Já o modo expositivo prioriza elementos argumentativos retóricos e explicativos para expressar o mundo histórico e visões de mundo, em detrimento de abordagens mais poéticas e abstratas, propondo certa organização em relação a fragmentação do mundo histórico. A narrativa argumentativa e explicativa é, comumente, transmitida verbalmente utilizando-se voz *over*, ou seja, ouve-se a voz de um narrador ausente da cena filmada. Nesse caso, o sentido da imagem se completa com o uso da palavra, do discurso, priorizando-se a montagem por evidência, que tem por objetivo manter e potencializar a continuidade do argumento. O modo expositivo propõe visões mais generalistas expondo afirmações básicas em detrimento das particularidades, propondo dinâmicas mais neutras e distantes para a transmissão de informações tendendo a apresentar um tom oficial e onisciente (NICHOLS, 2005).

Os avanços tecnológicos permitiram a portabilidade das câmeras e gravadores, contribuindo para a produção dos documentários de observação que captura as experiências espontâneas vivenciadas em diferentes contextos. A montagem prioriza a preservação da naturalidade das cenas capturadas em detrimento do uso de recursos poéticos, sonoros ou narrativas explicativas complementares. Os elementos predominantes da construção narrativa privilegiam uma temporalidade que é a duração real do acontecimento que traz a ideia de registro histórico, além da valorização da linguagem corporal, as entonações e tom das vozes, o contato visual e a presença da câmera em cena (NICHOLS, 2005).

O modo participativo traz influências da visão participativa da antropologia que, entre outras questões, propõe reflexões e discussões acerca das questões éticas envolvidas nesse tipo de produção. Neste caso, o cineasta se aproxima e interage com o entorno e com as pessoas, sua presença altera a situação ou acontecimento em questão pois sua atuação se aproxima do fazer do pesquisador ou do repórter estabelecendo relações e diálogos. Ao se voltar para a investigação das “encenações sociais”, o modo participativo aproxima o fazer fílmico do fazer etnográfico.

Propondo a ampliação e aprofundamento das questões relacionadas à representação do outro, os documentários do modo reflexivo “tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação” (NICHOLS, 2005, p. 163-164). Deste modo, o

cineasta estabelece com o espectador uma relação reflexiva sobre representação e realidade, construídas através da montagem, sobre questões éticas e políticas que envolvem os processos de produção e a relação com as pessoas.

O modo performático traz contribuições, segundo o autor, para a complexificação do conhecimento ao considerar dimensões afetivas e sensitivas a partir de “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2005, p. 170) deslocando das estruturas narrativas o imperativo da representação realista do mundo histórico.

Outra abordagem com a qual dialogamos é aquela proposta por Fábio Fonseca de Castro (2015) que, ao analisar o cinema documental etnográfico, identifica a prevalência de duas concepções teóricas oponentes: uma refere-se ao cinema etnográfico documental clássico, e a outra, ao cinema etnográfico interpretativo ou diegético. As produções cinematográficas etnográficas são diversas em suas narrativas, variando de produções que atendem a modelos narrativos mais rígidos até modelos que se aproximam do cinema-verdade. O cinema interpretativo ou diegético prioriza narrativas mais abertas, que não respondem aos modelos pré-estabelecidos, resultando em processos e produções singulares. O autor esclarece que o que diferencia as duas abordagens narrativas não se refere ao seu formato, mas ao modo como cada uma delas concebe sua relação narrativa com o real (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 20). Tanto o cinema etnográfico documental clássico, quanto o cinema interpretativo diegético são narrativas interpretativas, e o que os diferencia é a forma de abordar a realidade. O autor esclarece a diferenciação entre eles

O cinema etnográfico documental pretende narrar o real: a realidade tal qual ela é. Por sua vez, o cinema etnográfico interpretativo procura narrar a realidade tal como ela é construída pelos atores sociais que dela falam, sejam eles os indivíduos que são mostrados no filme – esses personagens reais – sejam o antropólogo/cineasta e sua equipe. Reiterando que o que diferencia esses dois formatos narrativos é seu *ethos* – a relação de crença que eles mantêm com as suas próprias regularidades discursivas – podemos sugerir que, para além do *ethos*, não há diferença entre eles (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 21).

As origens do cinema etnográfico interpretativo remontam aos filmes de Jean Rouch, que os classificava como etnoficção. O termo proposto por Rouch conecta duas instâncias divergentes, ficção e etnografia, para propor o novo termo aproximando “a dimensão narrativa-ficcional condenada pelo saber etnográfico dominante mas, ao mesmo tempo, dele

incontornável” e “por se distanciar da ideia de que o filme documental é caracterizado por um discurso de sobriedade” (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 22). Influenciado pela obra do antropólogo Marcel Griaule, Rouch primava pela liberdade interpretativa da atividade etnográfica, rompendo com o cinema documental clássico pautado na neutralidade interpretativa. Para empreender tal feito, foi necessária a implementação de uma prática de filmagem interativa na qual a equipe de filmagem e os atores sociais filmados assumissem a sua copresença e cocriarão na negociação de sentidos.

A aproximação e apropriação de práticas e conceitos que permeiam os termos documentário etnográfico interpretativo, cinema-verdade e etnoficção trazem para esta pesquisa contribuições não apenas em âmbito teórico, mas também nos inspiram a buscar, na confluência de práticas acadêmicas e artísticas pautadas na copresença e cocriação de todos os atores envolvidos, a expressão de diversas visões de mundo.

3.2 A produção de imagens como mediadora de leituras urbanas

Os documentários produzidos nas duas edições do projeto *Frontier Zones* e na ação CentroSp tratam de áreas específicas, principalmente a região central da cidade de São Paulo. Por serem filmes, eles são deslocados da contiguidade espacial e geográfica, passando a operar como espaços narrativos – fílmicos – referenciais das áreas em questão. As narrativas fílmicas permitem que as zonas de fronteiras sejam identificadas, analisadas e expressas. Os fragmentos registrados são eventos selecionados que destacam elementos dispersos no tempo e no espaço urbano, e que, no espaço fílmico, são organizados a partir de uma narrativa estética e conceitual. A realidade de cada um deles, espaço urbano e espaço fílmico, permanece em suas instâncias de origem. Cria-se, assim, uma relação entre a contiguidade espacial urbana e a continuidade temporal fílmica.

Um mesmo filme possui diversos locais narrativos, locais que são destacados do entorno urbano para que eventos importantes ou significativos sejam organizados na composição da narrativa. Na maioria dos casos, os eventos significativos não são extraordinários: pelo contrário, são eventos cotidianos que permanecem ocultos nas dinâmicas dispersas no tempo e no espaço urbano. Os eventos tornam-se significativos ao serem deslocados para o espaço fílmico e organizados na narrativa. É no processo de deslocamento entre espaços, do urbano para o fílmico, que as dinâmicas urbanas e as zonas

de fronteiras, que permanecem ocultas e dispersas no tempo e no espaço, podem se tornar mais visíveis e compreensíveis.

As zonas de fronteiras são identificadas não só por seus constitutivos concretos, como grades, muros ou enclaves urbanos, mas também pelos modos de ocupação, dinâmicas, gestos e comportamentos. Para que as zonas de fronteiras sejam identificadas, uma vez que, muitas vezes, elas permanecem ocultas ao olhar cotidiano, é necessário um modo de observação em contraste, pautado em aproximações e distanciamentos. É necessário que se crie um estado de pertencimento, um habitar temporário da região, no qual o pesquisador-observador possa se familiarizar com o entorno, seus ritmos e fluxos. Ao mesmo tempo, como a experiência do *flâneur* benjaminiano que caminha na multidão sem fazer parte dela, é necessário que haja um distanciamento para que se percebam relações entre dinâmicas e espaços.

A imersão em fragmentos da cidade de São Paulo, especialmente, a região central e os processos envolvidos na captura e edição de imagens e sons para produção dos documentários realizados no contexto da pesquisa, resultaram na identificação e observação de uma multiplicidade de grupos, atividades, interesses e conflito. Muitos estudos existem, produzidos a partir do olhar de diferentes áreas, caracterizando detalhadamente esses grupos, atividades e conflitos. O que se propõe é contribuir para os estudos urbanos através de um olhar advindo das experiências e imersões mediadas por câmeras, empreendidas na área ao longo da pesquisa.

Lembraremos, no entanto, que, até a década de 1960, a região era reconhecida como uma das áreas mais ricas da cidade, onde estavam concentrados hotéis, equipamentos culturais, lojas, atividades comerciais voltadas para as classes abastadas. Com o gradativo processo de abandono da região central por estas classes, nas décadas posteriores, as atividades comerciais se alteram e diversificam, prédios são abandonados, sedes bancárias e de escritórios migram para regiões como a avenida Paulista e novos distritos financeiros. O chamado comércio de alto padrão e os cinemas são transferidos para os *shopping centers* recém-criados. O abandono do centro da cidade pela população abastada resultou na ocupação da área por populações de baixa ou nenhuma renda e no desenvolvimento de novas dinâmicas que comportam outros grupos e novos conflitos.

Figura 29 – Mapa ilustrativo do Distrito da República.

Fonte: Prefeitura de São Paulo³⁴.

Figura 30 – Mapa ilustrativo da Linha Azul do metrô de São Paulo

Fonte: Diário do Transporte³⁵.

O interesse de se estudar zonas de fronteiras nessa região se justifica, entre outras coisas, pela diversidade de grupos e pessoas vindas de diferentes lugares e classes sociais, pela multiplicidade de atividades, pela heterogeneidade marcante da área. A aproximação e observação mais atenta revela que, mesmo dentro de grupos aparentemente homogêneos,

³⁴ Disponível em: <http://bit.ly/34tO0w6>. Acesso em 13 nov. 2019.

³⁵ Disponível em: <http://bit.ly/2YVViYa>. Acesso em 17 dez. 2019.

pode-se constatar uma grande diversidade. Usualmente, categorizações tendem a reproduzir discursos homogeneizadores em relação a determinados grupos de pessoas. Os processos e procedimentos envolvidos na produção dos documentários - aproximação e observação da área, captura de imagens e sons, entrevistas, coleta de depoimentos e processo de edição - possibilitam e potencializam a observação das singularidades e especificidades de grupos e dinâmicas, evidenciando que, grupos e dinâmicas, são constituídos pela multiplicidade e pelo movimento de transformação constante.

Nos anos de 2015 e 2017, observamos que imigrantes, moradores em situação de rua, comunidade LGBT, movimento de luta por moradia e vendedores ambulantes despontam como alguns dos grupos com forte presença na região, tecendo dinâmicas de pertencimento na busca de melhores condições de vida e trabalho. Os conflitos, para esses grupos, têm como uma de suas características a inconstância na ideia de pertencimento por parte do poder público e de outros grupos sociais. Eles pertencem à região, desenvolvem atividades econômicas, suas vidas estão diretamente conectadas com as dinâmicas locais, mas, por vezes, lhes falta o reconhecimento efetivo que envolve questões legais para um pertencimento integral. Fundamentalmente, o que se reivindica é respeito e direito à vida. Essas questões ficam bastante explícitas na fala de imigrantes, moradores de rua, vendedores ambulantes e membros da comunidade LGBT da área central.

O que propomos aqui é que os resultados obtidos nas experiências práticas da presente pesquisa, expressos na forma de filmes documentários de curta metragem, sejam compreendidos como referências que contribuem para o entendimento e aproximação do centro de São Paulo. O conjunto dos filmes produzidos permite que sejam identificados os diferentes grupos e as inúmeras dinâmicas que se sobrepõem pelas ruas, calçadas, prédios e espaços públicos, apresentando a diversidade e complexidade da região. Ela revela-se, por exemplo, em depoimento coletado na ação CentroSP, por um dos moradores em situação de rua, como “uma mãe que acolhe todo mundo”, um ponto de convergência para aqueles que chegam à cidade, uma primeira referência, uma primeira oportunidade, e que, muitas vezes, torna-se local de permanência. Acolhimento e exclusão são dinâmicas presentes na realidade desses grupos que encontram, no centro de São Paulo, um território de pertencimento.

A seguir apresentaremos esse modo de aproximação e compreensão através da produção de documentários, exercitado e aprofundado nas ações dos projetos *Frontier Zones* e CentroSp.

3.3 Processos

Figura 31 – Exercício de observação. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

O objetivo central deste projeto foi refletir sobre relações entre a produção audiovisual e leituras acerca das cidades contemporâneas, buscando analisar as contribuições que abordagens metodológicas dessa natureza possam ter para a pesquisa e ensino em Arquitetura e Urbanismo. O processo de realização dos filmes é utilizado como meio de aproximação de realidades urbanas, a partir da seleção de temas a serem investigados em uma dada área da cidade. Pensado a partir da perspectiva que considera que não há observador neutro, mas autores com diferentes antecedentes culturais e pessoais, o projeto priorizou o trabalho colaborativo entre participantes, pesquisadores, professores e as pessoas filmadas nas ruas de São Paulo.

O projeto foi desenvolvido através de parceria entre o IAU-USP, como parte das atividades desenvolvidas pelo grupo de pesquisa Nomads.usp, Núcleo de Estudos de Habitares Interativos, Leuphana Universität e Hafencity Universität, contou com financiamento do DAAD, Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico, e do Ministério Alemão de Educação e

Pesquisa. Foram coordenadores deste projeto o Prof. Dr. Marcelo Tramontano, do IAU-USP, a Profa. Dra. Ursula Kirschner, da Leuphana Universität, e o pesquisador Dr. Martin Kohler, da Hafencity Universität. A duração do projeto foi de quatro anos (2014-2017), com atividades realizadas no Brasil entre 20 de julho e 2 de agosto de 2015 e de 10 a 22 de julho de 2017. A cada edição, foram selecionados 20 estudantes de diferentes cursos de graduação e de pós-graduação de diferentes regiões brasileiras, compondo equipes de diversas áreas do conhecimento. O corpo docente e técnico dos *workshops* foi formado por alemães e brasileiros, compondo uma parceria entre pelo menos quatro universidades alemãs em cada edição. A presença de participantes e profissionais vindos de diversas áreas tais como, cinema, artes visuais, estudos do som, estudos culturais e arquitetura e urbanismo, com diferentes níveis de experiência, enriquecem as discussões e ampliam as possibilidades de leitura dos fragmentos urbanos analisados.

Neste capítulo, analisaremos as experiências relativas às duas edições do projeto *Frontier Zones International Summer School*, empreendidas no Brasil e a ação CentroSp, realizada no contexto da 11a. Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. Essa edição da Bienal propôs repensar o projeto arquitetônico e urbano enquanto instrumentos capazes de reunir e guiar diferentes conhecimentos, articulando-os e compartilhando-os, sugerindo uma ampliação de seu campo de ação. Em resposta a esse tema, a ação CentroSp explorou dinâmicas urbanas do distrito República, na cidade de São Paulo, através de gravação, processamento e exibição de sons e imagens, considerando sua diversidade social. Essa ação deriva das experiências acumuladas nos processos anteriores no contexto do projeto *Frontier Zones*.

Cada um dos experimentos foi planejado considerando quatro etapas: 1. reunião com os colaboradores para apresentar a área de estudo, orientações gerais, debates teóricos. 2. sensibilização, reconhecimento da área, exploração técnica do uso de suportes audiovisuais para leituras no espaço urbano, instrução e condução de entrevistas com pessoas envolvidas no processo de captação, e captação de imagens e sons. 3. edição e disponibilização do material audiovisual e sonoro produzido em um repositório *web* de livre acesso dos participantes para a produção de vídeos e peças sonoras; e 4. exibição pública das peças produzidas e disponibilização *online*.

Os procedimentos metodológicos que fundamentam os experimentos baseiam-se na produção coletiva de imagens e sons, armazenados e disponibilizados em um repositório *web* de acesso público, que são, por sua vez, editados, recombinaos e alterados livremente pelos participantes, constituindo a matéria prima da produção de filmes curtos sobre a área. Especialistas acadêmicos das áreas de Cinema, Artes Visuais, Estudos do Som, Estudos Culturais e Arquitetura e Urbanismo, juntamente com estudantes de horizontes igualmente variados, conformam uma grande equipe na qual as relações hierárquicas são evitadas. Todos são "participantes", cada um contribuindo com seus saberes e competências para a construção de conhecimentos para todo o grupo. Todos discutem questões relacionadas ao fragmento urbano em estudo, todos buscam captar suas sonoridades mais significativas, suas dinâmicas espaciais e comportamentais em imagens de vídeo, todos visualizam a totalidade do material produzido, todos participam de grupos de edição, assistem à exibição de todos os filmes resultantes e, juntos, todos avaliam os resultados. *Workshops* com duração entre 4 e 15 dias foram realizados, desde 2013, em cidades do Brasil e da Alemanha³⁶.

Para que essa dinâmica seja efetivada, é necessário que o trabalho coletivo e cooperativo seja privilegiado, considerando as relações entre participantes e coordenadores a partir de uma perspectiva não hierárquica, de modo que todos possam contribuir com seus saberes e competências para a construção de conhecimento para todo o grupo. Neste sentido, foram considerados importantes para o desenvolvimento das atividades, não apenas conteúdos e técnicas, mas também a qualidade das relações entre todos os atores envolvidos: participantes, especialistas e população. Ao priorizar práticas de produção e pesquisa coletivas e compartilhadas, ao considerar que os saberes e visões de mundo de todos os envolvidos nas ações são relevantes para a produção de conhecimento, e ao tornar público o acesso do que foi produzido, a abordagem proposta no projeto, no que se refere à estruturação e desenvolvimento das atividades, traz elementos que remetem à obra do educador Paulo Freire.

Baseando-se na ideia de *práxis*, o autor é reconhecido mundialmente por seu trabalho no campo da educação, que contribui significativamente, entre outras coisas, para os movimentos de alfabetização para populações em situação de vulnerabilidade social. Em suas

³⁶ Alguns dos vídeos produzidos podem ser assistidos em: <http://bit.ly/2z450KJ>.

críticas aos métodos próprios da “educação bancária”, Paulo Freire, defende que a autonomia dos sujeitos tem importância central na consolidação das sociedades democráticas. Essa autonomia se consolida na medida em que os sujeitos passam a se reconhecer como protagonistas de seus processos de aprendizagem e ganham consciência de seu papel social. Professou em suas práticas e escritos a “educação como prática da liberdade”, título de um de seus livros cuja primeira edição data de 1967. Dentre as inúmeras contribuições que a obra do educador pode nos trazer, consideramos que as práticas de ensino e pesquisa pautadas em processos dialógicos pautados no protagonismo individual e social, como propõe Freire, sejam fundamentais na construção coletiva e no compartilhamento do conhecimento.

A presente pesquisa alimenta-se das ideias de Freire ao priorizar o diálogo, o fazer coletivo e o compartilhamento de visões de mundo. Essa abordagem se mostrou fundamental e bastante produtiva ao considerarmos a diversidade de pessoas envolvidas, estudantes e profissionais de diferentes regiões do Brasil, especialistas brasileiros e alemães e o contato e troca constantes com a população nas ruas. Os experimentos podem ser entendidos como a criação de um *locus* de acolhimento para que se estabeleça novas relações com a cidade e seus habitantes. Como uma interface, um espaço-entre, um lugar que faz emergir possibilidades de imersão e intervenção urbanas que geram vivências singulares.

Imersos no espaço público, os participantes captaram imagens e sons que foram armazenados e disponibilizados em um repositório *web* de acesso público, e, posteriormente, editados, re combinados e alterados livremente pelos participantes, constituindo matéria prima da produção de filmes curtos sobre as áreas exploradas. O material produzido foi amplamente debatido nas diversas etapas do processo, captação, edição e exibição, buscando-se refletir coletivamente acerca das dinâmicas urbanas e zonas de fronteiras observadas. Além dos processos de gravação de imagens e sons e da realização de entrevistas, essas ações têm em comum, como elemento central e propulsor, o entendimento de que, para além do registro e documentação de dinâmicas urbanas, as práticas são entendidas como possibilidades de construção de espaços de fala, escuta e visibilidade para atores e discursos menos valorizados.

Por seu caráter interdisciplinar, a proposta relaciona elementos e preocupações de âmbito técnico, teórico e experimental de diferentes áreas de conhecimento, principalmente audiovisual, arquitetura e urbanismo. Acreditamos que o encontro e compartilhamento entre

diferentes áreas de conhecimento e a atuação na composição dos grupos de trabalho enriqueçam os processos de pesquisa e realização das atividades propostas, na medida em que possibilitam a ampliação de entendimentos, leituras e proposições técnicas, estéticas e narrativas.

Ao mergulharmos na efemeridade do momento, na observação do instante, na efervescência das ruas, na singularidade das vivências urbanas, buscamos abstrair sua totalidade, estabelecendo graus de complexidade e relação na escala da rua e dos corpos. Através das lentes observamos e buscamos interpretar os fragmentos urbanos em suas múltiplas manifestações. Dentro da heterogeneidade de grupos presentes na região central, optou-se pela aproximação e observação de grupos em maior situação de vulnerabilidade e de grupos com dinâmicas mais relacionadas às ruas, como por exemplo, vendedores ambulantes.

A seguir, apresentamos um panorama geral das etapas que fundamentaram os *workshops*. Os detalhamentos e alterações em relação a cada edição serão comentados posteriormente.

O primeiro eixo é constituído pelo compartilhamento de trabalhos e ideias dos colaboradores professores e pesquisadores e, também, de convidados. A intenção, neste momento, era aprofundar as discussões acerca da produção de imagem no contexto urbano, trazendo referências e entendimentos, tanto dos estudos urbanos e culturais, como também, do cinema e da fotografia. Buscou-se criar um *background* comum entre os participantes, considerando a diversidade de seus níveis de formação e áreas de conhecimento.

O segundo eixo refere-se à etapa em que estivemos nas ruas para captura de imagens e sons. Em um primeiro momento, foram realizadas práticas de sensibilização, reconhecimento em relação à área e aprimoramento de questões técnicas que envolvem a captura de imagem. Esta etapa é importante para o que haja o primeiro contato com o entorno e o início da identificação de ritmos, dinâmicas e zonas de fronteiras. A partir dos exercícios de sensibilização, utilizando equipamentos de gravação, os participantes passam a perceber o entorno através das câmeras e gravadores. Neste momento a percepção é alterada, a acuidade visual e auditiva se modificam e um “outro corpo” e uma “nova presença” passam a operar, o caminhar e o observar ganham outra dimensão, novas possibilidades perceptivas são agregadas, possibilidades de enquadramento, de aproximação e

distanciamento, de ampliação e diversificação da visão, da escuta, de todo o campo sensorial e motriz. Em deslocamento ou em movimentos de habitar, corpo e câmera em movimento se engajam no processo de captura de imagens e sons, de acontecimentos, de histórias e detalhes, de “invisíveis visíveis”.

Figura 32 – Exercício de captação de imagem e som. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Nas duas versões do *workshop*, participantes e coordenadores foram divididos em grupos e cada grupo escolheu o tema a ser trabalhado e como as capturas seriam feitas. Os grupos se auto-organizaram em relação à área a ser explorada, ao tema e ao como fariam as gravações. Neste momento, as ideias são postas em prática. O processo de escolha do tema variou de grupo para grupo, de acordo com os interesses dos integrantes e possibilidades técnicas para execução. Uma rede de diálogos e encontros é criada conectando participantes, a população nas ruas e a comunidade acadêmica em uma *práxis*, na qual ideias, conceitos e planos são postos em prática em ações e reflexões compartilhadas com e no coletivo. Ao final de cada dia de gravação, relatos e discussões sobre experiências, desafios, descobertas vivenciadas ao longo do dia eram compartilhadas e debatidas, um momento bastante rico de reflexão e aprimoramento dos processos de trabalho.

Figura 33 – Exercício de captação de imagem e som. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Figura 34 – Compartilhamento, apreciação e discussões das materiais coletados ao longo do dia. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

O processo de edição, terceiro eixo, foi realizado em instância individual, na qual os participantes puderam aprender ou aprimorar seus conhecimentos técnicos, cada participante produziu um breve estudo. Em instância coletiva, cada grupo, formado por participantes e especialistas, produziu um documentário de curta metragem. Ao longo de

todo processo, estudantes e especialistas trabalharam conjuntamente dentro dos grupos debatendo, tanto o que se refere às questões técnicas, quanto às questões conceituais e estéticas. Exibições ocorrem com frequência ao longo dos processos de edição para compartilhamento e discussão dos trabalhos em curso.

Figura 35 – Processo de edição. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2015.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Figura 36 – Processo de edição. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

A última etapa foi o momento de compartilhamento dos filmes acabados com o público, que foi convidado a participar do debate. As exibições ocorreram em locais públicos e na universidade. Os resultados dos *workshops* do projeto *Frontier Zones* foram exibidos no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em evento público aberto para a comunidade acadêmica e extra *campus* e, na casa de eventos GIG, localizada na cidade de São Carlos. A opção por esse espaço de exibição se deu por ser um espaço que promovia atividades culturais diversas e, usualmente, frequentado por produtores culturais, artistas e público interessado em manifestações artísticas da cena independente.

Figura 37 – Exibição dos filmes produzidos na segunda edição do Frontier Zones International School, casa de eventos GIG. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

A exibição dos produtos da ação CentroSp foi realizada no espaço cultural público Praça das Artes, localizada na Avenida São João, no centro de São Paulo, e as gravações se estenderam pelo distrito da República. Isso permitiu que fosse estabelecido contato e aproximação com grupos presentes nos arredores e frequentadores do espaço cultural. Neste caso, diferentemente dos *workshops*, a relação entre a projeção e o público ganha outra dinâmica, dado que se estabelece um vínculo de identificação e reconhecimento imediato com as imagens e sons. Os espaços de pertencimento surgem ressignificados pelas narrativas fílmicas. A exibição dos filmes intencionou dar visibilidade e destaque ao grupo de moradores em situação de rua da região, que, usualmente, sofrem processos de invisibilidade e

silenciamento. Embora a Praça das Artes seja um espaço público de livre acesso, a presença dos moradores em situação de rua não é usual e nem bem recebida pelos frequentadores e funcionários. Na ocasião da exibição, moradores em situação de rua da região foram convidados pelos participantes da ação, e puderam assistir e participar das discussões, incluindo aqueles que haviam participado das filmagens. Nesta perspectiva, o momento da exibição se tornou um dispositivo de tensionamento de determinadas zonas de fronteiras, reconfigurando, mesmo que momentaneamente, dinâmicas e fronteiras.

Figura 38 – Exibição dos filmes produzidos na ação CentroSp, Praça das Artes. Registro do workshop *Frontier Zones International School*, 2017.

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, São Paulo, 2017.

Os processos e experiências acumuladas referentes à realização das duas edições da *Frontier Zones International Summer School*, realizadas no Brasil, nos permitiram identificar várias qualidades dessa metodologia. O acolhimento a pessoas com diferentes níveis de envolvimento com processos de gravação e edição de imagem e som e, oriundos de diversas áreas de conhecimento, possibilitou que, em um curto espaço de tempo, fossem alcançados níveis mais elaborados de saberes técnicos e teóricos sobre a produção de imagem no contexto de grandes cidades. Considerando que gravar e compartilhar imagens têm se tornado prática corriqueira do cotidiano, entendemos que, o aprofundamento teórico e técnico sobre esse fenômeno contribua para pensar as dinâmicas e o imaginário urbanos de forma crítica e criativa.

Ao privilegiar o trabalho coletivo e a não hierarquização das relações nos processos de aprendizagem, criação e pesquisa possibilita que, em relação ao grupo sejam valorizados os conceitos de cooperação, compartilhamento, respeito, comprometimento e autoconfiança nas relações de trabalho. Em relação aos processos de pesquisa, essa abordagem, permite o encontro de pessoas de grupos sociais distintos no espaço público promovendo experiências de partilha e trocas mais amistosas e acolhedoras em relação ao diferente, ao desconhecido.

Outro aspecto relevante é a produção e o compartilhamento de uma grande quantidade de arquivos de imagens e sons que expressam determinado fragmento urbano, constituindo um banco de dados bastante diverso criado a partir de diferentes pontos de vista sobre uma dada área. Ao tornar público os materiais produzidos para que novas edições e narrativas sejam produzidas busca-se fomentar a ideia de criação e intervenção no imaginário urbano a partir de uma perspectiva cooperativa e crítica. Para acesso ao repositório do Projeto Frontier Zones: <http://bit.ly/2y6Lxv2>. Usuário: view. Senha: view2017

Figura 39 – Imagem repositório Web do Projeto Frontier Zones.

Fonte: Frontier Zones³⁷

3.4 Produtos

Como proposta metodológica desta pesquisa, já apresentada nos capítulos anteriores e que se mantém neste, a leitura combinada entre texto e imagem considera que cada aspecto traz contribuições singulares e, ao mesmo tempo, complementares. São níveis de entendimentos próprios a cada meio, onde texto acadêmico e filmes documentários

³⁷ Disponível em: <http://bit.ly/2y6Lxv2>. Acesso em 23 ago. 2019.

estabelecem relação de complementaridade, em que informações presentes no texto e na narrativa fílmica se integram, para que as reflexões e argumentações propostas pela pesquisa possam ser compreendidas em sua totalidade. Na introdução de seu artigo intitulado "A narrativa documental diegética", Fonseca de Castro (2015) traz as palavras de Margaret Mead, nas quais ela se referia à antropologia como "uma disciplina feita de palavras". Esta afirmação tinha por objetivo abrir os caminhos e estabelecer relações entre a antropologia e o audiovisual. Concordamos com o autor quando afirma que, "de fato, a imagem é normalmente vista, pelas ciências sociais, como um apêndice ao texto escrito, como um dado complementar à pesquisa. Jamais como um elemento central da narrativa." (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 20). Na busca por ampliar as possibilidades metodológicas de pesquisa e ensino em arquitetura e urbanismo, a pesquisa apresenta e defende a ideia de considerarmos imagens e narrativas fílmicas como elementos centrais complementares e não como apêndice ou elemento minoritário em relação ao texto acadêmico. Neste caso, para que a leitura do trabalho se complete, é necessário que o leitor se movimente dentro dessas zonas de fronteiras, migrando constantemente entre o meio impresso e digital, entre texto e filmes, entre palavra e imagem, entre ciência e arte, entre teoria e estética. Os filmes estão disponíveis no canal DocNomads.usp e organizados nas *playlists*: *Frontier Zones 2015*, *Frontier Zones 2017*, *CentroSp 2017*. Disponível em: <https://bit.ly/35i8yIZ>

Figura 40 – Imagem inicial do canal DocNomads.usp

Fonte: Canal do DocNomads.usp no Youtube³⁸

Como referência inicial para nos aproximarmos dos grupos observados, destacamos o filme *Nossa Morada* (*Frontier Zones*, 2017). Através de depoimentos, o filme nos aproxima dos principais grupos observados. Os depoimentos também trazem relatos de outros grupos observados, entre eles, população em situação de rua, trabalhadores imigrantes, comunidade LGBT e artistas de rua. Os relatos nos permitem identificar algumas dinâmicas e conflitos que atingem esses grupos e sua relação, por exemplo, com a polícia. Para esses grupos, a violência por parte da polícia e da população em geral é um dos elementos centrais que afetam suas vidas. Essa questão é apresentada com maior profundidade no filme “Você tem medo de quê?” (CentroSp, 2017), que faz parte do acervo da ação CentroSp. Os grupos organizados que lutam pelo direito à moradia, também ouvidos, são protagonistas dos conflitos presentes na região atualmente. Os relatos presentes no filme “Nossa Morada” permitem darmos um primeiro passo em direção à aproximação dos grupos observados. O conjunto dos filmes traz a possibilidade de acessarmos diversas composições, pontos de vista e visões de mundo referentes à região. A observação dos grupos e das dinâmicas permitiu uma maior compreensão e apreensão do entorno identificando zonas de fronteiras, conflitos e dinâmicas urbanas.

³⁸ Disponível em: <http://bit.ly/2y6Lxv2>. Acesso em 23 ago. 2019.

A possibilidade de múltiplas interpretações e reflexões acerca de dinâmicas urbanas e de zonas de fronteiras apresentadas nos filmes vem corroborar mais um aspecto positivo desta metodologia, pois reflete a potencialidade de múltiplas experiências e, portanto, de múltiplas interpretações e resultados possíveis. Desse modo, a proposta metodológica pode ser entendida como uma plataforma aberta de produção de conhecimento, que sempre gerará leituras diversas acerca das dinâmicas de dado fragmento urbano.

Do ponto de vista da produção das narrativas fílmicas, os processos de gravação e edição possibilitaram a observação e análise detidas de dinâmicas e zonas de fronteiras locais, motivando reflexões e argumentações materializadas através dos filmes. Neste momento, é exigido que os realizadores articulem esforços reflexivos, criativos e técnicos capazes de expressar suas ideias e interpretações, contribuindo, significativamente, mas não só, para os processos de aquisição de conhecimento em âmbito individual. Neste sentido, os realizadores devem associar conhecimentos prévios, experiências e informações adquiridas ao longo do processo de captura e busca por soluções para que as propostas sejam efetivamente realizadas. O conhecimento técnico dos processos de edição das imagens e sons permite aos realizadores explorar as especificidades da linguagem audiovisual, compondo com imagens, sons e elementos textuais a partir de escolhas estéticas e conceituais. Assim, as narrativas fílmicas tornam-se espaços onde diversas camadas de informação se encontram e se recombina, gerando possibilidades interpretativas inúmeras, pois expressam as visões de mundo de cada realizador ou grupo de realizadores.

O entorno é percebido de modo complexo, a partir de prerrogativas conceituais, mas, também por elementos não racionais que antecedem os conceitos. Por exemplo, quando tomamos o conceito de pobreza, existem inúmeros conceitos que podem definir, identificar e descrever tal fenômeno, mas, há um modo singular de como cada um articula conceitos e experiências referentes ao termo pobreza.

Nos processos de gravação e de edição podemos identificar dois movimentos distintos. No primeiro momento, quando a captura de imagens e sons é feita, aspectos mais instintivos, não racionais, estão mais ativados. Quando estamos andando pelas ruas filmando, são feitas escolhas mais imediatas, são impulsos que mobilizam o olhar para determinada situação e não estamos totalmente conscientes do que está sendo filmado. É, no segundo momento, quando voltamos para o material para editá-lo, que os conceitos e pensamentos

passam a operar permitindo que sejam revelados e articulados elementos que não estavam conscientes no momento da captura. Neste sentido, o repositório aberto e os processos coletivos de edição permitem que questões, informações, aspectos que não foram considerados relevantes no momento da gravação sejam reconsideradas a partir de visões de mundo de diferentes indivíduos.

A exibição é o momento de compartilhamento dos resultados obtidos para aqueles que não participaram das etapas anteriores, estimulando a ampliação de possibilidades interpretativas ao gerar espaços de debate e reflexão. Este momento, onde os resultados são compartilhados, propicia, em alguma medida, a aquisição e produção coletivas de conhecimento. Por sua natureza estética, e por optarmos pela construção de narrativas e interpretações diegéticas (FONSECA DE CASTRO, 2015), os filmes fomentam diversidades interpretativas que, ao serem debatidas, acabam por gerar novas interpretações.

Uma terceira instância que contribui significativamente para a diversidade da apreensão do urbano refere-se ao repositório de acesso público. O repositório pode ser entendido como um banco de informações, onde estão reunidos sons e imagens que caracterizam um dado fragmento urbano, em um dado momento. O acervo pode servir para informar outras pesquisas e trabalhos, levando informações imagéticas e sonoras de dada área para diferentes contextos. Neste sentido, uma quantidade significativa de imagens e sons que caracterizam fragmentos urbanos da cidade de São Paulo está disponível publicamente, para que interpretações e usos sejam feitos, e novos conhecimentos sejam produzidos. A potencialidade de se produzir documentários se dá na articulação entre os processos de captura de imagens e sons e os processos de edição. Neste sentido, o repositório público permite que o processo de edição se estenda para aqueles que não participaram da etapa da captura ou que estejam distantes da área observada. Por exemplo, por pesquisadores de outras localidades, que podem acessar e editar os materiais disponibilizados no repositório como forma de apreensão da área para estabelecer relação com regiões centrais de outras metrópoles. Ou, ainda, o material pode ser utilizado em diferentes contextos, por exemplo, artistas que trabalham com *Media Art*, ampliando as possibilidades de interpretação. Todos os participantes concordaram que as imagens, sons e filmes fossem licenciados a partir do *creative common*, que são licenças que permitem que sejam extraídas informações do material original com menos restrições que o tradicional todos direitos reservados. O material

original e os filmes podem ser utilizados no modo de licenciamento de direitos autorais, *share alike* (SA), que exigem que cópias ou adaptações da obra sejam liberadas pela mesma licença ou similar que a original.

O repositório pode ser entendido, em certa medida, como um modo de produzir memória coletiva e intervir no imaginário urbano, ao trazer as questões do tempo e do espaço, que não são mais definidas através de fronteiras específicas, mas se compõem, no tempo-espaço fílmico, através da captura coletiva a partir de interpretações de diferentes indivíduos.

É interessante destacar que esse tipo de arquivo não é apenas uma coleção, uma massa aleatória de objetos individuais, mas pode ser entendido como um entrecruzamento entre espaço concreto e espaço digital. Isso é possível a partir do momento em que as imagens passam a pertencer e interagir entre si no espaço digital através dos tempos-espaços fílmicos, mantendo conexões e referências com o espaço concreto. Ao serem criadas narrativas fílmicas que recombina as imagens disponibilizadas no repositório, possibilita-se que sejam estabelecidas diferentes relações, pequenos elos, como se fossem raízes que crescem de um elemento para o outro. Como em um caleidoscópio, onde podemos olhar através das diferentes imagens que correspondem umas às outras, mas estão sempre em movimento, sempre sendo modificadas.

Ao analisarmos o conjunto dos filmes produzidos, identificamos que o conceito de zonas de fronteiras foi explorado em diversos níveis e conotações. A linguagem audiovisual permite a expressão de sutilezas e intensidades propiciando entendimentos, também sutis, intensos e diversos. A imagem em movimento permite observarmos o corpo em movimento e, ao observarmos o corpo no espaço, conseguimos visualizar dinâmicas e ocupações que nos fornecem informações que permitem aferir sentidos e significados sobre dado espaço e as relações que nele se dão.

As gravações concentradas em uma determinada área e o acesso às imagens geradas, em um repositório de acesso público aberto, permitiram que fossem feitas conexões entre os resultados e processos de realização dos filmes. Essa conexão através da recorrência de imagens que remetem aos mesmos espaços e situações, sons e depoimentos, traz uma sensação de familiaridade, como se fosse possível “habitar” a região temporariamente, na medida em que o espectador pode reconhecer personagens e situações que se repetem, criando-se uma relação de reconhecimento, conexão e continuidade em relação à área. As

mesmas cenas ou áudios inseridos em diferentes narrativas permitem que elas sejam compreendidas a partir de diferentes perspectivas. Esse efeito de recorrência e reconhecimento, poderíamos chamar de recursividade variante.

Essa recursividade variante remete à “dimensão interpretativa diegética” proposta por Fonseca de Castro (2015), na qual as imagens são oferecidas ao espectador para que ele possa construir sua própria interpretação. A diversidade das narrativas fílmicas produzidas agrega evidências; as imagens não oferecem representações gerais de processos universais dos fatos sociais, o que permite ao espectador certa liberdade interpretativa. O autor afirma que essa perspectiva poderia ser resumida como “a-histórica”. Isso porque o tempo não é percebido como uma escala onde eventos sucessivos ocorrem linearmente, mas, de outro modo, torna-se uma “circunstância associativa geral” (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 25), que se constitui dentro da narrativa e por meio dela. O autor afirma que

Poderíamos denominar a esse modo narrativo documental de diegético, e, assim, diferenciá-lo do modo narrativo histórico-documental, ou melhor, dialético. Se um documentário deixa-se nortear pelo tempo diegético, tem-se um conjunto de situações de linguagem que, juntas, têm o poder de transformar o padrão narrativo do próprio filme. Em primeiro lugar porque evidencia-se muito mais o médium, o que valoriza de imediato o próprio ato da pesquisa ao qual o filme está associado. Isso porque o documentário diegético tem o poder de evidenciar a materialidade que circunda a narração. Em segundo lugar, porque supera-se a pretensão objetivista que, na verdade, constitui uma prática de adequação do discurso à coerência do raciocínio pretendido – ou seja, uma prática reducionista (FONSECA DE CASTRO, 2015, p. 25).

Entendemos ser útil para o campo dos estudos urbanos a abordagem diegética de interpretação e narração audiovisual proposta por Fonseca de Castro, evidenciando contribuições baseadas nas especificidades da linguagem audiovisual. Isto pode ser afirmado quando consideramos o filme documentário como um meio para se ultrapassar fronteiras de “práticas reducionistas” e da “pretensão objetivista”, auxiliando a criação de estratégias de aproximação entre pesquisador e objeto. Essas estratégias de aproximação não dizem respeito apenas ao distanciamento físico, mas referem-se, também, às distâncias sociais, culturais, simbólicas, entre outras.

A produção dos filmes permitiu perceber que a linguagem audiovisual possibilita, dentre outras coisas, a criação de um espaço imagético no qual pesquisador e objeto cohabitam um mesmo tempo-espaço perene dentro da narrativa fílmica. Neste sentido, o pesquisador deixa de observar seu objeto à distância e passa a compartilhar um

mesmo território com ele. Há uma maturação do sentido de pertencimento do pesquisador em relação a esse território, que se inicia de forma presencial, no momento da captura de imagens, e se desenvolve, permanecendo presente no espaço fílmico.

Os procedimentos propostos mostram-se de grande valia para o pesquisador da cidade nas três instâncias discutidas anteriormente, como realizador, espectador e pesquisador. Os processos de realização dos filmes, a criação de espaços de debate e reflexão no momento da exibição e as estratégias de aproximação do objeto são ferramentas valiosas para os estudos urbanos de forma mais significativa e inclusiva, ao fomentar compreensões que agregam diferentes visões de mundo a partir de práticas colaborativas e participativas.

Para discutir o conjunto dos documentários produzidos, buscamos identificar “um conjunto de situações de linguagem” (FONSECA DE CASTRO, 2015) que constituem as narrativas fílmicas que nos permitiram observar, compreender e expressar dinâmicas urbanas, zonas de fronteiras e territórios, de um modo singular.

No *workshop* realizado em 2015, cada grupo escolheu uma área próxima a estações da Linha Azul (Norte-Sul) do metrô da cidade de São Paulo para exploração e intervenção. Foram escolhidos temas pertinentes às dinâmicas que caracterizam as áreas escolhidas, a partir do entendimento de cada área como uma zona de fronteiras, ou reconhecimento de zonas de fronteiras intra-área. As gravações foram iniciadas após contato e imersão prévios, pois, como dito anteriormente, é necessário um período de observação e permanência nas áreas escolhidas para que dinâmicas e fluxos possam ser identificados antes de se iniciar a exploração com câmeras e gravadores de som.

Na primeira edição do projeto, foram produzidos cinco filmes de curta duração. Na segunda edição, em 2017, as atividades estiveram concentradas na região central da cidade de São Paulo, tendo sido produzidos nove documentários de curta duração. Na ação CentroSp, em 2017, as gravações, também estiveram concentradas na área central, no distrito da República. Em decorrência de um período menor de trabalho, o processo de edição foi realizado individualmente e a duração dos filmes também foi reduzida, ao final, foram produzidos nove filmes. Nesse último projeto, optou-se por aprofundar o contato e observação do grupo de moradores em situação de rua.

Ao analisarmos o conjunto dos filmes produzidos, buscamos observar elementos dentro das narrativas fílmicas que potencializam leituras das zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas. Organizamos esses elementos em quatro categorias que se relacionam diretamente com as especificidades da linguagem audiovisual. A maioria dos filmes produzidos apresentam elementos dentro de suas narrativas que podem pertencer a mais de uma das categorias aqui propostas. Assim, buscamos identificar elementos próprios da linguagem audiovisual e, em particular, do documentário utilizadas nas narrativas fílmicas produzidas e como contribuem para a leitura de dinâmicas e zonas de fronteiras. Comentaremos alguns dos filmes a partir das categorias: Uso de depoimentos e entrevistas; Composição imagética; Corpo e gestos; e Elementos textuais

3.4.1 *Uso de depoimentos e entrevistas*

É bastante comum o uso de depoimentos e entrevistas em filmes documentários pois denotam uma estratégia eficiente para que sejam expressas visões de mundo dos grupos observados. Vários dos filmes produzidos optaram por construir suas narrativas a partir de depoimentos e entrevistas. Identificamos dois grupos de filmes: os que optaram pelo uso de depoimentos e entrevistas como elemento central da narrativa e o grupo que não utilizou essa estratégia, embora, em alguns filmes dentro deste grupo haja o uso de depoimentos, eles não são o elemento central da construção narrativa.

Identificamos que os filmes que utilizaram depoimentos e entrevistas como elementos centrais utilizaram, ao menos, três modos principais de composição em relação às imagens. A seguir, apresentaremos como foram articulados depoimentos e imagens e, quais aspectos foram potencializados na narrativa fílmica a partir das estratégias escolhidas.

- a) voz e imagem do entrevistado;
- b) voz *over* e imagens ilustrativas;
- c) voz *over* e imagens em planos de cobertura

Em, *Conhecendo José Augusto* (CentroSp) e, *Edição Bruno Seri* (CentroSp), a narrativa é construída em torno da imagem do entrevistado. O filme apresenta e se desenvolve no instante da conversa entre realizador e entrevistado. Esta opção narrativa permite que se estabeleça uma relação imediata com o entrevistado, possibilitando ao espectador conhecer de modo mais próximo um dos indivíduos de determinado grupo. O realizador compartilha

com o espectador sua experiência de diálogo com indivíduos de determinado grupo. Criam-se, neste sentido, movimentos de aproximação entre processo de pesquisa, realizador, entrevistado e espectador. Neste caso, as possibilidades de leitura de zonas fronteiras e dinâmicas urbanas decorrem da escuta e observação de elementos presentes no discurso e gestos dos entrevistados que auxiliam a compreensão das dinâmicas do grupo observado. Esta opção narrativa nos convida a ler zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas a partir de unidades de informação singulares, próprias das histórias de vida e visão de mundo de um indivíduo e, a partir disto, realizador e espectador podem identificar elementos e estabelecer conexões para entendimentos acerca de dinâmicas relativas ao grupo e ao entorno. Esta construção narrativa tem proximidade com o “cinema verdade”, de Jean Rouch.

Um outro modo narrativo prioriza o uso de voz *over* e imagens que se relacionam diretamente com o que está sendo dito nos depoimentos. A narrativa é construída a partir dos depoimentos e imagens que trazem elementos variados que auxiliam e ampliam possibilidades de entendimento acerca de dinâmicas e conflitos relacionados ao grupo e ao entorno observado. As zonas de fronteiras e dinâmicas podem ser apreendidas pela sobreposição de informações decorrentes dos depoimentos e da variedade de imagens que trazem diferentes sujeitos e situações que se referem às dinâmicas e fronteiras que referem-se ao grupo e área observada. Podemos observar este tipo de escolha narrativa nos filmes, *Unvoiced Conflicts (Frontier Zones, 2017)* e, *Você tem medo de quê? (CentroSp)*. Esta abordagem se aproxima do que Fonseca de Castro (2015) chama de “cinema documental etnográfico clássico” ou “cinema clássico ou narrativo” como propõe Mourão (2006) a partir da teoria da montagem proposta pelo cineasta e teórico russo Eisenstein.

Nos filmes, *São Paulo is a monster (Frontier Zones 2017)*, *Do skyscrapers have eyes? (Frontier Zones 2017)* e, *Em construção (CentroSp)* o uso de voz *over* se combina com imagens que trazem a ideia de contraste. No caso anterior, depoimentos e imagens se relacionam por contiguidade. Aqui, a narrativa ganha força ao operar depoimentos e imagens por contraste ou por relações não diretas, trazendo para o tempo-espaço fílmico diversos elementos, antes dispersos, que caracterizam as dinâmicas observadas. Neste caso, cabe ao espectador conectar imagens e depoimentos para interpretá-las. Aqui, o desencadeamento dos acontecimentos e a relação com o tempo e o espaço não são estabelecidos por contiguidade. Essa abordagem possibilita que leituras das zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas possam

ser feitas a partir de um número maior de elementos, que informam sobre os grupos e entorno observados, ou “as imagens como fragmentos do mundo, reunificadas através da montagem, criam uma nova unidade” (MOURÃO, 2006, p. 247).

As análises seguintes tratam dos filmes que não utilizaram depoimentos e entrevistas como elementos centrais da construção narrativa, mas trazem outros elementos e dinâmicas que foram explorados nos processos de montagem. Ao apresentar o cinema de Godard como um dos grandes representantes do “cinema experimental ou de vanguarda”, como proposto por Eisenstein, Mourão (2006) afirma que

Nele, o conceito de montagem retoma seu papel de agenciamento de idéias (montagem intelectual). Os conflitos no interior dos enquadramentos e entre os planos são maximizados. Conflitos que segundo Eisenstein são para a arte a melhor e mais ampla definição de montagem. Nesse âmbito, a noção de tempo deixa de ser forçosamente linear e clássica. Rompe-se a tentativa de considerar o cinema como reflexo do real, e se assume como imaginário do real (MOURÃO, p. 247, 2006).

3.4.2 Composição imagética

Podemos observar que várias narrativas fílmicas foram construídas utilizando duas telas que, em alguns casos aparecem lado a lado e, em outros, sobrepostas. Esse recurso permite que se crie relações e diálogos entre as imagens das duas telas que, ora operam por contiguidade e, ora por contraste em sobreposições de espaços, tempos e situações. Em, *Do skyscrapers have eyes? (Frontier Zones, 2017)*, observamos a utilização de recursos de animação para que fosse criado um efeito de colagem entre imagens e depoimentos que operam por contrastes. Essa estratégia permite que a leitura das zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas seja feita através da combinação entre referentes reais, que são articulados com elementos ficcionais criados pelos recursos de edição.

Nos filmes, *Banho (CentroSp, 2017)* e *Padaria (CentroSp, 2017)*, foram combinados o uso de múltiplas telas e a inserção de cores que alteraram as imagens originais resultando em uma experiência que se aproxima da visualização de uma “pintura em movimento”. Esses filmes estabelecem relação de vizinhança com o “modo poético”, proposto por Bill Nichols (2005). Já o filme, *O mundo não some quando você fecha os olhos (CentroSp)*, poderia ser identificado como “modo performativo” (NICHOLS, 2005). Ao combinar imagens que são reflexos com a sobreposição de telas e composição sonora, a narrativa propõe ao espectador a experiência de um “sono intermitente”. Nessas produções, as zonas de fronteiras e

dinâmicas urbanas são lidas não só a partir da expressão do tempo-espaço histórico, mas também a partir de elementos fantásticos, ficcionais e estéticos.

3.4.3 Corpo e gestos

Nessa categoria identificamos os filmes que trazem o discurso do corpo e gestual como elementos centrais que expressam as zonas de fronteiras e as dinâmicas urbanas. *Sampaths* (*Frontier Zones*, 2015), traz a questão do caminhar e do deslocamento. O filme propõe ao espectador experienciar o caminhar a partir do ponto de vista de indivíduos que pertencem aos grupos da região observada. Acompanhar o caminhar possibilita que identifiquemos diversos elementos que constituem as dinâmicas da região, desde aspectos em nível do espaço construído e do planejamento urbano, às dinâmicas sociais e culturais da região.

Em *Escambo* (*Frontier Zones*, 2015), *Walls* (*Frontier Zones*, 2015) e *Framed Freedom* (*Frontier Zones*, 2015), as narrativas são construídas a partir do discurso corporal. *Escambo* (*Frontier Zones*, 2015) propõe o diálogo entre as regiões do Mercado Municipal paulistano, rua 25 de Março e praça da Kantuta, esta última localizada nas proximidades da estação Armênia do metrô. A conexão entre as áreas se estabelece a partir de sequências de cenas que apresentam gestos cotidianos como comer, varrer, fumar. É através da ação corporal que se cria a ligação entre os distintos espaços.

Em *Walls* (*Frontier Zones*, 2015) e *Framed Freedom* (*Frontier Zones*, 2015), foram filmados no Parque da Juventude, inaugurado em 2003, onde até 2002, abrigava o antigo Complexo Penitenciário do Carandiru. Os filmes tratam, fundamentalmente, dos conceitos de liberdade e encarceramento, em diversas esferas, simbólica, política, espacial e corporal, a ideia de liberdade é trazida pelas dinâmicas corporais e de ocupação do parque que foram observadas e filmadas e, também, pela sobreposição de temporalidades que fazem convergir presente e passado. Hoje o parque abriga corpos ativos e livres, que jogam, dançam, caminham, descansam, namoram, trabalham, pedalam, que desfrutam momentos de lazer. A ideia de encarceramento e a memória dos corpos encarcerados é trazida pelas imagens de grades e muros e, pelas estruturas de uns dos pavilhões cuja a construção não foi concluída. A narrativa se compõe na relação entre os elementos gestuais e o entorno construído, muros, grades e ruínas. *Blind Flow* (*Frontier Zones*, 2017) também é um exemplo de narrativa

construída a partir do discurso corporal que se combinam com elementos textuais, nossa próxima categoria.

Os exemplos que utilizam o discurso corporal como elemento central da narrativa nos permitem observar, por um lado, os gestos cotidianos de forma detida e a partir de outras perspectivas, deslocando nosso olhar para o detalhe, para aquilo que é ordinário. Por outro lado, podemos observar o corpo ressignificando os espaços a partir de gestos extraordinários. Desse modo, reconhecemos que a linguagem audiovisual proporciona, de forma bastante eficiente, identificarmos através de gestos que expressam o ordinário e o extraordinário, dinâmicas urbanas e modos de vida autênticos.

3.4.4 Elementos textuais

Na categoria Elementos textuais, apresentaremos alguns dos filmes produzidos que utilizaram elementos textuais para a construção da narrativa. Destacamos três exemplos: *Quase todo mundo mora na rua* (CentroSp), *Blind Flow* (Frontier Zones, 2017) e *Arrhythmia* (Frontier Zones, 2017). Como dito anteriormente, os filmes podem ser observados através de múltiplas categorias. Por exemplo, em *Quase todo mundo mora na rua* (CentroSp), foram utilizados depoimentos e, em *Arrhythmia* (Frontier Zones, 2017), a narrativa foi construída a partir da justaposição de imagens. O que nos interessa aqui é observar como os elementos textuais são incorporados à narrativa fílmica como elemento central do discurso. A narrativa é construída na relação entre imagens, sons e elementos textuais. Desse modo, identificamos mais uma possibilidade que pode ser explorada pela linguagem audiovisual para expressar zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas.

Tanto na abordagem proposta por Fonseca de Castro (2015) sobre o filme etnográfico, quanto na teoria da montagem de Eisenstein, discutida por Mourão (2006), são apresentados dois grandes grupos no modo de construção narrativa e montagem. Fábio Fonseca de Castro nos fala das narrativas dialética e diegética e Maria Dora Genis Mourão, do cinema clássico e do cinema experimental ou de vanguarda. Podemos aproximar o cinema clássico da narrativa dialética por apresentarem elementos comuns - por exemplo, a relação com o tempo dentro das narrativas se dá de forma linear e não há possibilidades interpretativas variadas, usualmente, tratam-se de narrativas autoexplicativas. Já as narrativas diegéticas se aproximam do cinema experimental por estabelecerem relações temporais não-lineares e por

investirem na ampliação das possibilidades interpretativas, cabendo ao espectador estabelecer relações e sentidos próprios para narrativas.

Consideramos que as contribuições trazidas pelos experimentos se relacionam menos com inovações para a linguagem audiovisual, e mais com contribuições nos modos de fazer e nas possibilidades de diálogos entre áreas de conhecimento. Neste sentido, na aproximação entre Arquitetura e Cinema, a contribuição se apresenta na alteração do uso do cinema como produto para estimular reflexões, como é amplamente utilizado no contexto de ensino e aprendizagem, para uma perspectiva com foco na realização audiovisual e nos processos de produção de leituras de dinâmicas urbanas. A realização audiovisual passa a ser entendida como um meio de se pensar a cidade, um modo de pensamento que se apropria dos aparatos técnicos de seu tempo para expressar dinâmicas urbanas contemporâneas.

3.5 Considerações

Deste modo, entendemos que a aproximação e o diálogo dos campos de conhecimento, neste caso, da Arquitetura e do Cinema, trazem contribuições significativas para a análise de dinâmicas urbanas. Dinâmicas, estas, cada vez mais complexas e híbridas nas quais o acesso e a produção de imagens tem sido um dos elementos de destaque na produção da vida coletiva. Neste sentido, a realização de filmes documentários para os estudos de dinâmicas urbanas possibilita destacar determinado fragmento com o intuito de organizá-lo visualmente para melhor entendê-lo, possibilitando análise crítica a partir da experiência compartilhada. Acreditamos que a linguagem audiovisual, em especial os filmes documentários, contribui para a análise crítica pois permite a diversificação de pontos de vista e ampliação de graus de entendimento através da articulação entre elementos teóricos, criativos, estéticos e técnicos.

A estrutura metodológica dos experimentos mostrou-se bastante interessante e eficaz, apresentando contribuições significativas para pensarmos inovações nos procedimentos metodológicos de ensino e pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. Pautada na *práxis*, a metodologia apresentada e discutida prioriza o trabalho colaborativo, a interlocução e o compartilhamento entre diversos atores sociais, buscando o entendimento das dinâmicas urbanas através da vivência da cidade, da experiência do espaço público, afirmando uma

coexistência em diálogo de modos de vidas distintos, lidos através das distintas perspectivas dos participantes.

Entendemos, por fim, que se trata de um caminho com enorme potencial de ampliação dos meios tradicionais de abordagem, registro e representação de áreas urbanas, que prioriza a busca de novos pontos de vista e confere protagonismo aos seus habitantes. Esperamos que esta contribuição auxilie novas formas de se pensar a cidade e de formular intervenções urbanas, por processos cada vez mais *bottom-up*, nos quais as questões relativas ao comum possam ser evidenciadas pelos próprios habitantes e facilmente apreendidas através dos filmes produzidos. As informações utilizadas em processos de leituras urbanas são usualmente produzidas por agências governamentais, atribuindo valores às populações, praticamente sem a participação das mesmas. Ainda que o público não tenha podido participar de processos de edição, que é quando se selecionam as informações que realmente vão compor os produtos das leituras, sua participação nas filmagens representaria uma possibilidade de contribuição *bottom-up* na definição dos filtros a serem usados nas edições, imprimindo-lhes alguns dos valores da comunidade que, de outra forma, estariam ausentes destas leituras.

Fig. 41 – Autorretrato sobre vidro 23. Lou Granada, Londres, 2018

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2018.

4 VÍDEO PROJEÇÃO E O CAMPUS LEUPHANA UNIVERSITÄT

Artigo 11: Uma educação autêntica não pode privilegiar a abstração no conhecimento. Deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar. A educação transdisciplinar reavalia o papel da intuição, da imaginação, da sensibilidade e do corpo na transmissão dos conhecimentos.

Artigo 13: A ética transdisciplinar recusa toda atitude que se negue ao diálogo e à discussão, seja qual for sua origem - de ordem ideológica, científica, religiosa, econômica, política ou filosófica. O saber compartilhado deveria conduzir a uma compreensão compartilhada, baseada no respeito absoluto das diferenças entre os seres, unidos pela vida comum sobre uma única e mesma Terra.

Artigo 14: Rigor, abertura e tolerância são características fundamentais da atitude e da visão transdisciplinar. O rigor na argumentação, que leva em conta todos os dados, é a melhor barreira contra possíveis desvios. A abertura comporta a aceitação do desconhecido, do inesperado e do imprevisível. A tolerância é o reconhecimento do direito às ideias e verdades contrárias às nossas.

CARTA DA TRANSDISCIPLINARIDADE (Elaborada no Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro 1994)³⁹

Os procedimentos metodológicos propostos e experimentados nesta etapa da pesquisa referem-se às atividades realizadas ao longo do estágio como pesquisadora visitante e artista residente na Leuphana Universität, Lüneburg, na Alemanha. As atividades foram realizadas no período de 15 de outubro a 15 de dezembro de 2018, sob supervisão da Prof. Dra. Ursula Kirschner, vinculada ao *Institute of Urban and Cultural Area Research*, e o pelo Prof. Dr. Christoph Brunner, vinculado ao *Institute of Philosophy and Science of Arts* e coordenador do *ArchipelagoLab*.

As atividades desenvolvidas em colaboração com a Professora Kirschner no Seminário de Inverno BA, intitulado “*Frontier Zones in Urban Spaces*”, derivaram das experiências acumuladas ao longo do projeto *Frontier Zones*, de cuja coordenação a professora participou. Os resultados alcançados nas duas edições do projeto realizadas no Brasil foram retomados, revistos e adaptados para o contexto do seminário. As atividades foram planejadas a partir da articulação entre atividades teóricas e práticas que estimularam o observar, escutar, refletir e discutir por meio da produção de narrativas audiovisuais, buscando desvendar e revelar zonas de fronteiras relacionadas à dinâmica do *campus* da universidade.

³⁹ Disponível em: http://forumeja.org.br/df/files/carta.trans_.pdf. Acesso em: 08 ago. 2018.

Em relação aos procedimentos metodológicos do projeto *Frontier Zones*, apresentados no capítulo anterior, estudos e práticas em *Performance Art* foram acrescentados ao aporte teórico e prático, visando contribuir com os processos de criação dos estudantes e no reconhecimento, análise e discussão do conceito de zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas. Os estudos em *Performance Art*, como aporte teórico, acrescentaram ao repertório dos estudantes reflexões e práticas relacionadas aos conceitos e processos de criação, bem como permitiram o contato com ideias relacionadas à resignificação do corpo, dos objetos, dos espaços, e das relações que estabelecem entre si. Ampliando e diversificando possibilidades de relações e composições de ideias, gestos, meios, técnicas, espaços e materiais audiovisuais para que sejam criadas narrativas fílmicas e ações singulares. Os filmes e as ações foram criados, discutidos e realizados coletivamente, às vezes envolvendo todos os estudantes e, por vezes, os estudantes eram divididos em grupos. As ações consistiram em atividades de intervenção no *campus*, através de atividades de sensibilização, captura de materiais audiovisuais e projeções dos filmes produzidos em diferentes espaços. Esta escolha metodológica permitiu estabelecer relações e reflexões concernentes aos efeitos estéticos e interferências nas dinâmicas do *campus*. Como veremos, experimentar diferentes espaços e anteparos para a projeção são intervenções que geram possibilidades de comunicação e criação com os espaços e suas dinâmicas.

No capítulo anterior, discutimos a ideia de *habitar* temporariamente um dado fragmento urbano a fim de criar estratégias de aproximação para identificação de zonas de fronteiras e dinâmicas urbanas estranhas aos observadores-pesquisadores. Neste capítulo, discutiremos o uso do audiovisual para leitura de espaços de pertencimento. As câmeras e gravadores foram utilizados para mergulhar no território conhecido dos estudantes, o *campus* da universidade, buscando identificar zonas de fronteiras e dinâmicas que passam despercebidas pelo olhar entorpecido pela familiaridade, pela rotina. Se, nos experimentos abordados no capítulo anterior, era necessário que se criasse certa familiaridade com dada área para que fosse possível identificar as dinâmicas dos territórios, aqui mostrou-se necessário criar situações de estranhamento para que fosse possível identificar as dinâmicas dentro de um território familiar.

Neste capítulo, apresentaremos as atividades realizadas no *campus* da Leuphana Universität e os resultados alcançados. Discutiremos possibilidades de práticas docentes a

partir de experimentações e experiências criativas. Os processos de ensino e aprendizagem são, assim, pensados como espaços de encontro para análise e debate de determinado tema - aqui, o conceito de zonas de fronteiras -, e desenvolvimento de processos criativos a partir de diferentes perspectivas, áreas de conhecimento, técnicas e linguagens.

Práticas docentes pautadas na transdisciplinaridade requerem que reconheçamos sua natureza movente, onde processos e fluxos são o cerne de seu modo de operar. O que se alcança são resultados de processos e não, metas pré-definidas. Os procedimentos metodológicos que orientaram as propostas didáticas e de pesquisa do seminário e das atividades realizadas no *OpenLab* foram pensadas a partir da comunhão de linguagens e pesquisa processual artística para realizar a *práxis* transdisciplinar.

Figura 42 – Leuphana Universität, Lüneburg, Alemanha

Fonte: Autora, 2018.

O filósofo e sociólogo Pierre Lévy aponta que o advento da era digital implicou em alterações na transmissão do saber e no campo do trabalho, os quais são modificados pela velocidade com a qual os conhecimentos aparecem, renovam-se e, finalmente, tornam-se obsoletos⁴⁰. Nesse sentido, o autor afirma que aprender e trabalhar se relacionam, cada vez mais, com aprender e transmitir conhecimentos para melhor colaborar e cooperar para que novos conhecimentos sejam inventados.

Os procedimentos metodológicos aqui apresentados consideram as afirmações do autor e buscam apresentar alternativas frente às alterações em relação aos modos de aprender, pesquisar e trabalhar, ao propor processos colaborativos e criativos mediados por câmeras para produção de entendimentos e práticas.

Consideramos que práticas criativas e artísticas figuram como elementos centrais para os processos de inovação nos modos de aprender e trabalhar, contribuindo significativamente para os processos de formação na atualidade. As práticas artísticas pressupõem pesquisa em diferentes áreas e linguagens para a realização de trabalho criativo, o qual contrapõe-se às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção. A partir desta perspectiva, os processos de criação dizem respeito à capacidade dos sujeitos de reconhecerem o entorno e suas relações como campos e elementos de inventividade e ação no mundo.

Ao discutir práticas transdisciplinares no ensino de arte, Dália Rosenthal (2012) traz, do legado do artista alemão Joseph Beuys, duas concepções: o “Conceito Ampliado de Arte” e a “Teoria da Escultura Social”. O Conceito Ampliado de Arte é definido como via de conhecimento e expressão nos diversos campos de conhecimento e áreas da vida humana. A Teoria da Escultura Social argumenta que o trabalho criativo permite que o ser humano se reconheça como ser criador em potencial, capaz de usar sua criatividade para agir na sociedade. Beuys entendia esse processo de ação criativa na sociedade como processo de modelagem de uma grande “escultura social”. “Deste modo, cultura, política e educação passam a ser compreendidas como Escultura Social por serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano” (ROSENTHAL, 2012, p. 508).

⁴⁰ Entrevista de Pierre Lévy, concedida à Florestan Fernandes. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/documentos/entrevistas/levy/levy.htm>. Acesso em: 27 set. 2019.

Nesse sentido, o Conceito Ampliado de Arte pode ser entendido como um “campo expandido”, em que se afirma como um novo tipo de *práxis*, como afirma Cassiano Quilici (2014) ao comentar o artigo da norte-americana Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, de 1979. O autor esclarece ainda que Krauss defende que a obra de Beuys difere de perspectivas oposicionistas em relação a movimentos anteriores; de outro modo, o “campo expandido” traz uma perspectiva de composições complexas de agentes, linguagens e técnicas que são articuladas nos processos criativos. Para Krauss, tais procedimentos caracterizariam uma nova sensibilidade, fundamentalmente distinta da “moderna” (QUILICI, 2014, p. 13). Podemos identificar na obra de Beuys elementos caros às vanguardas, por exemplo, ao considerar a reconexão entre arte e vida como potencializador nas transformações das relações sociais. “Neste sentido, o discurso de Beuys quer conjugar o “arcaico” com o “evolucionário” e o “revolucionário”. Ele assimila algumas das críticas marxistas à sociedade capitalista e, ao mesmo tempo, quer reinventá-las a partir de uma perspectiva não-materialista” (QUILICI, 2014, p. 13-14).

4.1 Processos

Dália Rosenthal (2012) afirma que os processos de criação configuram experiências transdisciplinares e, por sua vez, uma formação transdisciplinar requer maior ênfase nos processos criativos. Para a autora:

Os processos de criação dos artistas já contêm, na própria natureza formativa, o princípio da pesquisa transdisciplinar. Desde o princípio, o processo criador segue um caminho que se inicia na pesquisa perceptiva e sensível do encontro para então se direcionar ao fazer, seja este manual ou visual. Também a prática de olhar para o entorno como um material de pesquisa vivo e pulsante é parte de uma conduta de atuação comum aos artistas (ROSENTHAL, 2012, p. 513)

Os processos de criação no campo da *Performance Art*, em especial, reúnem elementos dispersos e experiências distintas que não obedecem a uma ordem cronológica. Desse modo, novas narrativas são criadas em diálogos entre diferentes elementos e ações humanas. Assim, como a *Performance Art*, a transdisciplinaridade também relaciona saberes, elementos e técnicas diversos. A produção de conhecimento é entendida como fluxo e transformação, na medida que os processos de ensino e aprendizado se baseiam no encontro e reconfiguração de saberes e práticas que nunca estão estáticos, mas em movimento e diálogo.

Ao aproximarmos *Performance Art* e transdisciplinaridade, abre-se espaço para articulações de dimensões mais amplas da cultura e da vida. Ambas, a *Performance Art*, no campo da arte e, a transdisciplinaridade, no campo do conhecimento, propõem a expansão das fronteiras que originalmente definiam os campos da arte e do conhecimento, a partir de abordagens históricas, disciplinas, escolas, estilos, entre outros. Problematicar territórios, instituições, disciplinas e estéticas normativas contribui para que tais conceitos sejam ressignificados a partir de processos que os atualizam em contextos singulares a partir de novos referenciais. Nesse sentido, podemos afirmar que são apropriações singulares de teorias e conceitos que se articulam com procedimentos práticos e experimentais, favorecendo a diversificação de procedimentos metodológicos e processos criativos.

Cassiano Quilici (2014) afirma que as ações performáticas de Joseph Beuys apresentam os elementos constitutivos de sua proposta “escultura social”, na qual pensamento, linguagem, gestos e situações visam criar espaços público de intervenção e interação.

Na mostra “Documenta V”, de Kassel, em 1972, o artista propõe uma “instalação verbal” em que permanece durante 100 dias, aberto a discutir os mais variados assuntos com o público visitante. Parte desse diálogo, registrado em livro (BEUYS, 2011), compreende temas como educação, conceito ampliado de arte, cristianismo, capitalismo privado e capitalismo de Estado, o sentido do trabalho, visão do ser humano. Esta ação nos faz lembrar a atitude socrática na pólis grega: o filósofo no espaço público disposto a dialogar e a examinar as questões trazidas pelos cidadãos. Formulações de Beuys tais como “conversar é uma forma de arte” e “ser professor é minha grande obra de arte” reforçam este tipo de aproximação, integrando uma espécie de prática filosófica ao campo expandido da arte. (QUILICI, 2014, p. 14)

A obra de Beuys articula elementos dispersos, tais como, elementos filosóficos, políticos, científicos, educacionais, culturais em uma nova unidade singular que se expressa, e são constituintes da ação e do discurso. Ao se voltar para elementos arcaicos da experiência humana como ponto de partida para reinventar a noção de arte, o artista traz discussões de questões contemporâneas, tais com “as possibilidades de aprofundamento da democracia, a reinvenção de práticas pedagógicas, as relações entre capital e criatividade” (QUILICI, 2014, p. 17).

Habitar zonas de fronteiras em espaços concretos, digitais, simbólicos, sociais, culturais reconhecendo sua fluidez e, também, seus espaços de conflitos e tabus exige um intenso trabalho criativo e conceitual. A articulação do pensamento e da ação, em uma *práxis* engajada na ressignificação das fronteiras, das relações e dos modos de habitar.

4.1.1 Práticas experimentais estruturais-estruturantes. Seminário “Frontier Zones in Urban Spaces”

The situation is not solved, as frequently attempted, creating supposed teams conformed of specialists in different areas, around a given problem. With such a mechanism one can only hope to achieve an accumulation of visions emerging from each of the participating disciplines. An integrating synthesis is not achieved through the accumulation of different brains. It must occur inside each of the brains and, thus, we need to orient higher education in a way that makes the achievement of such a purpose possible (Max-Neef, 2005).

Para Rancière (2007), a arte traz seu poder emancipatório quando o artista não antecipa o que o espectador deve ver ou compreender, quando o artista não impõe suas certezas e verdades, mas, sim, quando cria para iguais, capazes de suas próprias percepções e conclusões; quando a arte se desloca do sistema de representação para se apresentar em sua potência problematizadora, criando instabilidade e questionando o já conhecido. A arte nos arrasta para a zona de tensão porque é movida pelo desejo de criação. A arte é um campo de conhecimento importante na constituição e no desenvolvimento do humano na medida em que a prática artística existe e atua nos planos da sensorialidade, da sensibilidade, da reflexão e da criação, conjugando razão e emoção, lucidez e devaneio, potencializando e refinando o sofisticado aparato sensorial, reflexivo e expressivo de que dispõe o corpo. Neste sentido, as ocupações urbanas performáticas são pensadas como ações culturais na medida em que potencializam a reflexão acerca da própria cultura, propondo outras significações para o que já está sendo socialmente aceito e praticado a fim de investigar e ampliar os significados dos modos de vida na contemporaneidade. Castells (2003), no capítulo 2, de seu livro, *A galáxia de Internet*, ao analisar a cultura da internet define cultura da seguinte forma:

Por cultura entendo um conjunto de valores e crenças que formam o comportamento; padrões repetidos de comportamento geram costumes repetidos por instituições, bem como por organizações sociais informais. Cultura é diferente de ideologia, psicologia ou representações individuais. Embora explícita, a cultura é uma construção coletiva que transcende preferências individuais, ao mesmo tempo em que influencia as práticas das pessoas em seu âmbito, neste caso os produtores/usuários da Internet (CASTELLS, 2003, p. 34).

Diferentemente de produzir um objeto cultural específico como nos aponta Coelho (2001), o termo ação cultural produz um processo no qual os sujeitos se constroem simultaneamente: “Um processo de ação cultural resume-se na criação ou organização das

condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos” (COELHO, 2001, p.14).

Parte-se da experimentação e da reflexão para se enredar nas infinitas possibilidades de interação com o espaço, produzindo um tipo de experiência centrada na potência expressiva do corpo e na composição a partir de diferentes meios e materiais, gerando resistência ao “esmagamento uniformizador” imposto pelo poder maior do capital, enquanto entidade encarnada no mercado normatizante e moralizante que regulamenta a economia dos corpos e das cidades e, portanto, de nossas vidas. Há, no processo de intervenção urbana performática, o engajamento na construção de espaços que gerem a troca de conhecimentos, a junção de ideias e questionamentos que estimulem a pesquisa e o apoio mútuos, a fim de superar os limites individuais e coletivos. Para Guattari, “os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes. (O mesmo se passa com a ressingularização das escolas, das prefeituras, do urbanismo, etc.).” (GUATTARI, 2001, p. 55).

O principal objetivo do seminário foi explorar o conceito de zonas de fronteiras em diferentes escalas e entendimentos, através de práticas artísticas e reflexões teóricas. Para iniciar as discussões e práticas, foram colocadas três questões-guias:

- a) O que significa uma zona de fronteiras?
- b) Como as zonas de fronteiras podem definir e modificar dinâmicas urbanas?
- c) O que significa habitar a universidade?

A discussão dessas questões foi articulada com debates sobre conceitos inerentes às práticas artísticas propostas para o exercício. Os estudos em *Performance Art* contribuíram com o aporte teórico ampliando o repertório dos estudantes em relação a processos de criação, assim como permitiram entrar em contato com ideias de ressignificação do corpo, objetos, ato político, criação de narrativas dissonantes. A *Performance* oferece grande liberdade de criação pois prescinde do domínio de técnicas específicas. O que está em cena é a composição de ideias, gestos, meios, técnicas, espaços e materiais, reunidos e articulados para que se crie narrativas singulares. As discussões teóricas e as práticas artísticas criaram condições para que reflexões sobre esses conceitos fossem construídas. O desenvolvimento desses conceitos e discussões fizeram parte, também, das atividades desenvolvidas no *ArchipelagoLab*.

4.1.2 Conceitos e categorias

4.1.2.1 Conceitos: zonas de fronteiras e transdisciplinaridade

Zonas de fronteiras e Transdisciplinaridade foram os conceitos estruturantes que fundamentaram as discussões teóricas e as práticas desenvolvidas durante as aulas. O termo zonas de fronteiras foi observado e analisado a partir das categorias a seguir descritas, a partir de práticas e discussões que ocorreram dentro e fora da sala de aula.

4.1.2.2 Categorias

a) Escalas: corpo, edifício, cidade-campus

Nessa categoria, o termo zonas de fronteiras foi observado a partir das escalas do corpo, do edifício e do *campus*. Para que se pudessem compreender essas escalas, iniciamos com propostas de atividades relacionadas à percepção corporal baseadas em práticas relacionadas ao yoga e a improvisação em dança e teatro. Essas práticas referiram-se a atividades de percepção corporal para que os estudantes pudessem estabelecer uma relação mais sensível e atenta aos seus próprios corpos, expandindo a sensibilidade e ampliando os graus de atenção. Buscou-se criar um estado de percepção expandido que parte de um contato mais profundo e criativo em relação ao próprio corpo e a si mesmo e, em seguida, gerando refinamento e expansão das capacidades perceptivas e de observação do entorno.

Assim, tendo o corpo como ponto de partida, passamos a observar as escalas dos edifícios e do *campus*, reconhecendo as dinâmicas e as zonas de fronteiras em relação ao próprio corpo. Segue-se um crescente que se inicia com o contato tátil, a respiração e a percepção do corpo no espaço imediato, prosseguindo para a percepção em deslocamentos no espaço, e tipos de ocupação, ações e relações envolvendo os edifícios do *campus*. Salas de aulas, banheiros, refeitórios, alojamentos, bibliotecas, cantinas, quadras de esportes, setores administrativos abrigam, cada um deles, práticas, relações particulares e dinâmicas próprias que foram analisadas a partir de exercícios de observação e intervenção corporal e atividades mediadas por câmeras. Em um terceiro momento, buscou-se observar o *campus*, como um “corpo”, no qual os edifícios podem ser entendidos como órgãos e sistemas que

desempenham funções específicas, e os sujeitos e as atividades cotidianas como células e a circulação sanguínea.

Figura 43 – Criação do mapa afetivo e de memória do campus⁴¹

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

b) Práticas artísticas: corporalidade, materialidade, sonoridades, visualidade

Para explorar a categoria Escalas, os alunos foram conduzidos em atividades que envolveram diferentes práticas de observação e artísticas. As discussões sobre *Performance Art* contribuíram para a observação e os processos de criação ao estimularem o reconhecimento de elementos corporais, materiais, sonoros e visuais que constituem os edifícios, o campus e as dinâmicas que eles abrigam. As discussões teóricas foram feitas,

⁴¹ Nessa atividade os estudantes criaram o mapa do *campus* a partir de exercícios de memória onde definiram e expressaram a organização espacial, as práticas comuns a cada espaço, as pessoas que costumam frequentar tais espaços e em que horários, e situações e aspectos históricos dos edifícios. Essa atividade antecedeu as práticas externas de caminhada e observação do *campus*.

principalmente, a partir de obras dos artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica. Uma primeira deriva no *campus*, para observação do que foi apontado no mapa criado por eles, considerou, para além dos aspectos físicos e organizacionais do entorno, também aspectos subjetivos e dinâmicas, resultando em categorias que os estudantes reconheceram como importantes para orientar as gravações. São elas:

- Linhas: corredor, túnel, grades, ruas, *design* da universidade;
- Pessoas: crianças, turistas, estudantes, professores e funcionários;
- Tempo: memória e relógio;
- Espaços: naturais (floresta, céu, vegetação) e construídos (edifícios, ruas);
- Detalhes: reflexos e contrastes, *grafitti*, elementos construtivos, mobiliário;
- Usos: usos coletivos, usos individuais, lazer, escritórios, esportes, eventos externos.

c) Dinâmicas espaciais: fronteiras espaciais, fronteiras sociais, fronteiras simbólicas, fronteiras comportamentais

A categoria "Dinâmicas espaciais" foi explorada em três momentos: durante os processos de gravação, nos processos de edição e projeção. As ações de gravação de imagem e som foram iniciadas com orientações de cunho técnico, tais como manuseio dos equipamentos, possibilidades de enquadramento e diversificação de planos. As gravações foram orientadas para o reconhecimento das dinâmicas espaciais considerando fronteiras espaciais, sociais, simbólicas e comportamentais, tomando o espaço como material para a realização dos filmes. As dinâmicas espaciais se comunicam diretamente com a subjetividade e a sensibilidade dos estudantes, pois trata-se de um território de pertencimento. Diferentemente do que foi apresentado no capítulo 3, onde o desafio foi criar estratégias de aproximação entre os grupos e espaços de observação, visando a identificação de dinâmicas da área observada, aqui o desafio foi criar estratégias de observação e leitura que permitissem identificar as dinâmicas dentro do território de pertencimento. Nesse sentido, a observação mediada por câmeras é eficiente pois permite explorar enquadramentos, aproximações e distanciamentos que conduzem o olhar a uma percepção diferente daquela que costumamos ter no cotidiano. A relação entre o observador e o espaço também é alterada, além de o próprio ato de filmar gerar uma intervenção que modifica as dinâmicas dos espaços cotidianos. Inicia-se, então, uma erupção de relações inéditas, estabelecendo-se, por exemplo, relações entre as portas dos armários, as portas dos banheiros, as fileiras de cadeiras

dos auditórios, objetos cotidianos que são reordenados em novos discursos, para se pensar a organização dos espaços, seus usos, e as linhas que os orientam.

Figura 44 – Preparação técnica para manuseio dos equipamentos

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Diferentemente de contar uma história sobre o *campus*, a proposta para a realização dos filmes foi tomar o espaço como material de pesquisa, procurando perceber quais relações podem ser estabelecidas a partir de sua percepção e das discussões realizadas antes do início das gravações. Nesse caso, as narrativas fílmicas são criadas a partir do questionamento de como o corpo reage ao espaço, do que é possível identificar visualmente e subjetivamente, a partir de uma certa inquietação que surge da articulação entre percepção e pensamento. Por isso, esse tipo de abordagem para a realização de documentários não parte da criação de histórias ou de roteiros pré-definidos, mas, de outro modo, os estudantes expressaram, através da linguagem audiovisual, possibilidades de habitar e refletir sobre as dinâmicas e zonas de fronteiras do *campus*.

Figura 45 – Ações de gravação no campus

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

A etapa seguinte refere-se ao processo de edição, durante o qual os alunos assistem a todo o material produzido e começam a desenvolver seus filmes. Os processos de gravação e análise do material foram coletivos, e cada estudante criou individualmente sua própria narrativa. Os filmes estão disponíveis no canal DocNomads.usp.

É sobretudo no processo de edição que os estudantes expressam suas inquietações e questões formuladas a partir do que foi percebido e discutido. Ao assistir ao material gravado, as ideias e percepções iniciais são analisadas a partir das imagens capturadas. Há um processo de seleção das imagens que correspondem ao que se quer expressar, por vezes, é necessário que se façam novas capturas para que a ideia inicial seja executada. Um outro movimento ocorre ao longo desse processo, a partir da análise do material produzido novas possibilidades, ideias e percepções surgem que não tinham sido imaginadas anteriormente. Nesse sentido, o processo de edição não lida apenas com a colocação de cenas em sequência, mas busca refletir sobre como comunicar ideias e como estruturar a experiência do espectador. Espera-se que essa experiência seja vivenciada pelo espectador não como a recepção um discurso, mas como o motivador de reações que mobilizem outros entendimentos sobre o *campus* e suas dinâmicas.

Figura 46 – Processo de análise e discussão do material produzido

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Finalizada a edição dos filmes, iniciam-se as experimentações das projeções em diferentes espaços. Projetar em diferentes espaços e anteparos amplia significativamente a experiência perceptiva, pois tanto os espaços, como as narrativas, se reconfiguram e ganham novos significados. Dessa forma, a experiência de assistir aos filmes concebidos para serem projetados em espaços específicos é completamente diferente da experiência de se assistir um filme em uma sala de projeção. Assim, o processo de criação não é finalizado no processo de edição, já que a narrativa se completa com os atributos próprios a cada lugar e com a experiência de se estar em espaços previamente escolhidos. Essa questão foi considerada no processo de edição e as narrativas foram criadas, também, a partir de conexões e correspondências com os espaços de projeção. Diversos lugares e formas de projetar foram experimentados, em corredores, subsolos, banheiros, refeitórios, fachadas, biblioteca.

Figura 47 – Preparação para projeção

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Figura 48 – Projeção na Biblioteca Central

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Figura 49 – Projeção no subsolo do Edifício 7

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Figura 50 – Projeção na fachada do Edifício Central

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Figura 51 – Projeção na fachada do Edifício Central

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Figura 52 – Projeção na corredor da Biblioteca Central.

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

Figura 53 – Projeção no teto da Biblioteca Central

Fonte: Autora. Arquivo da pesquisa, Lüneburg, 2018.

O processo de realização das narrativas fílmicas e as projeções possibilitaram que as fronteiras espaciais, sociais, simbólicas e comportamentais fossem exploradas e expressas de diversas maneiras e em diferentes níveis, articulando saberes teóricos, técnicos, criativos e dimensões sensíveis e subjetivas. Contribuíram, ainda, para ressignificações do sentido de

habitar lugares de pertencimento, permitindo que suas dinâmicas fossem identificadas através do olhar exploratório e experimental, mediado por câmeras. As intervenções efetivadas através das projeções trouxeram elementos para pensarmos sobre entendimentos acerca de questões perceptivas e a possibilidade de produção de narrativas que consideram o espaço um elemento fundamental para a potencialização e significação do próprio espaço e da narrativa audiovisual.

4.2. Produtos

4.2.1 *Performance Monad*

A crítica imanente coincide com a compreensão particular de Benjamin da história como imagem fragmentada. Ela ilumina as bases teóricas da individualidade fragmentária, existindo na forma de uma obra de arte livre de todo o sistema de juízo. Em sua visão, uma obra de arte é uma mônada, indicando não apenas um objeto estético, mas também “a história em miniatura”. Partindo do conceito de mônada de Leibniz, Benjamin desenvolve sua oposição à visão holística da história, que tende a conceber a natureza da sociedade como uma totalidade. Ao caracterizar o objeto histórico como “fragmento monadológico”, Benjamin traz à tona a importância de objetos inconspícuos, instantâneos e efêmeros, desprezados pela filosofia da arte idealista. Ele é fascinado pela minúcia da vida cotidiana mundana, por meio da qual, somente, o mundo é representado. Com grande precisão, Kracauer ressalta o caráter subversivo da historiografia monadológica, contra o historicismo universal (KANG, 2009, p. 223)

A formulação e realização da *performance* "Monad" resultou da cooperação com a professora Dra. Ursula Kirschner, derivando das atividades e reflexões ao longo do período como artista residente e, em particular, do seminário. Para esta *performance* foi produzido um vídeo de aproximadamente 1 minuto e uma improvisação em dança que dialogava com os temas tratados no seminário.

A *performance* “*Monad*” baseia-se em três aportes teóricos: o conceito de Mônada, proposto pelo matemático e filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716), a obra *Caminhando*, criada pela artista visual brasileira Lygia Clark (1920 - 1988) e o conceito de *dobra*, criado pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1925 - 1995). A abordagem teórica não justifica a obra de arte, mas busca compreender como o processo de criação artística permitiu a articulação dos elementos teóricos que serviram de base para reflexões sobre composições entre os ambientes concreto e digital, corpo e ato criativo. Foi, na realidade, o próprio ato criativo que desencadeou tais reflexões, as quais nos levaram ao encontro dos dois pensadores e da artista brasileira.

Leibniz criou a Teoria das Mônadas - *Monadologie* - e definiu uma Mônada como uma unidade fundamental da existência na natureza, uma partícula elementar, uma única fonte agindo sozinha, "um espelho do universo". A essência ontológica de uma Mônada é sua simplicidade irreduzível. Uma singularidade que segue um conjunto pré-programado de instruções, mantendo a harmonia pré-estabelecida (FREITAS, 2014).

O diálogo com o trabalho de arte, *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, oferece elementos para refletirmos sobre o fluxo e a conexão entre os ambientes concreto e digital. O movimento do corpo, através da improvisação em dança como gesto criativo, é um ato que produz a dobra no tempo e no espaço, bem como no pensamento. Através dos movimentos dessas dobras é possível materializar e tornar visível a complexidade e a continuidade entre as duas realidades.

A fita de *Möbius* em combinação com o ato de cortar está presente no trabalho de Clark para revelar uma reviravolta do círculo, onde se cria uma dobra de ausência, onde não há nem interior, nem exterior, nem começo, nem fim. É movimento de cortar, no caso de, *Caminhando*, e de dançar, no caso de *Monad*, que gera transformações constantes.

O conceito deleuziano é uma importante ferramenta teórica para examinar a experiência subjetiva contemporânea. A dobra expressa tanto um território subjetivo, quanto o processo de produção daquele território. Isto é, expressa o caráter coextensivo do interior e do exterior. A dobra constitui, assim, tanto a subjetividade quanto o território existencial e a subjetivação, entendida aqui como o processo pelo qual certos territórios existenciais são produzidos em uma formação histórica específica (DELEUZE, 1991).

As dobras expressam a desaceleração desse movimento infinito, produzindo a convergência de singularidades em um dado momento, criando um interior coextensivo ao exterior, pois o ambiente concreto é coextensivo ao ambiente virtual e corpo coextensivo ao espaço. A dobra é, portanto, a expressão de um mundo possível. Este mundo possível não corresponde ao melhor dos mundos, segundo a fórmula leibniziana, mas significa que o próprio mundo é um evento: é a produção contínua do absolutamente novo (DELEUZE, 1991). Nesse sentido, o corpo pode ser entendido como uma plataforma aberta, em constante composição, que possibilita a convergência de ambientes concretos e digitais.

Figura 54 – Registro da performance Monad

Fonte: Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Figura 55 – Registro da performance Monad

Fonte: Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Percebemos a *performance* da Mônada como uma unidade singular que opera por meio de um conjunto de elementos próprios, os quais articulam e criam uma força para se expressar como "espelho do universo", refletindo um fragmento da realidade. Esse fragmento é, em si, a articulação de diferentes elementos desconectados e desorganizados, advindos do meio ambiente, que se organizam e expressam através do gesto.

4.2.2 Workshop *Frontier Zones in Urban Spaces Images, sounds, movements and history*

Com o intuito de compartilhar com outros atores que não participaram dos processos de captura e edição, mas, que também habitam o *campus*, foi proposta uma ação aberta à comunidade acadêmica. Ultrapassando as fronteiras do contexto do seminário, o *workshop Frontier Zones in Urban Spaces Images, sounds, movements and history* foi realizado em 12 de dezembro de 2018, no anexo da universidade *Kunstraum*, aberto a toda a comunidade do campus e ao público interessado. O evento foi proposto como meio de articular e compartilhar as atividades docentes desenvolvidas no seminário *Frontier Zones in Urban Spaces* e as nossas pesquisas desenvolvidas como artista residente do *ArchipelagoLab*. A organização e realização deste *workshop* fomentou uma parceria acadêmica entre dois departamentos da universidade: o *Institute of Urban and Cultural*, por intermédio da Prof. Dra. Ursula Kirschner, e o *Institute of Philosophy and Science of Arts*, através do Prof. Dr. Christoph Brunner, coordenador do *ArchipelagoLab*. A programação do *workshop* foi dividida em três etapas: apresentação da performance *Monad* e discussão inicial das atividades realizadas no seminário e do projeto *Frontier Zones*, intervenção com as projeções, e debate final.

Os filmes foram projetados em diferentes espaços do *campus*: no refeitório dos estudantes, em um banheiro do refeitório, no subsolo do Edifício 11, e no *Kunstraum*. Os espaços onde os filmes foram projetados foram determinados a partir da articulação entre a organização e produção da intervenção, o efeito visual em relação ao anteparo, e a relação entre o tema da narrativa fílmica e o local de projeção. O *workshop* constituiu, portanto, uma oportunidade de reflexão e discussão sobre o conceito de zonas de fronteiras em quatro diferentes contextos e com diferentes atores.

Figura 56 – Projeção no refeitório.

Fonte: Autora. Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Criar as narrativas fílmicas considerando a projeção em espaços não convencionais faz com que os elementos constitutivos, sejam eles concretos ou simbólicos, sejam agregados ao discurso do filme e à experiência do espectador. Comentaremos através de dois exemplos as alterações em termos de construção narrativa e exibição quando se considera o espaço como elemento constitutivo do processo de realização de filmes. Dois estudantes desenvolveram a narrativa de seu filme a partir de elementos históricos que remontam ao uso dos edifícios como base militar, e relacionaram as dinâmicas militares às dinâmicas acadêmicas. A partir da composição entre imagens e sons, eles conectaram a marcha dos soldados aos passos dos estudantes e acentuaram a presença da organização em linha dos mobiliários às ideias de disciplina, retidão, ordem, entre outros. Esse filme foi pensado a partir da experiência de observar e interagir com os subsolos dos edifícios nas etapas iniciais das atividades. A projeção aconteceu no subsolo do Edifício 11, trazendo para a experiência do espectador, entre outras coisas, a possibilidade de ouvir novamente a marcha dos soldados naqueles corredores. Desse modo, a experiência do espectador foi ampliada com informações e estímulos que ressignificaram entendimentos e percepções anteriores.

Outro exemplo refere-se aos filmes projetados no banheiro. Uma das estudantes entrevistou uma funcionária responsável pela limpeza e, a partir da entrevista, criou seu filme. Projetar no banheiro trouxe, para a experiência do espectador e para a narrativa fílmica, elementos próprios do espaço e da relação entre o espaço e os relatos da funcionária.

Os filmes podem ser assistidos no link: <https://bit.ly/38WDzoi>.

Figura 57 – Projeção no subsolo do Edifício 11

Fonte: Autora. Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Figura 58 – Projeção no subsolo do Edifício 11

Fonte: Autora. Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Figura 59 – Projeção no banheiro do refeitório

Fonte: Autora. Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Figura 60 – Projeção no banheiro do refeitório.

Fonte: Autora. Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

4.3 Considerações finais

Figura 61 – Projeção na Kunstraum

Fonte: Autora. Arquivo de pesquisa. Lüneburg, 2018.

Pensar procedimentos metodológicos a partir de uma perspectiva transdisciplinar ainda é um desafio frente às estruturas consolidadas das instituições e das áreas de conhecimento. As ações realizadas e apresentadas neste capítulo demonstraram que é possível criar situações de ensino e pesquisa que ampliem as possibilidades metodológicas tradicionais contribuindo com inovações significativas para os processos de formação.

Frente às transformações no campo do trabalho e nos modos de produzir e compartilhar conhecimento, como apontado anteriormente, torna-se ainda mais relevante que se reflita sobre novas formas de ensino e pesquisa. Nesse sentido, o espaço universitário é um espaço de excelência para que inovações sejam produzidas no cerne de suas práticas, estabelecendo trocas mais significativas e efetivas entre áreas de conhecimento, contribuindo para processos de formação mais plurais.

As intervenções realizadas com as projeções dos filmes produzidos, em diferentes espaços do campus aproximam audiovisual e arquitetura, criando espaços híbridos que estimulam reflexões pertinentes acerca das dinâmicas das sociedades contemporâneas, bem como, ressignificam os espaços em diversos âmbitos promovendo a ampliação dos fluxos de comunicação e percepção.

Em âmbito institucional, podemos afirmar que, tanto as atividades realizadas no contexto do seminário, como aquelas realizadas como artista residente e no *workshop*, buscaram contribuir e mostram-se profícuas no estímulo à cooperação entre institutos, estendendo a prática transdisciplinar à colaboração entre professores de áreas distintas. Elas conferiram visibilidade às potencialidades do uso do audiovisual à comunidade do *campus*, e também a coordenadores, administradores e frequentadores. Finalmente, fomentaram o compartilhamento de saberes e experiências produzidas em sala de aula ao reforçar a pertinência de experiências didáticas condensadas com o aporte de pesquisadores visitantes, que agregam suas próprias referências e modos de fazer ao saber local.

Fig. 42 – Autorretrato sobre vidro 7. Lou Granada, Hamburgo, 2016

Fonte: Autor. Arquivo da pesquisa, 2016.

5 CONCLUSÕES

10 de agosto de 1971, De repente eu vivi “O corpo é a casa”, mas, ligando a percepção de que antigamente o corpo me salvava das grandes crises e que hoje, pela primeira vez, o inconsciente poderia salvar o corpo. A fantasia para mim é, pois: quando havia o conceito “A casa é o corpo” era ele, o corpo, que pela vitalidade salvava a mim e me dava força para superar a crise. Hoje, “O corpo sendo a casa”, o inconsciente toma outra proporção e, é através dele que terei um rumo no futuro e será ele que me fará viver simplesmente a vida com toda a série de conhecimentos que meu trabalho me deu. Na fase “A casa é o corpo” havia toda a sorte de regressões foi a fase mais dura para mim onde acabei no Lagache. Saindo da crise pude estruturar uma fase em que inverti o conceito. Em geral, o conceito é amarrado antes e introjetado depois. Aí que cria a decolagem das minhas crises e, também o meu crescimento. Acho que, pela primeira vez, amarrei na vida o novo conceito “O corpo é a casa” que no meu trabalho me religa com o mundo me faz crescer e é oposta nas séries antecedentes em que o homem era objeto de si mesmo. Acho que acabo de entrar no mundo para valer!⁴²

Describing and explaining generate knowledge, and knowledge, guided by reason, belongs to the realm of science. But knowing is not the same as understanding. Here goes one example. Suppose that you know everything that can be known, from philosophical, anthropological, biological, theological and psychological points of view, about a human phenomenon called Love. So, you know everything that can be known about Love; but you will only understand Love, once you fall in love. You can only understand that of which you become a part, when the Subject that searches and observes becomes inseparably integrated with the Object searched and observed⁴³(Max-Neef, 2005).

A presente pesquisa se apresenta como um convite ao diálogo, um chamado para a abertura de caminhos para serem percorridos e que ofereçam estímulos e sentidos para a inventividade, escuta e compartilhamento de práticas e saberes. Um aceno à diferença, à multiplicidade e às infinitas possibilidades de encontro com o outro, com espaços e saberes,

⁴² Trecho de uns dos diários de Lygia Clark disponíveis no acervo digital do museu, O mundo de Lygia Clark, no Rio de Janeiro. Este trecho foi transcrito pela autora em janeiro de 2012.

⁴³ Tradução: “Descrever e explicar a produção de conhecimento, e conhecimento, guiado pela razão, pertence ao domínio da ciência. Mas saber não é mesma coisa que compreensão. Aqui vai um exemplo. Suponha que você sabe tudo o que pode ser conhecido, a partir de pontos filosóficos, antropológicos, biológicos, teológicos e de vista psicológico, sobre um fenômeno humano, chamado Amor. Então, você sabe tudo o que pode ser conhecido sobre o amor; mas você só vai entender o amor, uma vez que você se apaixonar. Você só pode entender aquilo de que você se torna parte, quando o sujeito que observa e pesquisa se torna inseparavelmente integrado com o objeto pesquisado e observado”.

para que possam ser potencializados, expressos e alimentados o pensamento investigativo e criativo.

Acreditamos que as discussões e experimentos aqui apresentados e debatidos possam contribuir com a trajetória formativa do arquiteto(a) e urbanista por fomentarem a observação, intervenção e análise da cidade e de suas dinâmicas a partir de óticas e experimentações diversas. Os processos de pesquisa e ensino, nesse contexto, buscam acessar diversos entendimentos sobre os espaços ao considerarem como elementos constituintes as relações, a história, os frequentadores, os usos, os elementos concretos e digitais entre outros. A partir de experimentações, observações e análises constatamos que o conceito zonas de fronteiras é reconhecido como espaço onde se pode identificar graus de pertencimento e exclusão, zonas de tensão e como *locus* de comunicação e transformação.

A produção de imagem permite ampla exploração e reflexão acerca do conceito zonas de fronteiras possibilitando identificar e expressar diversos níveis territoriais, sociais, simbólicos, comportamentais, bem como, tensões, disputas e negociações. A produção de imagens ao considerar a abordagem diegética permite a ampla exploração e expressão de tal conceito, fomentando reflexões e debates que dialogam com diferentes perspectivas e visões de mundo. Os experimentos aqui propostos e debatidos mostraram-se ricos e variados por propiciarem a vivência e a compreensão da cidade a partir de diversas perspectivas e práticas. Este tipo de experiência e reflexão nos permite identificar, observar e interagir com zonas de fronteiras que refletem a complexidade e incompletude de uma cidade global, como São Paulo.

A aproximação do saber-fazer arquitetônico com o saber-fazer artístico, através de práticas compartilhadas resulta em reflexões acerca do urbano, não só a partir de alusões literais, representativas e quantitativas, mas, também, movimentos imaginativos resultantes do encontro com a cidade a partir de uma dimensão sensível e criativa. Para além dos resultados imediatos que foram atingidos, permanece o desafio de se pensar outros instrumentos práticos e teóricos que possibilitem que zonas de fronteiras sejam vivenciadas e ressignificadas, para a que as dinâmicas urbanas possam representar, entre outras coisas, a ampliação da experiência da cidade compartilhada.

Os estudos e a produção de imagens contribuem para a análise e produção do imaginário urbano e despontam como essenciais, na medida em que ocupam papel central na constituição das sociedades contemporâneas, apresentando-se como um modo de pensar próprio dos modos de vida urbanos. Entendemos que a produção e consumo de imagens tenham grande relevância na produção do imaginário urbano e impacto na formação das subjetividades, o que nos faz considerar que os estudos e práticas concernentes tanto à fotografia, quanto ao audiovisual sejam pertinentes e contribuem significativamente para a construção da crítica constitutiva da ação.

Os procedimentos metodológicos foram concebidos a partir de uma perspectiva transdisciplinar por compreendermos que o diálogo e a recombinação entre diferentes campos de conhecimento, linguagens e técnicas ampliam os graus de complexidade, de entendimentos e práticas a fim de responder à crescente complexificação das dinâmicas urbanas. Frente aos desafios e incertezas que o século XXI tem nos apresentado, buscamos, a partir da *práxis*, estimular a ação e a reflexão relacionadas às dinâmicas urbanas contemporâneas, considerando e intervindo nos processos sócio-históricos nos quais estamos inseridos.

Os experimentos realizados nos permitiram constatar que procedimentos metodológicos de ensino e pesquisa mediados por câmeras mostram-se eficientes por ampliar as possibilidades de aproximação e observação de determinada área e permitir a leitura de dinâmicas urbanas a partir de diversas visões de mundo, fomentando a reflexão e a crítica. Deste modo, entendemos que a aproximação e o diálogo entre diversos campos de conhecimento trazem contribuições significativas para a análise de dinâmicas urbanas. Dinâmicas, estas, cada vez mais complexas e híbridas nas quais o acesso e a produção de imagens tem sido um dos elementos de destaque na produção da vida coletiva.

A estrutura metodológica dos experimentos mostrou-se bastante interessante e eficaz, apresentando contribuições significativas para pensarmos inovações nos procedimentos metodológicos de ensino e pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. Pautada na *práxis*, a metodologia apresentada e discutida prioriza o trabalho colaborativo, a interlocução e o compartilhamento entre diversos atores sociais, buscando o entendimento das dinâmicas urbanas através da vivência da cidade, da experiência do espaço público, afirmando uma

coexistência em diálogo de modos de vidas distintos, lidos através das distintas perspectivas dos participantes. Abordagens transdisciplinares viabilizam o uso de múltiplos aportes teóricos e práticos que propiciam riquezas de olhares e perspectivas evidenciando a necessidade de variadas vivências, reflexões e fazeres que considerem a participação de diferentes grupos.

Pensar procedimentos metodológicos a partir de uma perspectiva transdisciplinar ainda é um desafio frente às estruturas consolidadas das instituições e das áreas de conhecimento. As ações realizadas e apresentadas demonstraram que é possível criar situações de ensino e pesquisa que ampliem as possibilidades metodológicas tradicionais contribuindo com inovações significativas para os processos de formação.

Frente às transformações no campo do trabalho e nos modos de produzir e compartilhar conhecimento, torna-se ainda mais relevante que se reflita sobre novas formas de ensino e pesquisa. Nesse sentido, o espaço universitário é um espaço de excelência para que inovações sejam produzidas no cerne de suas práticas, estabelecendo trocas mais significativas e efetivas entre áreas de conhecimento e diferentes atores, contribuindo para processos de formação mais plurais.

Acreditamos que a produção de imagens, tanto a fotografia quanto a linguagem audiovisual, em especial os filmes documentários, contribui para análises críticas pois permitem a diversificação de pontos de vista e ampliação de graus de entendimento através da articulação entre elementos teóricos, criativos, éticos, estéticos e técnicos. O uso de câmeras contribui significativamente para aproximação, experimentação e entendimento de determinado fragmento seja ele familiar ou estranho ao pesquisador. Neste sentido, a realização de filmes documentários e a produção fotográfica no contexto dos estudos urbanos possibilita destacar determinado fragmento com o intuito de organizá-lo visualmente para melhor entendê-lo, possibilitando análise crítica a partir da experiência compartilhada. Os procedimentos apresentados mostraram-se eficientes na diversificação dos modos de habitar determinado território, familiar ou não, ampliando as possibilidades de usos e intervenções nos espaços.

Entendemos que se trata de um caminho com enorme potencial de ampliação dos meios tradicionais de abordagem, registro e representação de áreas urbanas, que prioriza a busca de novos pontos de vista e confere protagonismo aos seus habitantes. As informações

utilizadas em processos de leituras urbanas são usualmente produzidas por agências governamentais, atribuindo valores às populações, praticamente sem a participação das mesmas. Esperamos que esta contribuição auxilie novas formas de se pensar a cidade e de formular intervenções urbanas, por processos cada vez mais *bottom-up*, nos quais as questões relativas ao comum possam ser evidenciadas pelos próprios habitantes e facilmente apreendidas através da produção de imagens.

A partir da análise dos experimentos apresentados pudemos constatar que as práticas de reconhecimento e sensibilização são eficientes para a ampliação da percepção e entendimentos dos usos e dos elementos constituintes dos espaços. Os processos compartilhados de edição mostraram-se proveitosos para a diversificação de usos dos recursos próprios da linguagem audiovisual na criação das narrativas fílmicas possibilitando múltiplas expressões de diferentes visões de mundo. Intervenções e projeções em diferentes espaços e anteparos aproximam audiovisual e arquitetura e criam espacialidades híbridas, ressignificando usos, ampliando fluxos de comunicação e percepção que estimulam reflexões pertinentes acerca das dinâmicas das sociedades contemporâneas. Ao longo de todo o processo de pesquisa observamos que o trabalho coletivo amplia a expressão de diferentes visões de mundo e fomenta o compartilhar e o diálogo nos processos de produção de conhecimento.

E, por fim, evocamos a presença do *cyborg*, como inspiração para refletirmos e nos apropriarmos de forma criativa e potente de nossa condição de seres híbridos, habitantes de especialidades híbridas, forjadas no poder de uma sociedade globalizada e estruturada na tríade patriarcal-militarista-capitalista. Os conceitos de *cyborg* e *cyburg* nos permitem ressignificar o corpo e a cidade a partir do entendimento de que as dinâmicas urbanas contemporâneas são marcadas pela hibridação entre ‘concreto’ e ‘digital’. Essa constatação nos leva a pensar sobre a relevância da produção e consumo de imagens na constituição do imaginário urbano e, por conseguinte, nos desafia a problematizar procedimentos metodológicos de ensino e pesquisa que dialoguem com temas caros aos estudos urbanos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLON DOS SANTOS, Fábio. A arquitetura como agente fílmico. **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 045.12, fev. 2004. [online] Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/616>. Acesso em: 14/06/2018.
- ARAÚJO, C. L. As fotografias de Cindy Sherman: Reflexão e criação sobre os sujeitos contemporâneos. **Ícone**, Recife, v. 14, n. 2, p. 1-15, 2012.
- BAUDELAIRE, C. **The painter of modern life**. Londres: Phaidon, 1995.
- BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 08, 2006, p. 32-60, jul. 2006.
- BENJAMIN, W. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CACCIARI, M. La ciudad-territorio (o las post-metropoli). In: ARENAS, D. L.; FOGUÉ, U. (Eds.). **Planos de (Inter)sección**: materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura. Espanha: Lampreave, 2011. p. 32-45.
- CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.
- CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CASTELLS, M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**: A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, P. A closed door that leaves us guessing. **Rouge**, Austrália, 2005. [online] Disponível em: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html. Acesso em: 08/07/2018 xx mes. Xxxx
- CLYNES, M.; KLINE, N. Cyborgs and space. **Astronautics**, 1960, n. 13, p. 26-27 e 74-76, set. 1960.
- COELHO, T. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- COMOLLI, J. L. A cidade filmada. In: _____. **Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 179-185.
- COSTA, J. H. Subjetivação e dobras de fora: transitando por Foucault, de Gilles Deleuze. **Trilhas Filosóficas**, v. 3, n. 1, p. 30-40, 2010.
- COSTA, P. A closed door that leaves us guessing. **Rouge**, Austrália, 2005. [online] Disponível em: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html. Acesso em: 08/07/2018.

CUFF, D. Immanent Domain: Pervasive Computing and the Public Realm. **Journal of Architectural Education**. v. 57, n. 1, p. 43-49, 2003.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DELEUZE, G. **Logique du Sens**. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELGADO, M. La No-Ciudad como ciudad absoluta. **Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento**. Espanha, n. 14-15, p. 123-131, 2003.

DUTRA, F.; FIRMINO, R. Espaço, visibilidade e tecnologias: (re)caracterizando a experiência urbana. In BRUNO, F. KANASHIRO, M. e FIRMINO, R. (Orgs.). **Vigilância e Visibilidade**: espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FREITAS, J. A. de. **Substâncias e Relações em Leibniz**: Inspirações Metafísicas para o Pensamento Filosófico nos Séculos XX e XXI. 2014. 147 p. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Brasília, DF.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (MUDEI O QUE TAVA DE 2011 PARA 2002).

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA DE CASTRO, F. A narrativa documental diegética. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 20, p. 20-26, 2015.

FOSTER, H. At MoMA: Cindy Sherman. **London Review Books**. Londres, v. 34, n. 9, 10 mai. 2012.

GANDY, M. Cyborg Urbanization: Complexity and Monstrosity in the Contemporary City. **International Journal of Urban and Regional Research**. Oxford, v. 29.1, p. 26–49, mar/2005.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2001.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multi- territorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In. Tadeu, T. (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p 33-118.

- HEIDEGGER, M. CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951) conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em Vorträge Aufsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Visualizada em jun. 2019.
- JACOBS, J. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KANG, J. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009.
- LE BRETON, D. **Elogio del caminar**. Madrid: Siruela, 2011.
- LE GOFF, J. **Heróis e Maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- LE GOFF, J. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980.
- MARTINS, M. J. S. **Corpo em movimento**: relações entre processo criativo e produção de conhecimento. 2014. 91 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.
- MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **Autopoiesis and Cognition. The Realisation of the Living**. Dordrecht: D. Reidel, 1980.
- MAX-NEEF, M. A. Foundations of transdisciplinarity. **Ecological Economies**, Estados Unidos, v. 53, n.1, p. 5-16, 2005.
- MOURÃO, M. D. G. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- NICOLESCU, B. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Triom: São Paulo, 1999.
- O'NEILL, E. Eugene Atget e a fotografia como ação. In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes, 2007. **Anais...** Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 178-187.
- OLIVIERI, S. L. L. Quando o cinema vira urbanismo. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional - ANPUR, 6, 2005, Salvador. **Anais...** Salvador, 2005.
- PALAZÓN MAYORAL, M. R. A filosofia da práxis segundo Adolfo Sánchez Vázquez. In: Boron, A. A. B.; Amadeo, J.; González, S. (Orgs.). **A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas**. Buenos Aires: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007, p. 328-343.
- PINTO, A. **O Conceito de Tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- PLAZA, Julio. Arte/ciência: uma consciência. **ARS**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 36-47, 2003.

THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Oxford: Oxford University Press, 1998.

RAMOS, N.; SERAFIM, J. F. Cinema documentário, pesquisa e método: desafios para os estudos interdisciplinares. **Contracampo**, Niterói, n. 17, p. 163-178, 2007. [online] Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17248>. Acesso em: 15 jul. 2016.

QUILICI, C. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.

RANCIERE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições para a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

ROLNIK, S. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, G. (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

ROLINIK, S.; DISERENS, C. **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra**. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005; São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2006. (catálogo de exposição).

ROSENTHAL, Dália. Substancialidade e prática transdisciplinar para formação de professores de arte: diálogos contemporâneos. **Anais**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2012. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002684346>. Acesso em: 16 jul. 2019.

SASSEN, S. The city: today's frontier zone. **Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation**. Milão, n. 3, p. 1-4, 2014.

SONTAG, S. **On Photograph**. London: Penguin Books Ltd, 2002.

SOUZA, Marcelo L. de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná, E. de; GOMES, Paulo Cesar da C.; CORRÊA, Roberto L. (org.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 77-116

SUERTEGARAY, D. M. V. Espaço geográfico uno e múltiplo. **REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**. Barcelona, n. 93, 2001. [online] Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-93.htm>. Acesso em 2 nov. 2016.

TURINO, C. Ponto de Cultura: a construção de uma política pública. **VIRUS**, São Carlos, n. 18, 2019. [online] Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus18/?sec=5&item=100&lang=pt>. Acesso em: 08 jul. 2019

FILMOGRAFIA

ARRHYTHMIA. Produção: Pedro Plácido Teixeira, Maju Martins, José Eduardo Zanardi e Joanne Ashton-Jones. [Frontier Zones], 2017. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lgWyhikxIOM>. Acesso em: 21 abr. 2019.

BANHO. Edição: Rayssa Saidel Cortez. [CentroSp], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WN_U5j_jjqw. Acesso em: 23 abr. 2019.

BLIND FLOW. Produção: Esaiy Antonio Valdenebro Galaz, Fabiane Krolow e José Arispe Rodriguez. [Frontier Zones], 2017. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=biGeiv-QzRc>. Acesso em: 01 mai. 2019.

BLOW-UP – DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer, 1996. 1 DVD.

BLOW UP – OFFICIAL TRAILER. Direção: Fritz Lang. [Alemanha], 1996. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrJ9U75OZOW>. Acesso em: 12 mar. 2019.

CRÔNICAS de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1960. 90min. PB, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/54909410>. Acesso em: 01 de jun. 2018.

DO SKYSCRAPERS have eyes?. Produção: Frederico Augusto de Oliveira, Juliana Couto Trujillo e Marcos Bossan dos Reis. [Frontier Zones], 2017. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xvEiZU-aaKc>. Acesso em: 18 abr. 2019.

EM CONSTRUÇÃO. Edição: Lucas Ambraziunas Goulart. [CentroSp], 2017. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WNU08Enc_7c. Acesso em: 29 abr. 2019.

ESCAMBO. Produção: Caio Fiuza, Laura Figueiredo, Maju Martins e Renata Latuf. [Frontier Zones], 2015. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ANmb3zWd5fc>. Acesso em: 30 mar. 2019.

CAVE OF FORGOTTEN DREAMS. Direção: Werner Herzog. Canadá, Estados Unidos, França, Alemanha, Reino Unido: IFC Films, 2011. (89 min.).

FRAMED FREEDOM. Produção: Felipe Mattar, Jaqueline Maia, Nayara Benatti, Raphael Tafner e Taís Cabral. [Frontier Zones], 2015. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4943HEh8V44>. Acesso em: 15 abr. 2019.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Parufamet, 1927. 1 DVD.

NOSSA MORADA. Produção: Marcelo Tramontano. [Frontier Zones], 2017. 1 vídeo (18 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UzsTS1nk6p4>. Acesso em: 24 mar. 2019.

O MUNDO não some quando você fecha os olhos. Edição: Maju Martins. [CentroSp], 2017. 1 vídeo (8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=URX_zaF6PPc. Acesso em: 18 abr. 2019.

PADARIA. Edição: Igor Vicente Gomes da Silva. [CentroSp], 2017. 1 vídeo (4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_G_delQDyow. Acesso em: 02 mai. 2019.

SAMPATHS. Produção: Alma Pratschke Tramontano, Christiane Wolf, José Eduardo Calijuri Hamra e Vanessa de Oliveira. [Frontier Zones], 2015. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x680AdGLoKA>. Acesso em: 12 mar. 2019.

SÃO PAULO IS a monster. Produção: Anja-Katharina Bitzer e Mariana López Méndez. [Frontier Zones], 2017. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2pZ9nFFBtps>. Acesso em: 02 abr. 2019.

UNVOICED CONFLICTS. Produção: Heitor Gabriel Moraes, Larissa Carvalho de Paula, Luiza Aringueri Borges e Victor Scub. [Frontier Zones], 2017. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXCEBqNNs6M>. Acesso em: 11 mai. 2019.

VOCÊ TEM MEDO de quê?. Edição: Juliana Couto Trujillo. [CentroSp], 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-lrT7VyBvw>. Acesso em: 19 mar. 2019.

WALLS. Produção: Marcelo Tramontano. [Frontier Zones], 2015. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PcbxFciwrk0>. Acesso em: 03 abr. 2019.

QUASE TODO MUNDO mora na rua. Edição: Luciana Roça. [CentroSp], 2017. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oyz7sUtgLeU> . Acesso em: 03 maio. 2019.