UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais

Paisagem urbana: frestas, fricções e descaminhos

Alan Beserra Toledo da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira

Versão Original

São Paulo
2018

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Alan Beserra Toledo
Paisagem urbana: frestas, fricções e descaminhos / Alan Beserra Toledo Silva ; orientadora, Branca Coutinho de Oliveira. -- São Paulo, 2018.
320 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Paisagem urbana 2. Espaço público 3. Fotografia 4. Intervenção urbana 5. Acontecimentos estéticos I. Coutinho de Oliveira, Branca II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRE-8/6888

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Nome: Alan Beserra Toledo da Silva
Título: Paisagem urbana: frestas, fricções e descaminhos
Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Resumo

Esta dissertação reflete sobre a criação de um conjunto de operações poéticas realizadas no espaço urbano, cujo intuito é problematizar as influências que o “corpo da cidade” exerce sobre os corpos de seus habitantes e os processos de subjetivação subsequentes. Tem a cartografia como procedimento investigativo-base, que articula a pesquisa em três modos processuais: 1) o caminhar no espaço urbano de maneira errática, com o objetivo de formular e absorver questões que os múltiplos ambientes suscitam; 2) a produção de intervenções artísticas em espaços públicos, com vistas a interpelar locais e transeuntes, desviando-os da rotina prático-funcional através da abertura de “frestas sensíveis” no cotidiano das cidades; 3) produzir deslocamentos das questões do espaço público para espaços privados, por meio de acontecimentos estéticos que utilizam recursos principalmente da fotografia, do vídeo e da performance, para discutir reciprocidades afetivas entre sujeito e paisagem urbana.

Palavras-chave:

1.Paisagem urbana. 2.Espaço público. 3.Fotografia. 4.Intervenção urbana. 5.Acontecimentos estéticos.

Abstract

This dissertation reflects on the creation of a set of poetic operations performed in urban space, whose purpose is to problematize the influences that the “body of the city” exerts on the bodies of its inhabitants and the subsequent subjectivation processes. It has the cartography as basic investigative procedure, which articulates research in three procedural modes: 1) walking in urban space in an erratic way, with the objective of formulating and absorbing questions that the multiple environments raise; 2) the production of artistic interventions in public spaces, with a aim of questioning local and passers-by, diverting them from the practical-functional routine by opening “sensitive gaps” in the daily life of the cities; 3) to produce shifts from public space issues to private spaces, through aesthetic events, that use resources mainly of photography, video and performance, to discuss affective reciprocities between subject and urban landscape.

Keywords:

1. Urban landscape. 2. Public space. 3. Photography. 4. Urban intervention. 5. Aesthetic events.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado com o apoio da bolsa CAPES e com a colaboração e generosidade de muitas pessoas. Sou muito grato à Branca de Oliveira, minha orientadora, pela confiança e companhia ao longo desse trajeto. À Luciana S. Barros, companheira de vida e também minha primeira leitora, sagaz, de apontamentos preciosos. Às professoras Patrícia Moran e Ana Maria Tavares, pelas críticas de meio de percurso. Aos cúmplices Cauê Gruber, Alícia Peres, Bia Falleiros, Dario Vargas, Fábio Menino, Flávio Ferraz, Bruno Vieira, Lucas Lima, Coletivo Àgata, Angélica Del Nery, Andréa D'Amato, Cintia Pimentel, João Leoci, Felipe F. Neves e Coletivo Autônomo Temporário, por estarem juntos em momentos determinantes. À Oficina Cultural Oswald de Andrade e ao Programa Mergulho Artístico, que através de uma bolsa possibilitou-me desenvolver o trabalho *Fragmentos*. Ao Centro Cultural Inamar (em especial à Mardilene), que abriram o laboratório por meses para minhas experimentações. À Livia Aquino, Ronaldo Entler, Pio Figueroa e Carol Lopes, pelos ótimos comentários e provocações nos tempos do MIS, e ao meu porto seguro: Benedita, Manuel e Aline.

“O desafio consistiria em livrar-se do pseudo-movimento que nos faz permanecer no mesmo lugar, e sondar que tipo de meio uma cidade ainda pode vir a ser, que afetos ela favorece ou bloqueia, que trajetos ela produz ou captura, que devires ela libera ou sufoca, que forças ela aglutina ou esparze, que acontecimentos ela engendra, que potências fremem nela e à espera de quais novos agenciamentos. É nesses termos que se deveria ler o desafio de pensar uma cidade subjetiva, que nada tem a ver com uma utopia urbana...”

Peter Pál Pelbart (em *A vertigem por um fio*)

Paisagem
urbana:
frestas,
fricções e
descaminhos
alan oju

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

ARTE COMO MÁQUINA DE GUERRA - 23
TÁTICAS AFETIVAS - 27
FRICÇÕES - 30

I. PREMISSAS POÉTICAS

1.1 - O ENGENDRAMENTO DO ESPAÇO PÚBLICO - 65
1.2 - O FUNDAMENTO DO MURO - 75
1.3 - PARA ALÉM DAS APARÊNCIAS - 79

II. DESFAZENDO SENTIDOS

2.1 - DOCUMENTAÇÃO - 121
2.2 - SINGULARIDADES - 130
2.3 - PAISAGENS E ESPAÇOS - 138

III. PERCURSOS URBANOS

3.1 - PRIMEIROS PASSOS - 171
3.2 - ERRANTE - 181
3.3 - CURSO, PERCURSO, DISCURSOS - 201

IV. SUJEITOS ENCLAUSURADOS

4.1 - MÁQUINAS DE SUBJETIVAÇÃO - 259
4.2 - CONTORNANDO LIMITES - 265
4.3 - ENCLAUSURAMENTO MODELO - 279

DESINTRODUÇÃO

CRÉDITOS DAS FOTOS - 301
LISTA DE FIGURAS - 301
REFERÊNCIAS - 303
APÊNDICE - 309

introdução

Arte como Máquina de Guerra

Busca-se nesta pesquisa investigar tensões estabelecidas entre sujeito e espaço urbano, problematizando as influências que o corpo da cidade exerce sobre os corpos de seus habitantes e os processos de subjetivação subsequentes. Para isso, são desenvolvidas operações poéticas que utilizam recursos da fotografia, do vídeo, da performance, da escultura e do desenho, para discutir reciprocidades afetivas¹ entre sujeito e cidade. Essas operações também possibilitam, através de suas singularidades, articulações estéticas com escolas artísticas, enriquecendo desta maneira a gama de perspectivas reflexivas produzidas a partir da paisagem urbana.

Arte, cidade e subjetividade estão em constante contato e configuram os caminhos percorridos nesta investigação, uma pesquisa cartográfica que acontece mediante relações corpo-a-corpo com espaços e lugares de onde o artista-cartógrafo extrai “afecções” de experiências e as converte em proposições estéticas que agenciam debates em torno da heterogênea subjetividade contemporânea.

1 O método cartográfico empregado nesta pesquisa visa romper com hierarquias estáticas entre sujeito e objeto, propondo uma mistura entre os dois, como se parte de uma fita de Moebius fossem. Assim, as reciprocidades afetivas entre sujeito e cidade consistem tanto em aquele ser afetado pelo espaço, de inúmeras maneiras, quanto afetá-lo sensivelmente com ações artísticas; uma troca que repercute em outros corpos, em sujeitos urbanos que também possuem a potência de alterar e serem alterados pelo espaço de muitas maneiras, estendendo essa reciprocidade ao infinito.

2 "Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística - tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos coletivos que nos rodeiam - não é apenas uma questão de ideia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade, ou a identificações com pólos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo." (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 26)

3 Quando me refiro à "constante exploração da potência", estou utilizando conceitos de Espinosa, de que a essência de todo ser é a afirmação de sua potência em constante expansão e diferenciação. (ESPINOSA, 2015, p. 251)

A pesquisa articula-se em três modos processuais que se desdobram em experimentos poéticos: o primeiro modo poético é o caminhar no espaço urbano de maneira errática, cujo intuito é observar e absorver questões que os múltiplos espaços suscitam; o segundo, corresponde à produção de intervenções artísticas em espaços públicos, que visam interpelar espaços e transeuntes, desviando-os da rotina prático-funcional do cotidiano das cidades através de desestabilizações sensíveis; por fim, o terceiro modo poético realiza-se com deslocamentos de questões do espaço público para espaços privados, por meio de trabalhos artísticos produzidos a partir das fases anteriores, constituindo assim uma pesquisa composta em diversas camadas de operações poéticas que promovem reflexões sobre a relação do sujeito com o espaço urbano.

Cidades são máquinas de sentido que nos atravessam e nos moldam cotidianamente. A cada passo, a cada esquina, somos subjetivados² pelo espaço. Assim, pensar e produzir sobre o espaço de forma crítica se torna uma operação crucial diante das uniformizações que o contexto social impõe aos sujeitos no ambiente urbano, onde desejos e atitudes são conformados a todo instante por ideologias hegemônicas que alteram também a potência intrínseca do espaço público como lugar de identificação, interação e apropriação por seus habitantes.

Em relação a esse espaço que não coincide com a sua potência, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari a ele se referem como um *espaço estriado*, conceito que corresponde ao espaço controlado, em que o território é repartido segundo determinações racionalistas que resultam em um menor grau de diferenciação de sua potência³, ou seja, em menores possibilidades de *acontecimentos*. Em

contraposição, os autores também apresentam o conceito de *espaço liso*, de natureza distinta, cuja potência de desconstruir estabilidades e diferenciar-se acontece em *devir*, produzindo desterritorializações que propiciam novos saberes e percepções. Contudo, cabe frisar que ambas noções são vivas e cambiantes, sendo possível a criação de "alisamentos" em *espaços estriados*, assim como o contrário também é possível, com forças "estriantes" que almejam aumentar seus domínios.

Ao trazer estes conceitos para o âmbito artístico, notamos que a arte também carece de *espaço liso* para efetivar agenciamentos e produzir novos universos significantes e fluxos desterritorializantes. Sendo assim, compreendemos a arte como uma *máquina de guerra*, pois atua de modo autopoietico dando consistência às sensações que produz.

Se os nômades criaram a máquina de guerra, foi porque inventaram a velocidade absoluta, como "sinônimo" de velocidade. E cada vez há uma operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nômádico aparece, com a reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se fosse liso (Virilio recorda a importância do tema sedicioso ou revolucionário "ocupar a rua"). É nesse sentido que a réplica do Estado consiste em estriar o espaço, contra tudo o que ameaça transbordá-lo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 64)

A *máquina de guerra* é produtora de *linhas de fugas* que exploram o *espaço liso* para além do Estado e das hierarquias, efetivando a constante exploração de sua potência. Ao contrário do que a simples associação de palavras pode dar a entender, a *máquina*

de guerra não necessariamente tem a batalha como objetivo, mas a criação de *espaço liso*, a ocupação e o deslocamento nesse espaço, sendo estes os fatores que constituem seu objetivo positivo. Em movimento, a *máquina de guerra* inevitavelmente colide com forças “estriantes” que competem com seu objetivo positivo e, nessas ocasiões, a *máquina de guerra*, por meio de procedimentos de guerrilha, entra em conflito com forças que visam coibi-la. Assim, a *máquina de guerra* atua de modo ético, defendendo a vida diante das ameaças de impotência que a põe em risco. Seguindo a concepção do filósofo Espinosa, podemos dizer também que a *máquina de guerra* luta por liberdade, uma vez que liberdade é entendida como a capacidade do ser de corresponder a sua essência – de expandir ao máximo o seu grau de potência.

Experimentar materiais, desconstruir signos, preencher o espaço público com intervenções sensíveis, criar afetos, composições de corpos e fazer do próprio cotidiano uma experiência estética que desencadeia fluxos e *linhas de fuga*, são estas algumas das possibilidades infinitas que a arte no ambiente urbano pode efetivar. Para isso, é necessário estar atento e em perpétuo embate contra o “estriamento”, pois a própria *máquina de guerra* pode ser capturada e transformada também em mais um mecanismo de assujeitamento como tanto outros em que a concepção produtivista da vida investe.

Michel de Certeau apresenta uma diferenciação entre tática e estratégia que podemos relacionar ao conceito de *espaço liso* e *espaço estriado*. Para Certeau, a estratégia visa criar sempre espaços abstratos, construídos segundo imperativos técnicos, por meio de mapeamentos e de imposições planejadas para os lugares; enquanto as táticas, produzem operações no nível da utilização direta do espaço pelo sujeito comum, capaz de alterá-lo e manipulá-lo através de práticas de “alisamento” dos espaços que a estratégia visa “estriar”.

Uma distinção entre estratégias e táticas parece apresentar um esquema inicial mais adequado. Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que o sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos e ameaças (os clientes ou concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.).

(...)

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. (CERTEAU, 2014, p. 93 e 95)

4 “Por afeto entendo as afecções do Corpo pelas quais a potência de agir do próprio Corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias destas afecções” (ESPINOSA, 2015, p. 237).

E é desta maneira que esta pesquisa pretende realizar-se, por meio de táticas afetivas, “golpes” sensíveis no âmbito urbano que configuram a cartografia de fricções entre sujeito e espaço urbano. Tal tática acontece em fluxo turbilhonar, por encontros de corpos, afetos⁴, paisagens, histórias e situações. Através de experiências no “campo de visão do inimigo”, onde o próprio corpo do artista é utilizado para captar tensões e construir proposições poéticas. Acerca desse processo, Laura Pozzana diz que “subjetividades e objetividades se fazem a partir dos diferentes ritmos, interesses, percepções e materialidades presentes. O cartógrafo se faz por um regime de afetabilidade, ele toca e é tocado” (POZZANA, 2013, p. 334).

Em meio à reciprocidade de afetos no espaço urbano, esta pesquisa pretende perceber tensões e criar *blocos de sensações* a partir delas, diferenciando-se do conceito clássico de cartografia, propondo algo mais sutil, ao observar processos de subjetivação ao invés de reproduzir cartas topográficas. Suely Rolnik nos brinda com a seguinte “definição provisória” para cartografia que coincide com os caminhos desta pesquisa:

Para os geógrafos, a cartografia — diferentemente do mapa: representação de um todo estático — é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos — sua perda de sentido — e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para os afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que

encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartográficas que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2011, p. 23)

Assim, narrativas cartográficas são produzidas através de experimentos poéticos nesta pesquisa “antropofágica” urbana, conforme a “tarefa” do cartógrafo proposta por Rolnik. Vale ressaltar também que ao longo dos percursos desta investigação, os próprios processos cartográficos são revistos e repensados de acordo com cada fase da pesquisa, cujo cuidado se fez para que a própria cartografia não fosse convertida em uma metodologia estriada⁵. Os três níveis das táticas empregadas (o caminhar como prática estética, as intervenções no espaço público e o deslocamento de problemas e objetos das ruas para espaços privados) configuram-se como meios para problematizar as influências que o espaço urbano exerce sobre os sujeitos, dando visibilidade às fricções por meio visualidades poéticas.

5 Em relação a esta questão, Deleuze e Guattari afirmam que: “Um ‘método’ é o espaço estriado do *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances. O pensamento é como o Vampiro, não tem imagem, nem para constituir modelo, nem para fazer cópia. No espaço liso do Zen, a flecha já não vai de um ponto a outro, mas será recolhida num ponto qualquer, para ser relançada a um ponto qualquer, e tende a permutar com o atirador e o alvo. O problema da máquina de guerra é o dos revezamentos, mesmo com parcos percursos, e não o problema arquitetônico do modelo ou do monumento. Um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 49-50)

As fricções que dão nome à pesquisa não somente correspondem às relações entre sujeito e espaço urbano e as múltiplas afecções decorrentes das composições entre corpos. A ideia de fricções também atravessa todo o modo como esta pesquisa está organizada, e aparece em todos os capítulos de maneiras variadas, seja nos modos dos sujeitos de relacionar-se com o espaço público em formas heterorreguladas, seja também nos atritos de conceitos e linguagens que se justapõem nas operações poéticas empreendidas.

Assim, a organização desta pesquisa gira em torno de dois eixos centrais, que correspondem aos modos de produção poéticos e dividem a dissertação em duas partes: a primeira, com as intervenções urbanas, nos capítulos “Premissas Poéticas” e “Desfazendo Sentidos”; e a segunda, com o caminhar como prática estética, nos capítulos “Percursos Urbanos” e “Sujeitos Enclausurados”. Por conta dessa escolha organizacional, os trabalhos poéticos apresentados não estão dispostos de maneira cronológica, e sim de acordo com afinidades que correspondem aos desdobramentos de questões e experimentações poéticas que configuram os percursos da pesquisa. Vale ressaltar também aqui que o recorte de trabalhos apresentados corresponde aos últimos quatro anos de produção, iniciando-se em 2014, com *Janelas*, e vindo até os trabalhos realizados neste ano de 2018, além também de alguns esboços embrionários de projetos ainda não concluídos, que demonstram a pesquisa em *devir*.

No primeiro capítulo, “Premissas Poéticas”, apresentam-se questões fundantes da esfera pública e da esfera privada a partir

da gênese dos conceitos na Grécia Antiga, em que a partir da comparação com a atualidade, nota-se distorções dos empregos dos conceitos nas cidades contemporâneas. Nesse capítulo as noções de público e privado também se encontram friccionadas, o que é explicitado com as operações poéticas da série *Janelas*, na qual problematizam-se os muros no espaço urbano que, além de segregar espaços, também interrompem horizontes na paisagem urbana. Em “Premissas Poéticas” outras discussões também são propostas a partir das operações poéticas de *Janelas*, como o *site specific*, a fotografia e a utilização das molduras na rua, entre outras.

No capítulo seguinte, “Desfazendo Sentidos”, o recorte das intervenções urbanas permanece com os trabalhos *Paisagens Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*, expandindo a discussão do problema dos muros nas cidades assim como o tema das molduras na tradição pictórica da arte. No entanto, a fricção central desse capítulo se refere às definições cristalizadas de linguagens artísticas, que é problematizada através de operações poéticas que habitam espaços entre a performance, a escultura e o registro em fotografia e vídeo. Em “Desfazendo Sentidos” discute-se também as noções conceituais de espaço e paisagem, iluminando assim ideias-chave dessa pesquisa.

O terceiro capítulo, “Percursos Urbanos”, inaugura a segunda parte da pesquisa, que corresponde ao caminhar com prática poética. Nessa etapa as fricções são evidenciadas a partir de relações diretas entre sujeitos e espaço urbano dadas por formas distintas de deslocamentos pedestre no espaço público, onde o modo prático-funcional é substituído por experiências erráticas. Em “Percursos Urbanos”, apresentam-se um corpo de trabalhos poéticos de períodos espaçados – *Fragmentos*, *Oju Vitruviano* e

Nunca+, cujas operações poéticas, apesar de terem o caminhar como operação poética base, distinguem-se em formas e em materialidades empregadas. Nesse capítulo também é feita uma regressão histórica que busca apresentar experiências antecessoras do caminhar nas cidades como prática estética com as vanguardas dadaístas, surrealistas e o movimento da Internacional Situacionista.

O quarto capítulo, intitulado “Sujeitos Enclausurados”, discorre sobre como o espaço urbano produz sujeitos através de processos de subjetivação. Tema que é abordado no capítulo a partir dos trabalhos *Enclaves Fortificados* e *Cidade Linda*. Nesse último capítulo, as fricções são explicitadas em segregações espaciais e sociais ocasionadas pelo viés da “lógica dos condomínios”. De certa maneira, esse capítulo carrega em si todas as questões dos capítulos anteriores, como a questão do público e do privado, dos muros, do caminhar como operação poética, assim como o problema central da pesquisa, que concerne em como o espaço urbano exerce influências sobre sujeitos efetuando processos de subjetivação.

Vista de um modo geral, a pesquisa configura-se como uma cartografia não apenas por conta de sua metodologia – tessitura de relações corpo-a-corpo com o espaço urbano –, mas também porque registra fluxos e áreas de intensidades nas operações poéticas, assim como questões conceituais que atravessam os trabalhos e suas singularidades. Por fim, esta apresentação de pesquisa, em forma de dissertação acadêmica, tenta abarcar o panorama de uma pesquisa em movimento.

Handwritten graffiti in black ink, possibly reading 'MILITARY' or similar, with a small '08' and a horizontal line below it.

Handwritten text in black ink, possibly reading 'KHOYT'.

Handwritten text in black ink, possibly reading '14 1A 1N'.

TRANSPORTES
& Mudanças
ARE
LITORAL
CAPITAL
INTERIOR
Por todo o Brasil
e no exterior

4425-20
TARÔ/CAR
POÇÃO PA
O AMO

97 40 10
777
88*122

USC
NEXT
19\121*29207

SUSPENSA?
9-4508 **Foi Multado?**

DEMOLITION
LOBATO
(11) 4357-4
www.dmlobato.com

OB

**premissas
poéticas**

1.1.

O engendramento do espaço público

O espaço urbano contemporâneo das grandes cidades pode ser visto como um paradigma da saturação, onde a justaposição de corpos, desejos e informações dão o tom de uma realidade cacofônica, veloz e muitas vezes asfixiante. No entanto, esse mesmo espaço atulhado pode servir também como uma imensa rede de conexões que possibilitam surpresas estéticas a cada esquina, por meio de intervenções artísticas inseridas no ordinário e constituintes de “frestas sensíveis” em espaços “anestesiados” pelas urgências cotidianas. Em meio a essa multiplicidade do espaço público urbano, artistas produzem sob uma condição dialética, ora sendo o oxigênio do organismo, ora sendo também parte de sua anóxia.

Composto de contradições inerentes à esfera pública, o espaço urbano é, em essência, o espaço próprio das diferenças, espaço comum em que a igualdade de participação e pertencimento constitui o fundamento. Contudo, no sentido oposto a esse conceito, atualmente são realizadas práticas de pacificação pela iniciativa privada e pelo Estado por meio de políticas e projetos urbanísticos que almejam homogeneizar o espaço público, despotencializando diferenças. Assim, o espaço público configura um campo de disputas no qual a cidade – como “lugar de uso” – é constantemente ameaçada pela “lógica da mercadoria”, que nega as características fundantes desse espaço como lugar de diálogo e de compartilhamento, por meio de imposições que ambicionam emudecer e pacificar os conflitos que formam sua essência – propriamente público e comum.

Diante dessas tensões, a arte no espaço público conforma, por vias marginais, uma resistência à negação da acepção de público. Atuar na superfície urbana é, para os artistas, fazer uso comum da cidade, salientando suas tensões e buscando problematizá-las. Para melhor refletirmos sobre o modo como o espaço público é abordado nos dias atuais, retornemos até a gênese do conceito, na Grécia Antiga, com vistas a compreender algumas questões da esfera pública.

Os gregos, ao criarem a esfera pública, desassociaram o poder da esfera privada com a criação da política. Até então, na Antiguidade, a vontade do déspota configurava-se em lei. Com a política, a lei passa a ser construída coletivamente através do diálogo nas assembleias, tornando-a fruto do espaço público, o lugar que possibilitava as trocas e as relações de igualdade entre os cidadãos⁶ na *polis* grega.

Em contraposição à esfera pública, alicerçada sobre a igualdade, os lares gregos conservavam a esfera privada com características distintas do universo político. Hannah Arendt, em seu livro *A condição humana*, diz o seguinte sobre essa questão:

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere, mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significa que o homem recebera, “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)”. (ARENDT, 1983, p. 33)

⁶ Cabe frisar que, na Grécia Antiga, eram considerados cidadãos apenas homens acima de 21 anos, atenienses e filhos de pais atenienses, excluindo-se assim mulheres, escravos e estrangeiros, que não tinham direito à palavra nas assembleias.

A *bios politikos*, a que Hannah Arendt se refere, advém do pensamento aristotélico, que dividia a vida política em ação (*práxis*) e discurso (*lexis*). As vozes na esfera pública eram sempre ouvidas e serviam como fundamento pacificador político, pois “ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência” (ARENDT, 1983, p. 35). Em contraposição, a esfera privada é descrita como a esfera da violência, onde é concebível “ordenar ao invés de persuadir”, configurando os “modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típico da vida fora da *polis*, característicos do lar e da vida em família, na qual o chefe da casa imperava com poderes incontestes e despóticos” (ARENDT, 1983, p. 36) sobre escravos e familiares.

Assim como na Grécia Antiga, atualmente a esfera pública e a esfera privada continuam a existir e coabitam o contexto urbano contemporâneo, com a diferença de que a política hoje em dia se estende a todas as esferas, em que na teoria todos são iguais. Entretanto, é comum observarmos “modos pré-políticos” que ameaçam a essência do espaço público, almejando silenciar a multiplicidade das *lexis* que lhe é constitutiva e habita os espaços comuns. Podemos apontar esse efeito no processo de espetacularização das cidades; assim como no de gentrificação, que busca apaziguar as contradições e uniformizar os espaços públicos. Tais práticas de homogeneização são sempre verticais, impositivas às comunidades que sofrem com pressões dos imperativos privados.

O que nos é caro ao observar o pensamento da esfera pública grega, é que em tese, os espaços públicos contemporâneos herdeiros dos princípios gregos, “deveriam” ser lugares para as trocas, para o diálogo e para a construção de cidadania.

7 “Con vistas a sacar a la luz la relevancia del modelo agonista de política democrática para las prácticas artísticas, quiero examinar sus consecuencias para la concepción del espacio público. La más importante es la de que impugna la difundida concepción en la que, aunque en formas diferentes, se basa la mayoría de las teorías sobre el espacio público, concebido como el ámbito en el que puede surgir el consenso. Para el modelo agonista, el espacio público es, al contrario, el campo de batalla en que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad alguna de conciliación final. Hasta ahora, he hablado del espacio público, pero debo apresurarme a concretar que no estamos tratando aquí de un único espacio público. Según el planteamiento agonista, los espacios públicos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de superficies discursivas.”

Entretanto, o que vemos é justamente o oposto nas instituições democráticas que corroboram com interesses privados, fazendo com que o discurso do Estado democrático se desarmonize em relação a sua *práxis*. Na contramão de um “ideal” de espaço público ao modo grego, a cientista política Chantal Mouffe introduz o conceito de “modelo agonista”, que compreende os conflitos como próprios ao espaço público, por conta da pluralidade de desejos e interesses que o compõe.

A fim de trazer à luz a relevância do modelo agonista de política democrática para as práticas artísticas, quero examinar suas consequências para a concepção do espaço público. A mais importante delas é a que contesta a concepção generalizada em que estão baseadas, embora de maneiras diferentes, a maioria das teorias sobre o espaço público, concebido como o lugar no qual o consenso pode surgir. Para o modelo agonista, o espaço público é, ao contrário, o campo de batalha em que se enfrentam diferentes projetos hegemônicos, sem possibilidade alguma de conciliação final. Até agora, falei do espaço público, mas devo apressar-me a especificar que não estamos tratando aqui de um único espaço público. Segundo a abordagem agonista, os espaços públicos são sempre plurais e a confrontação agonista se produz em uma multiplicidade de zonas discursivas. (MOUFFE, 2007, p. 64, tradução nossa)⁷

Essa constante confrontação plural nos espaços públicos atuais pode ser vista em inúmeros exemplos, seja em praças e parques enclausurados, seja nas constantes “limpezas” que funcionários de prefeituras fazem com jatos de tintas nos muros, com a finalidade de apagar as marcas deixadas sobre suas superfícies. Assim, na relação arte e espaço público, o que poderíamos chamar de violência na esfera pública atual? Os diversos tipos de pichações, lambe-lambes e *graffitis* ilegais ou os monumentos oficiais que impõem ideologias de personagens antidemocráticos da história?

A resposta para essa questão reside justamente na ação daqueles que possuem o poder de permitir e proibir, por meio de decisões verticais sem correspondência consensual, distanciando-se da concepção do diálogo comum referido por Hannah Arendt. Entretanto, sobre esta questão, Chantal Mouffe diz que o conflito é próprio do espaço urbano, sendo sua essência “agonista”, com conflitos irreconciliáveis e intrínsecos a sua condição.

(...) o que quero dizer é que, enquanto Arendt insiste muito na pluralidade humana e em que a política trata da comunidade e da reciprocidade dos seres humanos, que são diferentes, nunca reconhece que essa pluralidade é a causa dos conflitos antagonistas. Segundo ela, pensar politicamente é desenvolver a capacidade de ver as coisas desde uma multiplicidade de perspectivas. Como atesta sua referência a Kant e sua ideia do “pensamento ampliado”, seu pluralismo não é fundamentalmente diferente do liberal, porque está inscrito no horizonte de um acordo intersubjetivo. (MOUFFE, 2007 p. 65-66, tradução nossa)⁸

E é em meio ao fogo cruzado do espaço público urbano, como lugar de conflitos, que as manifestações artísticas se inserem, deixando de lado a busca consensual para o uso do espaço público e valendo-se de vias ilegais, sendo sua própria condição marginal um dado de irreconciliação com as normas urbanas.

Neste âmbito, insere-se por exemplo, o *graffiti*, com sua vocação original de “ataque” à propriedade privada, habitando o limiar entre arte urbana, “vandalismo” e desobediência civil. Outros exemplos também poderiam ser evocados, como é o caso de inúmeras apresentações teatrais e performances, entre tantas outras manifestações artísticas realizadas no espaço público.

Todavia, polêmicas na relação arte e espaço urbano não são apenas

8 “(...) lo que quiero decir es que, mientras Arendt insiste mucho en la pluralidad humana y en que la política trata de comunidad y la reciprocidad de los seres humanos, que son diferentes, nunca reconoce que esa pluralidad es la causa de los conflictos antagonistas. Según ella, pensar políticamente es desarrollar la capacidad para ver las cosas desde una multiplicidad de perspectivas. Como atestigua su referencia a Kant y su Idea del “pensamiento ampliado”, su pluralismo no es fundamentalmente diferente del liberal, porque está inscrito en el horizonte de un acuerdo intersubjetivo.”

exclusividades das obras marginais, alguns trabalhos “oficiais” também podem potencializar uma variedade de controvérsias. É o caso da escultura *Titled Arc*, de Richard Serra, produzida na década de 1980 para o *site specific* da Federal Plaza, em Nova Iorque. O trabalho, inaugurado em 1981 e “destruído” em 1989, é um grande exemplo das relações de força entre interesses no espaço público. O trabalho, feito com aço corten de 36 metros de comprimento e 3,65 metros de altura, gerou inúmeras discussões entre usuários do espaço, governo, instituições e artistas, recaindo a principal argumentação contrária ao trabalho – e principal motivo para sua remoção – sobre sua característica de bloqueio da via pública.

Toda a polêmica em torno de *Titled Arc* expõe como mesmo um trabalho “oficial” de arte pública tem a potência de excitar inúmeras posições conflitantes com relação ao espaço urbano, gerando um debate na sociedade sobre o uso do espaço comum a partir de interesses díspares. Sobre essa relação, a professora e arquiteta Vera M. Pallamin resume assim o potencial contraditório da arte pública:

Na relação entre manifestação artística e espaço público, essas questões tornam-se cruciais, pois permeiam o terreno a partir do qual a arte urbana nele instaura sua presença – com maior ou menor força e significação. Sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, a arte urbana – compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a uma dimensão estetizada – repercute as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem. (PALLAMIN, 2002, p. 105-106)

Sendo o espaço público contraditório e plural, nos debruçaremos a partir de agora sobre a apropriação dos muros das cidades como locais da *lexis* no espaço urbano contemporâneo.

1.2.

75

O fundamento do muro

Os muros das cidades, onde artistas (e não artistas) encontram espaço para resistir às ideologias hegemônicas no espaço público contemporâneo, são estruturas simbólicas do poder patriarcal, como afirma a antropóloga Riane Eisler em seu livro *O cálice e a espada*, em que apresenta essa tese por meio de estudos arqueológicos na ilha de Creta, na Europa Antiga, onde existiram por séculos sociedades matriarcais pacíficas e igualitárias, que tinham como uma de suas características a ausência de muros. O *habitat* dessas sociedades matriarcais era composto de grandes fortificações e, a partir das invasões dos povos Kurgans (indo-europeus) – datadas de aproximadamente 4.200 a.C. –, os grandes aglomerados são substituídos por casas semissubterrâneas e fortalezas altas, onde o homem-chefe governava. Deste modo, segundo Eisler, deu-se a transição da sociedade matriarcal na Europa Antiga para uma sociedade eminentemente patriarcal.

O poder de dominar e destruir através da lâmina afiada gradativamente suplantou a visão do poder como capacidade de apoiar e nutrir a vida. A evolução das primeiras civilizações de parceria não foi apenas truncada pelas conquistas armadas – as sociedades que não foram simplesmente dizimadas sofreram uma mudança radical.

Os homens com o maior poder de destruir – os fisicamente mais fortes, mais insensíveis, mais brutais – ascendem ao topo da escala social à medida que em todo lugar as sociedades se tornavam mais hierárquicas e autoritárias. As mulheres – que como grupo são

fisicamente menores e mais fracas que os homens, e que guardam maior identificação com a visão antiga de poder simbolizado pelo cálice que dá e sustém a vida – foram sendo reduzidas à condição que assumirão dali em diante: tecnologias de produção e reprodução controladas pelo homem. (EISLER, 2007, p. 103)

Desse modo, desde o período Neolítico o patriarcalismo passou a imperar nas sociedades antigas, pautadas na cultura da dominação, da guerra e da escravidão, com muros e fortificações que passam a ser fundamentais para a proteção contra outros povos. Essa seria também a gênese, segundo Hannah Arendt, da noção de esfera privada na Grécia Antiga, em que o chefe da família imperava com poderes despóticos. A própria palavra *polis* tem em sua etimologia a designação de “muro circundante”⁹, implicando uma interioridade onde a política era exercida na esfera pública, enquanto em seu exterior os “modos pré-políticos” ditavam regras próprias.

Era bem literalmente um muro, sem o qual poderia existir um aglomerado de casas, um povoado (*asty*), mas não uma cidade, uma comunidade política. Essa lei de caráter mural era sagrada, mas só o recinto delimitado pelo muro era político. Sem ela, seria tão impossível haver uma esfera política como existir uma propriedade sem uma cerca que a confinasse; a primeira resguardava e continha a vida política, enquanto a outra abrigava e protegia o processo biológico vital da família. (EISLER, 2007, p. 73-74)

Dessa maneira, vemos que a transgressão política nos muros contemporâneos carrega – pela própria natureza do “suporte” – uma série de simbolismos. Os muros ordinários do cotidiano urbano não são apenas estruturas pesadas em massa, mas também em história, haja vista os muros de Berlim, da Palestina, do México, entre tantos outros¹⁰.

⁹ “A palavra pólis tinha originariamente a conotação de algo como ‘muro circundante’ e, ao que parece, o latim *urbs* exprimia também a noção de um ‘círculo’ e derivava da mesma raiz que *orbis*. Encontramos a mesma relação na palavra inglesa *town* que, originariamente, como no alemão *Zaun*, significava cerca”. (EISLER, 2007, p.73-74)

¹⁰ No capítulo IV, “Sujeitos Enclausurados”, a temática dos muros é retomada a partir de exemplos de segregações socioespaciais efetuadas pelos condomínios residenciais nas cidades contemporâneas.

1.3.

Para além das aparências

Construída a partir da ambivalência do muro, a série “Janelas” inverte a característica do muro como bloqueio e o utiliza como suporte para discutir sua carga simbólica, visual e política na paisagem urbana contemporânea. O trabalho se iniciou com investigações pelas ruas da Grande São Paulo em busca de horizontes interrompidos por muros. A partir de cada constatação empírica, o próximo passo do trabalho acontecia com a criação de maneiras de se chegar ao lado privado criado pelo muro. Depois de penetrado no espaço privado, o procedimento se completava com registros fotográficos da paisagem que o muro até então ocultava.

Em uma segunda fase da *poiesis* do trabalho, as imagens ganharam um tratamento digital inspirado na tradição da fotografia pictorialista do início do século XX e, em seguida, impressões em papel de celulose.

Retornando ao espaço público, as fotografias eram então coladas, por meio da técnica lambe-lambe, na face pública do muro, no mesmo local onde foi produzida, em um processo que se finalizava com a fixação, com pregos, de uma moldura de madeira ao redor da imagem fotográfica.

Ao todo, o trabalho é constituído por uma série de 30 intervenções urbanas registradas em fotografia e vídeo que, a partir de sua “documentação”, acrescenta ao trabalho uma nova camada metalinguística.

apresentar a especificidade única da experiência vivida no contato direto com a performance. Boris Kossoy esclarece essa questão ao tratar da fotografia enquanto registro:

Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente. A fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados [...] apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida. (KOSSOY, 2001, p. 114)

A fotografia seleciona, com precisão, apenas certo detalhe da performance e este recorte revela determinado olhar sobre a ação. A esse respeito surgem questionamentos a respeito das características do olhar construído pela imagem fixa, levando em conta suas limitações, potencialidades e qualidades de registro da ação performática. Sendo assim, considera-se que nesse sentido, a visualidade construída pela imagem tanto pode ser profícua quanto limitadora.

Historicamente a fotografia tem, em suas origens enquanto técnica, o desejo de reproduzir o real visível, fotografar era sinônimo de reproduzir, copiar, conservar as aparências. Mas logo é percebido que ela não se limita a uma reprodução, sendo uma sim uma criação, ou como afirma François Soulages, sua noção passa de duplicação à ficção. Entendida como ficção ela orienta-se no sentido de criar uma nova realidade, que só existe graças à fotografia. O autor exalta a experiência dessa natureza ficcional da imagem fotográfica, e postula que atingir a realidade objetiva pela fotografia é um processo inviável. Nesse sentido a fotografia de uma performance presencial requer um olhar a partir da sua própria realidade.

Em uma leitura preliminar a fotografia pode ser percebida como uma espécie de prova, que atesta a existência daquilo que mostra. Esse conceito advém da consciência que se tem no processo técnico da produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência. Ou seja, sua capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica. A fotografia atua, então, de modo a ser uma evidência do ocorrido, da existência do seu referente, pois estabelece uma relação de contiguidade entre a imagem e seu referente.

No que diz respeito a propriedade indicial da imagem fotográfica, Dubois (1993, p.51) afirma que o princípio do traço, ainda que essencial à fotografia, é apenas um momento breve no conjunto do processo fotográfico, ou seja, é apenas no instante da exposição à luz que a fotografia pode ser considerada como puro ato-traço. Assim o autor ressalta que é somente nessa fração de segundo que o fotógrafo não pode intervir, o que vem antes ou depois é deliberado.

Com isso, a capacidade de atestar a realidade da ação registrada na própria superfície da imagem é um conceito posto em reavaliação. Essa revisão indica que o único testemunho da fotografia é sobre a presença do fotógrafo diante da performance. E a constatação do acontecimento refere-se apenas à construção de uma imagem. Segundo Kossoy "o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo" (2009, p.34).

As informações visuais presentes na fotografia oferecem elementos para certo entendimento da obra, visto que é apenas um registro circunscrito da aparência. O fato de ser da sua ação, a fotografia enquanto sua

A discussão fotográfica no trabalho está presente em diversos níveis, a começar pela fotografia como índice de uma paisagem real e “oculta”, compartilhada posteriormente na face pública do muro, aludindo a uma janela. Referindo também desse modo a questão do “duplo morto”, abordado por Roland Barthes em *A câmara clara*, discussão que toma a fotografia como um signo que reside na fronteira entre a presença do real e a representação (Cf. BARTHES, 1984).

A questão do “duplo” associado aos locais onde cada intervenção é produzida, reaviva também o conceito de *site specific* no trabalho, apontando a impossibilidade de o mesmo ser reproduzido em outro local sem que o modo de produção poético seja também ele refeito em todas as suas etapas, criando sempre um novo trabalho. Na esteira do *site specific*, outros aspectos também podem ser levantados a partir das considerações de Walter

Benjamin, como a “autenticidade” e a “aura” de cada intervenção, colocando o trabalho no contrafluxo da “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1985). Desse modo, cada trabalho é único, pois contém as singularidades visuais de cada espaço, assim como as marcas do tempo em sua superfície ocasionadas pelas intempéries e por interferências sociais.

Além do corpo (como matéria na performatividade dos processos) e da própria fotografia, alguns outros elementos materiais devem ser abordados numa análise dessa série, pois seus empregos também são carregados de significados. A começar pela escolha da técnica lambe-lambe, como um elemento que aponta para a discussão de como o espaço público é ocupado por interesses privados da publicidade, que saturam a visualidade da paisagem urbana.

Outro elemento crucial do trabalho são as molduras de madeira instaladas em cada intervenção, que potencializam a discussão das esferas pública e privada na sociedade contemporânea. O deslocamento da moldura para o espaço público convoca a atenção do espectador-transeunte a partir do estranhamento provocado por um elemento que sobressai fisicamente do muro, e que evidencia o conteúdo de seu interior a partir da função centrípeta que a moldura exerce no olhar humano. Assim, o trabalho faz referência também à tradição pictórica, atuando no imaginário do espectador através da pintura de paisagem que, na história da arte ocidental, ganhou notoriedade a partir dos séculos XVII e XVIII.

Entretanto, como objeto, a moldura remete igualmente a uma tradição ainda mais tardia, conforme aponta Jacques Aumont em seu livro *O olho interminável*, autor que remete essa discussão ao *Quattrocento* e à importância da moldura na tradição clássica

para problematizar o objeto-moldura por meio de três aspectos funcionais. O primeiro deles é a moldura como “quadro-objeto”, que traz ao trabalho pictórico a característica de “devir-móvil”, sendo “um sinal de que a imagem está à venda e se destina a ser levada” (AUMONT, 2004, p. 111). Jacques Aumont afirma também que cabe ao “quadro-objeto todos os valores que marcam a força da instituição pictórica em todos os seus estados: status de quadro, status do artista, [e] status social do possuidor” (AUMONT, 2004, p. 111). Cabe frisar nesse aspecto que as molduras de *Janelas* operam negativamente, à medida que transgridem a tradicional funcionalidade de “quadro-objeto” nas intervenções urbanas.

O segundo aspecto apontado por Jacques Aumont é o da moldura como um “quadro-limite”, que traça o limite visual para o conteúdo pictórico proporcionando leituras a partir de sua composição.

Em toda a pintura clássica, o quadro-limite e a superfície da tela são investidos de um valor propriamente *retórico*: a tela “fala”, exibe seu *decorum*, sua composição simbolicamente correta: e o quadro-limite é o operador desse discurso. (AUMONT, 2004, p. 113)

Assim, o “quadro-limite” também exerce a função de enunciar a tela como obra de arte, por meio de seu discurso. O terceiro aspecto levantado por Jacques Aumont está no que ele nomeia de “quadro-janela”, que opera como uma vista, fazendo a obra passar literalmente como uma janela, atravessando as aparências e criando um entorno material e psicológico para a obra diante do espectador. Desse modo, a moldura assemelha-se ao conceito de “dispositivo” por permear processos de subjetivação. O filósofo Giorgio Agamben define um dispositivo como:

(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. (AGAMBEN, 2009, p. 40)

Portanto, a moldura atua nas relações de poder, orientando as subjetividades conforme as demandas de um determinado pensamento da instituição-arte, assim como o *status quo* da sociedade na qual está inserida¹¹. Os mesmos processos de subjetivação podem ser notados em inúmeras outras ocasiões e esferas da vida contemporânea. Sobre essa questão, Giorgio Agamben diz que “ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Assim, o próprio espaço urbano compõe um poderoso dispositivo, que age sobre os cidadãos subjetivando os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos destes. Nessa linha, Félix Guattari acrescentaria:

11 A questão da moldura como dispositivo será retomada no capítulo seguinte.

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciantes. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. (...)

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 pode trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora individual e coletiva. (GUATTARI, 2012, p. 140)

A partir da discussão do dispositivo e do espaço como uma máquina de sentido, as intervenções artísticas no espaço urbano atuam como formas de resistência molecular que evidenciam a importância de se pensar sobre o espaço de forma crítica, pois observa as uniformizações que o contexto social impõe sobre os indivíduos.

Diante dessa série de premissas apresentadas, o trabalho *Janelas* foi pensado e produzido com vistas a discutir sobre os efeitos da arquitetura urbana no cotidiano e sobre o quanto não ter horizontes objetivos condiciona as subjetividades daqueles que habitam as cidades. *Janelas* confronta a lógica privada imposta ao espaço público e atua criticamente na paisagem urbana ao evidenciar questões estruturantes não apenas do espaço público, mas da arquitetura da sociedade como um todo.

①
RUA IBIAPUÁ

②
RUA IBIAPUÁ

⑬
Milena

⑬
LAS VEGAS 5

⑪
Guzano

⑩
Lembrança da Colina

2

**desfazendo
sentidos**

2.1.

Documentação

Com o intuito de expandir algumas das questões apresentadas no capítulo anterior, geradas a partir do trabalho *Janelas*, e também de dar destaque à ação performática na intervenção urbana, iniciou-se uma nova fase da pesquisa em que a linguagem da performance aliada ao registro em mídias ganhou aspecto central.

Até então, o ato de saltar muros nas cidades estava restrito à narrativa dos processos, deixando a ação fora do *frame* levado ao espaço expositivo (*non-sites*)¹². Com o intuito de refletir sobre esse “problema”, dando assim ênfase no gesto performático no plano da imagem bidimensional, foram propostas as intervenções urbanas *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*. Nos registros em vídeo dessas intervenções, a ação de saltar muros e produzir fotografias em espaços privados foi substituída pelo ato de esculpir fendas em muros para desvendar a paisagem existente do outro lado.

Entretanto, mesmo com a criação destes novos desdobramentos em vídeo, uma problemática já presente em “Janelas” retorna com maior intensidade na pesquisa: a indefinição de linguagem do trabalho entre a performance, a intervenção urbana, a fotografia e o vídeo.

Em tese, a performance expandida ao registro em mídias, torna-se paradoxal quando a subentendemos como um evento, como algo que necessita da temporalidade do presente que tanto a fotografia como o vídeo não conseguem remontar quando operam como registro. Por essa compreensão, os vídeos dos

12 Robert Smithson (1938–1973) foi quem cunhou o termo *non-site* ao propor o deslocamento das questões de seus trabalhos de *land art* produzidos em espaços abertos (*sites*) para o interior das galerias (*non-sites*) por meio de fotografias, vídeos, desenhos e objetos coletados nos *sites* originários, operando desta forma um trânsito entre *site* e *non-site* que mantém as singularidades de cada um ao mesmo tempo em que os expandem. Os trabalhos apresentados nesta pesquisa possuem a operação *site/non-site* como componente poético, na medida em que o trabalho exposto em espaços expositivos a todo tempo referem-se às ações nas ruas e às questões suscitadas pelo espaço urbano.

trabalhos *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II* estariam fadados a serem apenas documentações de ações. Entretanto, alguns artistas e teóricos apresentam outras perspectivas em relação ao tema, que possibilitam olhar o registro também como um trabalho de *performance*, por meio da atualização que se efetiva na relação entre obra em vídeo e o espectador.

Diante dessa questão que não é consenso no meio das artes, e que foi se elaborando com o passar do tempo, pretendemos apresentar um debate em torno da tensão envolvendo a *performance* e o registro, cujo fim é construir uma reflexão sobre o “problema”, e a partir das discussões geradas, apresentar os trabalhos *Paisagens Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*.

A *performance art* como conceito arquitetou-se no final da década de 1960 e início de 70, quando o movimento da arte

contemporânea buscava dar ênfase ao processo artístico em detrimento dos objetos, numa contundente crítica ao sistema de arte e ao fetiche da arte-objeto, produzindo arte através de eventos que salientavam sua efemeridade, em que arte e vida se imbricavam. Foi nesse contexto que a fotografia e o vídeo tiveram suas entradas no sistema de arte, justamente pelo caráter de registro com fotos e vídeos de trabalhos de *body art* e *land art*, quando o mercado apropria-se destas linguagens transformando os registros em “objetos-documentos”, resolvendo deste modo as dificuldades de comercialização dos trabalhos de eventos efêmeros ou produzidos em lugares longínquos.

No entanto, artistas daquela época já apresentavam argumentos contrários à relação de seus trabalhos com o registro, evocando a importância das relações de presença do espectador diante da obra, seja percorrendo-a – conforme escreve Robert Morris em seu texto intitulado “O tempo presente do espaço”, em que o artista aponta que a experiência estética está na própria natureza da percepção espacial de suas esculturas (MORRIS apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 402) –, seja pela condição do ao vivo, em que está baseada a singularidade efêmera das performances. Vito Acconci, por exemplo, permitia o registro de suas performances em fotografia, entretanto, negava-a em vídeo, dizendo que:

(...) a impossibilidade em perceber a totalidade do trabalho está claramente significada. Se houver uma descrição verbal, se houver uma fotografia, é evidente que se trata apenas de uma referência ao trabalho, e não do trabalho. Em contraposição, o filme mantém uma certa ilusão sobre o assunto (ACCONCI apud ROUILLÉ, 2009, p. 218)

Vito Acconci, em posse do discurso de seu trabalho e ciente de que suas obras demandavam da experiência ao vivo, permitia portanto apenas o registro fotográfico por este não dar a “dimensão global” dos trabalhos, o que o vídeo, por ter outra característica temporal, poderia almejar ao confundir-se como experiência da obra. Nesse aspecto, Robert Morris era mais radical, e afirmava que quaisquer registros trairiam seu trabalho, pois justamente nega seu espaço e tempo:

O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 404)

Pelos comentários de Vito Acconci e Robert Morris, a perspectiva que se apresenta é a de que a concepção de tempo real e de experiência física são fundantes para a relação do espectador com as obras. No entanto, paradoxalmente, outros artistas da mesma época de Acconci e Morris, tanto da performance quanto da *land art*, utilizaram os registros como ferramentas para alcançar um público maior, através da memória de ações efêmeras em mídias, ou de pontos de vistas fotográficos de obras construídas em lugares de difícil acesso. A lista de artistas que se enquadram neste grupo é enorme, podemos citar alguns como: Robert Smithson, Walter de Maria e Michael Heizer na *land art*; e Joseph Beuys, Chris Burden e Marina Abramovic na *performance art*, entre tantos outros.

13 “Performance’s only life is in present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does, it becomes something other than performance”

14 A tradução literal de *liveness* é “vivacidade”. Aqui, no entanto, podemos aproximá-la à noção de “presentidade”, referida acima por Robert Morris.

15 “Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this it self marks it as different”. (PHELAN, 1996, p. 146)

16 “Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna.” (DELEUZE, 2015, p. 154)

Diante desta contradição, Peggy Phelan apresenta, sobretudo para o campo da performance, o conceito de *liveness* como elemento fundamental à experiência dos trabalhos. Segundo ela:

A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar da circulação de representações de representações: uma vez isto realizado, torna-se algo diferente da performance. (PHELAN, 1996, p. 146, tradução nossa)¹³

A perspectiva de Peggy Phelan sobre a impossibilidade de chamarmos um registro de obra está na irrevogabilidade da condição *liveness*¹⁴ que a autora apresenta em seu texto, para a qual o registro, por suas especificidades, subtrai o fluxo temporal do acontecimento do trabalho. Phelan afirma que uma performance pode ser repetida, mas nunca reproduzida (PHELAN, 1996)¹⁵, restando para a documentação – seja ela em fotografia ou vídeo – apenas o caráter de memória e nunca de reprodução.

Peggy Phelan está embasada no pensamento de Walter Benjamin sobre “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1985, p. 167). Assim, a autenticidade dos trabalhos escapa a qualquer tipo de reprodução de seu original, que, quando nos referimos à performance, estamos apontando para um *acontecimento*¹⁶.

Philip Auslander, também pesquisador e teórico de *performance art*, possui uma perspectiva completamente diferente sobre o tema. Segundo ele, a autenticidade da performance não está apenas na condição *liveness*, mas também na relação entre a performance e o

público, que pode bem ser realizada a partir do registro como projeto estético. Auslander traz assim uma perspectiva “fenomenológica ao invés de ontológica” à questão, ao afirmar possibilidades de o trabalho se efetuar a partir de mídias de registro na relação com o espectador, podendo coexistir com o outro tempo do trabalho primeiramente realizado. Desse modo, a noção de autenticidade do evento se veria multiplicada pela relação, em diversas linguagens, entre imagem e público. Nas palavras de Auslander:

Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não de tratar o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente. (AUSLANDER, 2013, s/p.)

17 No Brasil, é comum se referir a este trabalho como “Salto no Vazio”.

A perspectiva fenomenológica de Philip Auslander alarga o conceito de *performance*, ampliando-o para obras icônicas da fotografia, como é o caso do *L’Homme dans l’espace* (1960)¹⁷ de Yves Klein, uma fotomontagem que representa uma situação que de fato nunca aconteceu como representada. Assim como também as fotografias de Richard Long, como em *A line made by walking* (1967), em que o artista por meio de seu rastro na paisagem remete a uma ação realizada, construindo deste modo, um trabalho que habita o espaço entre a performance e a fotografia.

A partir dessa discussão entre artistas e teóricos, podemos retornar aos trabalhos *Janelas*, *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II* e interpretá-los por duas chaves de leitura: partindo da concepção da obra na rua como aurática, embasada no conceito de *liveness*; e também no registro como um projeto estético, abordando os trabalhos a partir de suas camadas.

Desse modo, podemos também identificar três tipos de públicos para os trabalhos: o da performance (operações no espaço público); o transeunte (que se depara, em seu cotidiano, com as intervenções já acabadas); e o público dos diversos espaços expositivos (*non-sites*), que se relacionam com as obras por meio da fotografia e/ou vídeo.

Assim, as operações poéticas incidem tanto na desconstrução de limites entre públicos quanto em suas classificações de linguagens, substituindo o artigo “ou” – que separa entre uma opção e outra –, pelo “e”, agregador de leituras e camadas discursivas. As fronteiras entre a *performance*, a intervenção urbana, o vídeo e a fotografia nas poéticas dos trabalhos aqui discutidos ficam borradas.

2.2.

Singularidades

A transição de linguagens entre *Janelas* e *Paisagem Esculpida I* – produzida com o intuito de saturar o gesto performático no projeto estético – aliada às reflexões geradas em cada trabalho realizado, levou a pesquisa a outro ponto de diferenciação, a partir da nova perspectiva adotada na ação e no registro de *Paisagem Esculpida II*.

Até então, todos os trabalhos partiam da vista externa e revelava vistas “privadas”, propondo uma discussão sobre a ausência de linhas de fugas no espaço urbano efetivada pela presença física dos muros. Em *Paisagem Esculpida II*, o posicionamento da ação se faz no interior do espaço privado por meio de invasão, intervenção e registro, revelando desta vez a paisagem do espaço público ao invés do espaço privado, abordando outro tipo de experiência urbana: a perspectiva da intimidade.

Essa mudança de eixo traz também um novo aspecto ao trabalho, a referência à tradição da pintura de paisagens no Ocidente, cuja origem remonta ao Renascimento, com os fundos das pinturas religiosas que passam a ter paisagens realistas ao invés da cor dourada chapada. Posteriormente, o Romantismo expande as paisagens na tradição pictórica trazendo-a como tema central, consolidando a paisagem como um gênero independente, que o século XIX – com os impressionistas – a transforma em um dos gêneros mais populares da tradição pictórica.

As paisagens pictóricas emolduradas nas paredes trazem também o aspecto de expansão e profundidade aos espaços interiores, com o artifício do “quadro-janela”, que abre metaforicamente o ambiente real ao espaço pictórico das obras. As fotografias

da série *Janelas* possuem também esta singularidade em sua poética por meio da metalinguagem fotográfica tanto no *site*, com as intervenções urbanas, quanto nos *non-sites*, com as fotografias impressas em papel de algodão.

Com a mudança das operações poéticas e a utilização do vídeo em *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*, um efeito similar é produzido, só que agora fazendo alusão a um novo tipo de expansão do espaço, a abertura proporcionada pela tela, mencionada por Paul Virilio:

(...) a primeira janela foi a porta, foi a porta-janela, ou seja, há uma única abertura para os homens, para as coisas, para o ar, para a luz. Não deve haver arquitetura sem porta, assim a porta janela é a primeira janela. A segunda janela, a porta que ilumina, que serve apenas para iluminar, para olhar e para arejar, aparece muito tardiamente. Aparece, de início, com o claustro, isto é, com as estreitas aberturas nos locais sagrados, porque, como a luz é assimilada ao divino, deve-se deixar que o raio de luz penetre no espaço. Em seguida, a janela torna-se mais larga, nos castelos dos príncipes, porque os castelos dos príncipes estão cercados de muralhas fortificadas e pode-se abrir, sem riscos, a interioridade da casa. A janela, com seu balcão, passa a ser lugar de exibição das mulheres (...). Para o camponês a janela continuará bem pequena e não terá, praticamente, utilidade alguma. (...) Na cidade, a janela formará a fachada e continuará a ser um lugar de exibição para as mulheres, para as flores que ali são colocadas, para os lençóis que são instalados como na Feira de Sevilha; é um balcão de teatro, e para estar informado deve-se abrir a janela, pela manhã, e ver o que acontece na rua, se está chovendo, se é dia de feira, se há pessoas passando. A terceira janela é a da televisão. Acorda-se pela manhã e liga-se o botão para ver o que está acontecendo pelo mundo, o tempo que está fazendo etc. (...) Ela é uma abertura sem fachada. Essa abertura dá para a cidade, ela não dá mais para a praça pública, para a rua, para os vizinhos, ela dá para o que está além. O advento dessa terceira janela é um elemento fundamental e revolucionário da história da arquitetura e da história das cidades (...). (VIRILIO apud BAPTISTA, p. 37)

18 “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de *perceptos* e *afectos*. Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afetos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e *afectos*, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e de *afectos*. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

Os acordes são *afectos*. Consoantes ou dissonantes, os acordes de tons ou de cores são como os *afectos* de música ou de pintura.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 193)

“É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de

A utilização do vídeo em *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*, além de trazer para ao presente a discussão das “janelas” transformadas em telas televisivas pela “abertura sem fachada” na arquitetura contemporânea, também acresce aos trabalhos a possibilidade de novos tipos de “afectos” e “perceptos” conservados nos *blocos de sensações*¹⁸ de cada trabalho. (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1992)

A inserção da “imagem-tempo” na pesquisa possibilitou além da ênfase no gesto performático, também agregar variações de intensidades e qualidades conservadas nos registros em vídeo, como: a duração do vento, as variações de luz, as intensidades sonoras entre outros “afectos” e “perceptos” possibilitados pelo transcorrer do tempo nos trabalhos. Pequenas variações marcam grandes diferenças entre as *Janelas* e as *Paisagens Esculpidas* que, apesar de discutirem o mesmo tema, confluem em direções completamente outras, demonstrando a plasticidade do “devir-pesquisa”.

Podemos destacar algumas diferenças visíveis em pequenas variações de “afectos”, como: a dança da vegetação com o vento, a movimentação das nuvens no céu, o som das ondas ou do espaço urbano, entre outros. Nelson Brissac, em seu livro *Paisagens Urbanas*, já havia tocado neste assunto ao abordar as singularidades do cinema em relação à tradição pictórica ao analisar o filme *Ordet* (1955), de Carl Theodor Dreyer.

Por um breve momento, diz Griffith, com a invenção do cinema, deu-se uma aparição: a beleza do vento soprando nas árvores. Algo que não se mostra de imediato, que não se deixa facilmente retratar. Um esplendor que, entretanto, acabaria desaparecendo – talvez para sempre – dos filmes.

sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra.

O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 198)

A cena — em *Ordet*, de Dreyer — é inesquecível. Uma casa no campo, quase à beira-mar. Ao lado, uma colina recoberta por um trigal. Uma escada conduz ao topo. Lá, postos para secar ao sol, estendidos num varal, lençóis brancos tremulam ao vento. Nenhum ruído ecoa na paisagem. Apenas a presença discreta, mas consistente, do vento se faz sentir: aragem que ondulava a relva. Com a mesma força impalpável que o sagrado faz sua aparição na casa. Imagens do que não se pode descrever. Um cinema que faz ver o inefável.

O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão. O enigma que a pintura celebra — lembra Merleau-Ponty — não é outro senão o da visibilidade. Ela não evoca coisa alguma. Ao inverso, ela dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível. É, portanto, no limite, o visível o que a pintura no faz ver. O que nos faz ver mais do que vemos — a árvore ressequida que, à noite, é um espectro — e também o que não vemos ao ver — o intervalo entre as árvores, o vento. (PEIXOTO, 1996, p. 15)

Por meio da relação que Nelson Brissac faz entre diferenças e correspondências do cinema com a pintura, também podemos criar "painéis" inspirados no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e agrupar *Ordet* à *Paisagem Esculpida II*, assim como também podemos expandir tais relações a um grande grupo de obras pictóricas da tradição da pintura de paisagens em que elementos qualitativos e intensivos coincidem e simultaneamente diferenciam-se, como as pinturas românticas de Caspar David Friedrich, que coloca seus personagens inseridos em vastas paisagens e dá a sensação de suspensão do tempo, ou às obras da tradição inglesa de paisagens do século XVIII, com John Constable e suas paisagens panorâmicas e *Estudos de nuvens*; podemos ainda estender ao movimento de mares e luzes nas telas de William Turner. Ou mesmo trazer tais correspondências ao século XX, com as obras surrealistas de René Magritte, que coloca em questão a própria narrativa da pictórica.

Paisagens e espaços

O conceito de paisagem, que a tradição pictórica Ocidental ajudou a formular, tem seus primórdios na Antiguidade, nos afrescos parietais dos pátios de Pompéia, onde representações de campos abertos, pássaros, vegetações, águas e flores compunham as pinturas. Também podemos encontrar na literatura Antiga, vestígios da noção de paisagem nas odes de Virgílio, que além de enaltecer a vida “rústica” em termos morais, também “extraem uma poética da terra e exprimem o prazer de contemplá-la”. (BARTALINI, 2008, p.1).

Embora possamos encontrar indícios de “paisagem” no Império Romano, naquela época ainda não existia uma palavra para designá-la. O termo “paisagem” ao qual conhecemos hoje tem origem na era moderna, quando a palavra surge em diversos idiomas. A etimologia da palavra em português, por exemplo, advém do francês *paysage*, sendo que, em seu radical também encontramos a palavra francesa *pays*, que dá origem a palavra portuguesa “país”. Ambas palavras possuem a raiz latina *pagus*, que alguns dicionários de latim-português traduzem como: campo, aldeia ou país.

Sendo a acepção da palavra paisagem empregada pelo *senso comum* como algo que corresponde à visualidade e suas representações, ao relacionarmos o sentido visual à etimologia da palavra em português, nos aproximamos de significados políticos e administrativos. Já a palavra inglesa *landscape*, muito utilizada nas referências desta pesquisa, lança o termo

não apenas à associação dos domínios que a vista alcança, mas também complexidades morfológicas que não necessariamente estão disponíveis ao olhar. *Landscape* é uma palavra que advém do alemão *Landschaft*, cuja raiz *Land Shaffen* não possui tradução em outros idiomas, no entanto, alguns especialistas aproximam-na ao sentido de “criar terra”. Assim, o termo inglês *landscape* traz uma compreensão também cultural para paisagem, ao associar a terra a seus habitantes.

À medida que incorporamos, na atualidade, ambos os sentidos ao termo “paisagem” – principalmente a relação cultural que nele se incute –, ficamos diante de uma noção que se aproxima do espaço geográfico, e por isso, se torna necessário distinguir os conceitos de “paisagem” e “espaço”. Segundo o geógrafo Milton Santos, um espaço é um sistema de ações e objetos que confluem para transformar o meio, seja ele natural ou social; desse modo, o espaço é composto pelas formas espaciais acrescidas da vida que as anima. Enquanto paisagem é, para o geógrafo, “o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (SANTOS, 1996, p. 103). O autor prossegue a distinção:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente.

19 “A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo” (FOUCAULT, 1998, p. 1). Entre outros exemplos descritos por Foucault estão o colégio interno e o serviço militar, que configuram as “heterotopias de crise”, em que indivíduos são levados a lugares específicos em determinada época da vida. Este tipo de heterotopia advém das sociedades primitivas, em que mulheres menstruadas ou grávidas, idosos, adolescentes etc. eram separados do grupo e levados para ambientes privilegiados ou sagrados. As prisões, casas de repouso e hospitais psiquiátricos correspondem às “heterotopias de desvio”, onde os indivíduos que não estão de acordo com determinados

O espaço, uno e múltiplo, por diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto é, cada fração da paisagem.

O espaço é a sociedade, e a paisagem também o é. No entanto, entre espaço e paisagem o acordo não é total, e a busca desse acordo é permanente; essa busca nunca chega a um fim. (SANTOS, 1996, p. 103)

A partir da leitura de Milton Santos, podemos distinguir paisagem e espaço nos trabalhos *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*. O ato da intervenção urbana, por exemplo, se faz no espaço, ao passo que, ao abrir a fenda no decorrer da ação performática, o que se torna visível no interior da moldura são paisagens “naturais”: uma pequena reserva de mata Atlântica na cidade de São Paulo, em *Paisagem Esculpida I*, e o oceano Atlântico em *Paisagem Esculpida II*. Paisagens esculpidas no espaço urbano pela subtração parcial do muro, paisagens que se sobrepõem no vídeo, espaço-paisagem para experiência do espectador transeunte urbano.

Podemos também ampliar a discussão de espaço na pesquisa a partir de outra perspectiva, com o conceito de heterotopia proposto por Michel Foucault. O espaço heterotópico se caracteriza como um espaço fechado, construído com a finalidade de propor um espaço neutro e especializado, atuando como um *contraespaço* em relação a sua exterioridade: “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2013, p. 26). O autor ainda afirma que o nosso tempo pode ser considerado como a “época dos espaços”, pois nunca na história existiram tanto espaços e *contraespaços* coexistindo simultaneamente¹⁹. Para exemplificar tais espaços

especializados, neutros e fechados, citamos alguns que o próprio autor nos fornece, entre tantos outros:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões. Porém, o mais antigo exemplo de heterotopia seria talvez o jardim, criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica. (FOUCAULT, 2013, p.24)

A relação que fazemos com os espaços heterotópicos de Foucault nesta pesquisa, por meio dos trabalhos *Janelas*, *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II* se efetua principalmente pela inserção das molduras no espaço público. Ao deslocar a moldura de seus espaços habituais e fazendo-a conviver com a rua, demove-se também toda a carga simbólica do dispositivo consolidado pela tradição pictórica. Até o século XIX a própria moldura bastava como elemento diferenciador, sob seus

padrões normais são levados. Foucault também cita outro tipo de espaço heterotópico que está relacionado à heterocronia; esse tipo inclui os museus e bibliotecas, pois arquivam documentos e obras de diversos tempos. Em outro contexto, também relacionado a heterocronia, estão os festivais, como espaços de duração passageira. As galerias de arte enquadram-se no que o autor nomeia de “heterotopia de compensação”, em que se cria “um espaço outro, real, tão perfeito, meticuloso e organizado em desconformidade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos” (Foucault, 1998, p. 5).

limites eram criados espaços separados do mundo exterior e a composição das obras se resolvia em seu espaço interno.

O artista e escritor Bryan O'Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco*, aponta de forma crítica como as molduras constroem entornos psicológicos para obras que envolvem o público:

A moldura da pintura de cavalete é tanto um receptor de emoções para o artista quanto é para o observador a sala em que ele se encontra. A perspectiva coloca tudo dentro do quadro ao longo de um cone espacial, em relação ao qual a moldura funciona como uma grade, repercutindo esses cortes internos de primeiro plano, plano médio e distância. "Entra-se" decididamente num quadro desses ou se plana sem esforço, conforme sua tonalidade e sua cor. Quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço.

Para que isso ocorra, a estabilidade da moldura é tão imprescindível quanto um tanque de oxigênio é para o mergulhador. A segurança dada pela delimitação determina toda a experiência em seu interior. A borda como limite absoluto reafirma-se na arte de cavalete até o século XIX. (O'DOHERTY, 2002, p. 8)

Bryan O'Doherty também afirma que, no século XX, este entorno psicológico rompe as molduras a partir da força centrífuga de algumas obras que dispensavam molduras e "gradativamente passaram a conceber a borda como a unidade estrutural por meio da qual a pintura começava a dialogar com a parede de trás" (O'DOHERTY, 2002, p. 21), produzindo aos poucos a passagem do "olho da pintura" para o "espaço do espectador" na arte contemporânea. Segundo o autor, a parede da galeria no século XX já não é mais uma parede qualquer e passa a operar como o entorno psicológico das molduras de outrora, transformando o próprio espaço da galeria numa espécie de "moldura", configurando assim o espaço do *cubo branco* como uma heterotopia por excelência.

Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si. (...) A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é "arte". A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco de santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas (...) A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja

medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalido austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. (O’Doherty, 2002, p. 3-4)

Os trabalhos desta pesquisa, produzidos em ambientes extramuros, atuam em oposição à imagem proposta por Bryan O’Doherty – da galeria modernista constituída sob preceitos assépticos e artificiais – e buscam, portanto, produzir alternativas de espaços para a arte em contraposição ao ideário sacro e elitista do *cuvo branco*, aproximando a arte da vida urbana.

Entretanto, também cabe-nos dizer que a atitude da produção extramuros não deve ser tomada como uma negação pueril do espaço das galerias. Ao promover um trânsito rua-galeria para os trabalhos, visa-se a retomada de um debate crítico já iniciado nas décadas de 1960 e 70 e à utilização sagaz de tais espaços na atualidade, consciente das contradições implícitas. Desse modo, a inserção em tais circuitos também é tida como elemento de potencialização das questões propostas pelos trabalhos.

Tanto em *Janelas* quanto em *Paisagem Esculpida I* e *Paisagem Esculpida II*, esse diálogo entre espaços é produzido em princípio pelo deslocamento da moldura para o espaço público, invertendo o trânsito “habitual” de elementos dos *sites* para os *non-sites* nas operações poéticas, levando a discussão sobre heterotopias primeiramente ao espaço urbano. Para posteriormente retornar aos *contraespaços* em forma de projetos estéticos, os trabalhos, além de aludir às discussões já introduzidas pela moldura, produzem diálogos entre *non-site* e *site*, atuando como contradispositivos que

abrem a galeria para que questões do espaço público invadam o *cuvo branco*.

Nessa direção, torna-se importante referir-mos a Gordon Matta-Clark nesta pesquisa, pois suas operações poéticas rompiam com as noções de interior e exterior, público e privado, cheio e vazio. Aqui citaremos apenas um de seus trabalhos: *Conical Intersect* (1975), novamente fazendo um uso extraordinário das correspondências “warburgianas”. Produzido a convite de Georges Boudaille para a IX Bienal de Paris, o trabalho é um exemplo que sintetiza inúmeras das questões que viemos abordando até aqui a partir das *Paisagens Esculpidas*. Em *Conical Intersect*, Matta-Clark opera um corte de formato cônico na arquitetura de dois apartamentos, rasgo cujo eixo central estava a 45 graus em relação à rua e sua base compunha um vazio de 4 metros de diâmetro na fachada do prédio. A extremidade menor do corte cônico penetrava até o segundo apartamento. O público pôde acompanhar o processo performático da construção do trabalho a partir da rua; assim como, quando finalizado, pôde adentrar na instalação que unia, pelo vazio, os vários ambientes dos dois apartamentos. Ao final da Bienal, o público também pôde assistir à destruição da obra, com a demolição (já prevista) do prédio²⁰. O trabalho se deu no bairro de Les Halles, local histórico onde se situa o primeiro *arrondissement* de Paris. Um dois apartamentos “cortados”, inclusive, foi habitado por um oficial da corte de apelações, ou seja, o prédio era testemunha do Antigo Regime e estava então sendo demolido para “modernizar” a região. Nas adjacências do edifício, estava sendo construído na mesma época o Centre Georges Pompidou.

A questão do *site specific* era vital na poética de Matta-Clark, pois era sobre as tensões dos espaços que o artista trabalhava, como ele mesmo dizia:

20 Gordon Matta-Clark & Bruno de Witt. *Conical Intersect*. Paris, 1975. Color video, sem áudio, 19 min. Disponível em: vimeo.com/106117205. Acesso em: 10 nov. 2017.

Atualmente, meus interesses tendem ao metamórfico. O metamórfico consiste em literalmente alterar a composição de algo por meio da pressão externa ou, mais frequentemente, em liberar as pressões de transformação internas e ocultas. Todos os lugares possuem alguma ambiguidade. Não é preto no branco. O espaço é mais que a manipulação “estética” das formas. É essa ambiguidade que precisa ser liberada, esclarecida, amplificada e incrementada, como quiser. Isso me leva a situações que, aos olhos da maioria das pessoas, são incompreensíveis e talvez absurdas, mas que para mim são perfeitamente razoáveis”. (MATTÁ-CLARK apud CUEVAS, 2010, p. 168)

Em *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark visava explorar as tensões existentes entre a necessidade de preservação do patrimônio histórico e a destruição destes locais como pré-requisitos para o progresso. O trabalho não apenas permitia ao público ver o exterior e o interior ao mesmo tempo, mas também escancarava problemas do espaço urbano, sobretudo a memória da cidade sob constante ameaça de desaparecer.

Ao abrir arquiteturas com seus cortes, Matta-Clark criticava ironicamente também a arquitetura modernista ao subtrair pedaços de arquiteturas em suas obras, permitindo desse modo a entrada de ar e luz aos recintos e remetendo às características da arquitetura modernista que, ao empregar materiais translúcidos e vãos livres em seus espaços, permitem a entrada de ar e luz natural aos interiores.

A poética de Matta-Clark converge com esta pesquisa em diversas questões, como por exemplo: na reflexão sobre o espaço urbano e as ideologias presentes tanto nas construções como nos planos gestores do espaço público; na desconfiança do “progresso”, que coloca o valor de troca como fundamento em detrimento do

valor de uso e das memórias dos lugares; na investigação das tensões específicas de cada espaço onde escolhe intervir – os *sites specifics*; na crítica de espaços ultrarracionalizados, como as heterotopias do “cubo branco”; nas esculturas por subtração; e, por fim, no fato de seus trabalhos produzidos na década de 1970 chegar até o presente nos pedaços coletados dos *sites*, ou apenas por registros em vídeos e fotografias. Matta-Clark não apenas desfaz espaços, mas também limites entre a performance, a escultura, a intervenção e os registros em mídias. Portanto, citá-lo aqui, é dar créditos à importância que seu legado tem nesta pesquisa.

3

percursos
urbanos

3.1.

Primeiros passos

Até aqui, os rumos desta pesquisa concentraram-se em discutir a relação entre sujeito e paisagem a partir de intervenções urbanas registradas em vídeo e fotografia. A partir da reflexão obtida nos trabalhos anteriores – sobretudo, o modo pedestre de deslocamento para produzi-los –, o próprio caminhar converteu-se em elemento poético, devido sua potência expressiva, em novas ações e trabalhos artísticos. Com isso, pretendemos nas próximas linhas fazer um breve histórico de como o caminhar foi sendo incorporado, como prática, na história da arte, com o intuito de elencar algumas similitudes e diferenças com as investigações artísticas realizadas nesta pesquisa.

O caminhar como prática estética já foi objeto de trabalho de inúmeros artistas²¹ ao longo do século XX, pesquisas que vinham na esteira do processo de desmaterialização da obra de arte, intensificada na segunda metade do século, quando artistas passam a tecer relações mais diretas com o mundo, levando a arte para ambientes extramuros em ações realizadas no espaço urbano e no campo, nas quais o próprio corpo do artista torna-se dispositivo artístico em determinados contextos efêmeros.

O poeta Charles Baudelaire foi um dos que primeiramente avistou, na ação ordinária do caminhar, singularidades que permitiam a compreensão de um mundo em profunda mudança no contexto europeu do século XIX. Em seu artigo “O pintor da vida moderna”, ele apresentou a figura do *flâneur* como sujeito que se perde em meio às multidões, onde passa desapercibido

21 A lista de artistas que utilizaram o caminhar como prática estética no século XX é enorme. Aqui, citaremos apenas um recorte de nomes, com vistas a apresentar algumas referências precursoras. No Brasil, três nomes se destacam: Flávio de Carvalho com a *Experiência n.2* (1931), Hélio Oiticica com *Delirium Ambulatorium* (1978) e Artur Barrio com o *trabalho/ processo 4 dias, 4 Noites* (1970). Já no âmbito internacional, destacam-se: Vito Acconci com *Following Pieces* (1969), Richard Long com *A Line Made by Walking* (1967) – obra já citada no capítulo anterior, Robert Smithson com *Monuments of Passaic* (1967), Francis Alÿs com *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) e Francesco Jodice com *The Secret Traces* (1999).

Poucos anos após a experiência dadaísta, o movimento Surrealista (1924-1945) inspirado em leituras da psicanálise, deu o passo seguinte na história do caminhar como prática estética e desenvolveu a técnica das *deambulações* – baseada em percursos erráticos que tinham como finalidade levar os participantes a um estado de inconsciência, em que sentimentos de medo, apreensão, entre outros, levariam os participantes a entrar em contato com os estratos mais profundos da mente.

A deambulação – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente – desenvolve-se entre bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real no onírico há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real. O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. (CARERI, 2013, p. 79)

Segundo Francesco Careri, a própria definição clássica do termo Surrealismo como “automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento” (BRETON apud CARERI, 2013, p. 78) nasceu após uma experiência deambulatória de quatro integrantes durante dias consecutivos, em que os próprios passos escreviam no espaço real uma *deambulação* circunscrita em territórios mentais.

Já no período do pós-guerra, o movimento Internacional Situacionista (1957-1972), considerado por muitos como a última “vanguarda” artística do século XX, propõe uma nova

enquanto vaga solitário e observa com curiosidade o movimento e o tempo fugidio da modernidade. A figura do *flâneur* pode ser vista como uma crítica impregnada de nostalgia diante da nova configuração espaço-temporal das cidades. No entanto, ela também evidencia uma mudança de paradigma subjetivo, que será cada vez mais intensificado com os avanços dos processos de industrialização e urbanização.

No início do século XX, o movimento Dada (1916-1922) também lançou-se ao tema por meio da organização da ação *Excursions & Visites Dada*, que pretendia levar a arte para fora dos espaços fechados a ela destinados até então. Assim, promoveram o primeiro *ready-made* urbano ao organizar uma *visita* ao jardim da igreja Saint Julien le Pauvre, em Paris, no ano de 1921. Uma visita a um lugar banal, segundo eles mesmos. Na ocasião, os membros do grupo discursaram e distribuíram *souvenirs* aos participantes, em uma ação *antiarte*, que objetivava romper com o academicismo e as regras artísticas da época, inaugurando novos caminhos artísticos que podemos localizar como precedentes dos *happenings* criados por Allan Kaprow na segunda metade do século XX.

Integrantes do Dadá (Paris) próximos à igreja Saint-Julien-le-Pauvre. Da esquerda para direita: Jean Crotti, Asté D’ Esparbès, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard, Geogers Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

perspectiva sobre o caminhar como prática estética. Opunham-se às *deambulações* surrealistas por considerarem o espaço da cidade como o lugar ideal para construção de novos comportamentos que levariam seus praticantes a construir uma relação de apropriação do espaço por meio da experiência do território objetivo das cidades, em contraposição ao *lócus* subjetivo-inconsciente das deambulações surrealistas.

Por meio da prática das *derivas*, os situacionistas almejavam restabelecer o sentido de pertencimento aos lugares e desenvolver em cada praticante um potencial ativista em contraposição a lógica da sociedade do espetáculo que denunciavam.

A Internacional Situacionista (IS) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou a ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. (JACQUES, 2003, p. 13)

Os situacionistas criaram o *Urbanismo Unitário*, uma teoria urbana crítica ao urbanismo hegemônico e ao planejamento generalizado da vida urbana, que tinha nos arquitetos e urbanistas modernistas dois de seus principais alvos, pois estes agiam, segundo eles, de acordo com o pensamento cartesiano-capitalista. Raoul Vaneigem escreve, em “Comentários contra o urbanismo”, publicado no número 6 da Revista da Internacional Situacionista, de 1961, um texto repleto de ataques:

Se o planejador não pode conhecer as motivações comportamentais daqueles a quem ele vai proporcionar moradia nas melhores condições de equilíbrio nervoso, mais vale integrar desde já o urbanismo no centro de pesquisas criminológicas. (VANEIGEM apud JACQUES, 2003, p. 19)

O autor prossegue, em outro texto da mesma revista, afirmando que o urbanismo não existe e não passa de uma “ideologia”²², pois visa construir necessidades pautadas no consumo, sendo a cidade encarada apenas como mais uma mercadoria. Em contraposição a esta realidade que denunciavam, os situacionistas constroem todas as suas teorias e práticas, almejando construir situações revolucionárias no cotidiano, e, a partir da negação da sociedade do espetáculo, propõem os conceitos de *deriva* e *psicogeografia*.

A *deriva*, segundo Guy Debord, constitui-se em um comportamento lúdico-construtivo, por meio da passagem rápida por diversos ambientes; um comportamento experimental de jogo no espaço urbano e que possui duração finita. Já a *psicogeografia* seria sua coextensão, definida como o “estudo dos efeitos do meio geográfico, consciente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (REVISTA I.S. N.01 apud JACQUES, 2003, p. 65).

Desse modo, a *psicogeografia* é um conceito para o qual os problemas desta pesquisa convergem, pois esta visa abordar os processos de subjetivação que o espaço produz. As ideias situacionistas, assim, configuram-se como paradigmáticas às ações artísticas propostas aqui e serão evocadas em inúmeras ocasiões. Entretanto, mesmo apontando tais convergências, os caminhos aqui percorridos buscam criar meios próprios para discutir as fricções entre sujeito e espaço urbano através de experiências

22 “O urbanismo não existe: não passa de uma ‘ideologia’, no sentido de Marx. A arquitetura existe realmente tanto quanto a Coca-Cola: é uma produção envolta de ideologia, mas real, satisfazendo uma necessidade forjada; ao passo que o urbanismo é comparável ao alarido publicitário em torno da Coca-Cola, pura ideologia especular. O capitalismo moderno, organizado de modo a reduzir toda a vida social a espetáculo, é incapaz de oferecer um espetáculo que não seja o de nossa própria alienação. Seu sonho de urbanismo é sua obra-prima” (Raoul Vaneigem apud JACQUES, 2003, p. 20).

artísticas; por isso, o termo *deriva* é substituído por *errâncias*, do mesmo modo que daremos preferência a *cartografia* – ao invés de *psicogeografia* – para as reflexões e observações sobre as afecções da relação sujeito-espço. Esta postura é estratégica e visa não eleger de imediato determinada corrente de pensamento, precavendo-se de possíveis interpretações anacrônicas tanto na teoria, quanto nas práticas aqui experimentadas.

créditos para a experiência e para o saber de experiência adquirido no trabalho. Por isso estou muito interessado em distinguir entre experiência e trabalho e, além disso, em criticar qualquer contagem de créditos para a experiência, qualquer conversão da experiência em créditos, em mercadoria, em valor de troca. Minha tese não é somente porque a experiência não tem nada a ver com o trabalho, mas, ainda mais fortemente, que o trabalho, essa modalidade de relação com as pessoas, com as palavras e com as coisas que chamamos trabalho, é também inimiga mortal da experiência.

O sujeito moderno, além de ser um sujeito informado que opina, além de estar permanentemente agitado e em movimento, é um ser que trabalha, quer dizer, que pretende conformar o mundo, tanto o mundo "natural" quanto o mundo "social" e "humano", tanto a "natureza externa" quanto a "natureza interna", segundo seu saber, seu poder e sua vontade. O trabalho é esta atividade que deriva desta pretensão. O sujeito moderno é animado por portentosa mescla de otimismo, de progressismo e de agressividade: crê que pode fazer tudo o que se propõe (e se hoje não pode, algum dia poderá) e para isso não duvida em destruir tudo o que percebe como um obstáculo à sua onipotência. O sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo. Independentemente de este desejo estar motivado por uma boa vontade ou uma má vontade, o sujeito moderno está atravessado por um afã de mudar as coisas. E nisso coincidem os engenheiros, os políticos, os industrialistas, os médicos, os arquitetos, os sindicalistas, os jornalistas, os cientistas, os pedagogos e todos aqueles que põem no fazer coisas a sua existência. Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece.

A experiência, a possibilidade de que algo nos

aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm; requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

2. Até aqui, a experiência e a destruição da experiência. Vamos agora ao sujeito da experiência. Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é "o que nos passa", o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é "ce que nous arrive", o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como "aquilo que nos acontece, nos sucede", ou "happen to us", o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

O sujeito da experiência é um sujeito "ex-pos-

Lua Crescente, 31 de Outubro

São por volta das 10h, ^{10h}
vim até o terminal SACOMÁ,
e recém entrei num ônibus
sem ver seu itinerário,
nem seu destino, o ônibus
estava parado no terminal
e eu apenas entrei e senti.

Agora posso dizer que se
dê início às enunciações pela
metrópole, até então já
havia realizado algumas,
mas as vejo como testes,
ações de pesquisa para onde

estou agora. Pretendo fotografar
se necessário, e assim conse-
quentemente recolher alguns
fragmentos de consumo que
encontrar por aí.

Agora também é o primeiro
dia que saio com o GPS,
vamos ver o que virá...

Vim parar no Ipiranga,
quase heliópolis, divisa com
São Caetano.

Interessante este meu
primeiro trajeto, primeiro
porque sem querer / por
distração, acabei descendo no

Meus passos lentos buscam
por sensações, paisagens, vida,
encontrei apenas urbana
sem crianças. Desespero, minha
expectativa não é cento, de
cento não rechemo frustrado.
Se penso que algo está
errado quando a periferia
está travada em ASA.

Voltei com 15 foler e
um saco cheio de ~~fragmentos~~
fragmentos.

As coisas giram.

Queda e cento.

22 de Dezembro, Paix. à Itaquera-SP

Fiz um recesso nas enunciações
para experienciar no quanto
escuro com os objetos que
acabei encontrando. Foi bom
este hiato que me fez ver
várias coisas, entre elas que
preciso pegar um volume
maior de objetos, não vou
pois os químicos do laboratório
estão me dando um botele
muito, são muitos resultados
imprevisíveis, quando eu acho
que está tudo sob controle,
calculado, algo sai errado,
aparecem manchas, a amarela

3.2.

Errante

Diante de cidades estriadas por ruas e avenidas, de deslocamentos realizados majoritariamente por veículos automotores e de espaços urbanos que não incentivam práticas pedestres, evocar como tática a errância para o deslocamento no âmbito urbano é caminhar no contrafluxo. Assim, produzir e pensar por este viés possibilita uma reflexão crítica sobre a experiência urbana nas cidades atuais.

Com o intuito de observar de perto as fricções entre cidade e sujeito por meio do corpo-vibrátil²³, foram propostas uma série de errâncias que deram origem aos trabalhos *Fragmentos* e *Oju Vitruviano*, e seus desdobramentos (*ErcíliaSP* e *Diário*), na ocasião da residência artística realizada em 2015 na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na cidade de São Paulo. A partir desse conjunto de trabalhos, iniciou-se uma fase da pesquisa voltada para a discussão de como percursos urbanos ordinários incutem discursos.

No processo de produção de *Fragmentos*, foram estabelecidas previamente algumas "regras" processuais para o trabalho, sendo a primeira delas a busca pelo encontro de formas que promovessem desorientações geográficas em uma cidade até então familiar; para isso, foi estipulado o seguinte método: dirigir-se até um terminal metropolitano de transporte público e adentrar de modo aleatório em algum ônibus estacionado e esperar por sua partida, não sabendo o destino nem o itinerário. Uma vez dentro do ônibus, uma leitura era realizada, como forma de distração, com o intuito

²³ Conceito introduzido por Suely Rolnik em *Cartografia sentimental* (2011), obra da qual destaco as seguintes passagens: "Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações que dispomos" (p. 13). "Corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão" (p. 31).

de esperar um momento para o desembarque sem que a atenção estivesse tomada pelo percurso.

De forma aleatória também, o desembarque era realizado e, a partir de então, uma errância pedestre no espaço urbano era encetada. Ao caminhar, outras “regras” do trabalho eram colocadas em prática, como: percorrer o espaço de maneira atenta, observando as sensações provocadas por ele no corpo, até encontrar algum objeto indevidamente descartado no caminho. Após cada encontro, uma fotografia era realizada do local em que o objeto foi encontrado e recolhido, e assim a experiência errática prosseguia pelas ruas, repetindo a dinâmica. Ao final de cada errância, anotações de campo também eram produzidas em um diário, cujo intuito era cartografar as impressões do espaço.

A segunda etapa do trabalho aconteceu no espaço do laboratório fotográfico, onde a coleção de objetos coletados nas ruas era preparada para receber imagens fotográficas, por meio de um processo experimental de fotografia analógica.

Ao transferir as imagens fotográficas para os objetos, invertia-se a relação entre objeto e paisagem, pois já não era mais o objeto que habitava a paisagem, e sim a paisagem que passava a habitar o objeto em sua superfície, através da fotografia impressa, trazendo à tona – além das questões da linguagem fotográfica – indícios de como a sociedade contemporânea lida com seus descartes, apontando também hábitos de consumo e descasos relacionados à produção de lixo.

Em paralelo à produção de *Fragmentos*, também se produziu o trabalho *Oju Vitruviano*, cuja poética possui outras singularidades (apesar de fazer uso das mesmas táticas errantes e de utilizar a linguagem fotográfica como meio): trata-se de um autorretrato

produzido em três etapas, sendo a primeira composta por uma colagem digital de dois autorretratos (em fotografia) em posições que remetem ao desenho *Homem Vitruviano*, de Leonardo Da Vinci. Um estudo Renascentista das proporções e escalas humanas em relação à arquitetura, e que tem como fundamento para sua produção a obra *De Architectura*, do arquiteto romano Marcos Vitrúvio, datado do século I.

A partir da montagem do autorretrato de *Oju Vitruviano*, a imagem foi impressa em papel de celulose no tamanho 2x2 metros, que, posteriormente foi fragmentada em 25 partes de 40x40 centímetros. Em seguida, cada “pedaço” foi colado em muros nas cidades de São Paulo, São Bernardo do Campo e Santo André, por meio da técnica lambe-lambe. Após um mês, cada fragmento da imagem original foi novamente fotografado com as inscrições que as intempéries e intervenções humanas realizaram sobre o papel. De volta ao ateliê, estes fragmentos são reunidos e formam o mosaico *Oju Vitruviano*, com 25 impressões sobre *canvas*, montadas em chassis de madeira.

Se com seu desenho Leonardo Da Vinci pretendia trazer à tona a filosofia humanista frente à teologia cristã hegemônica na Europa da época, o que se pretendeu ao lançar os fragmentos de *Oju Vitruviano* nas ruas atuais foi problematizar as lógicas nas quais a sociedade contemporânea está alicerçada e o jogo de interesses presentes nos modos dos sujeitos se relacionarem com o espaço público.

Outra questão, ainda não mencionada, do processo de produção dos trabalhos *Fragmentos* e *Oju Vitruviano* é que todos os percursos das errâncias realizadas foram registrados em dados de GPS, fornecendo um panorama preciso das localizações das ações urbanas empreendidas, embora *in locu* a desorientação

espacial compusesse uma parte fundamental das operações. Ao fim do período de três meses de errâncias, esses dados serviram de base para a construção do trabalho *ErcíliaSP*: um objeto composto de madeira, adesivo vinil, pregos e linhas que remete aos trajetos percorridos nas errâncias, e cujo nome faz alusão a uma das “cidades invisíveis” de Italo Calvino, em que a narrativa do conto coincide com o gesto de olhar para “trás” a partir das trilhas de GPS.

Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida na cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios.

De costado de um morro, acampados com os móveis de casas, os prófugos de Ercília olham para o enredo de fios estendidos e os postes que se elevam na planície. Aquela continua a ser a cidade de Ercília, e eles não são nada.

Reconstroem Ercília em outro lugar. Tecem com os fios uma figura semelhante, mas gostariam que fosse mais complicada e ao mesmo tempo mais regular que a outra. Depois a abandonam e transferem-se juntamente com as casas para ainda mais longe. Deste modo, viajando no território de Ercília, depara-se com as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma nova forma. (CALVINO, 2003, p. 74)

Assim como os “habitantes” da Ercília de Italo Calvino, que abandonam uma cidade para construir outra a partir de novas relações, em 2017, uma nova fase da pesquisa inicia-se, tendo dessa vez uma experiência errática coletiva, por meio da proposta

24 “Em resumo, não queremos dizer que a TAZ é um fim em si mesmo, substituindo outras formas de organização, táticas e objetivos. Nós a recomendamos porque ela pode fornecer a qualidade do enlevamento associado ao levante sem necessariamente levar à violência e ao martírio. A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.” (BEY, 2001, p. 17)

25 O ano de 2017 foi marcado pela consolidação do impeachment da presidente Dilma Rousseff. Nas redes sociais, alguns advogavam pelo retorno da Ditadura Militar. No Rio de Janeiro, aconteceu a ocupação militar no morro da Rocinha, em que soldados usavam capuzes de caveiras pelas ruas, cenas “surreais” que podiam sem vistas nas capas de jornais. (Por exemplo, em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/militares-usam-mascaras-de-caveira-durante-operacao-na-rocinha>>.)

do trabalho *Nunca+*, um cortejo realizado nas ruas da cidade de São Paulo e que integrou a programação do Festival La Plataformance.

As operações poéticas de *Nunca+* iniciam-se com a criação, uma semana antes da ação, de um “coletivo autônomo temporário”, inspirado nas ideias das “zonas autônomas temporárias” do livro *TAZ*, de Hakim Bey²⁴. Para formar esse coletivo, foram distribuídos panfletos virtuais cujo conteúdo relacionava: o cunho político da criação de um grupo para propor experiências estéticas no espaço público à conjuntura da política brasileira²⁵.

Na ação *Nunca+*, os próprios integrantes não sabiam quais cursos seriam realizados na cidade, sendo a proposta da errância um aspecto central no trabalho. Assim, no momento da ação, um dos membros do grupo foi aleatoriamente eleito para guiar o cortejo pelas ruas. Este membro seguia na frente, carregando uma bandeira preta em mastro, sendo seguido por um grupo de quatro integrantes que carregavam, por sua vez, uma escultura de madeira, e uma banda de músicos formada por instrumentos de sopro e percussão, que expandia o corpo do trabalho para outros espaços da cidade através da propagação do som.

Outros signos e elementos do trabalho também auxiliavam para a criação de estranhamentos e microdesestabilizações por onde o cortejo passava: a utilização do rosto coberto por máscaras pretas, os capacetes verdes utilizados pelos integrantes do coletivo, a bandeira preta em haste e a escultura de madeira transportada do começo ao fim da ação, cuja forma lembrava um caixão. Esses aspectos ressaltam que nas operações poéticas de *Nunca+*, além do deslocamento performático do coletivo no espaço urbano, a *alegoria* também era parte das operações poéticas, sobretudo nos objetos utilizados e que tinham seus valores simbólicos alterados pelo contexto.

26 “Na metrópole contemporânea a escultura perde toda transcendência, sua antiga grandeza. A capacidade de nos fazer levantar os olhos para o céu. Não faz mais ninguém parar. Desaparece o lugar que a estátua tinha na cidade, constitutivo de seu caráter de obra de arte” (PEIXOTO, 1996, p. 131).

Da ação *Nunca+* também se desdobrou a série fotográfica *Monumento-Presente*, composta de seis fotografias de paisagens urbanas em que, no centro de seus espaços, localizava-se a escultura de madeira a que o coletivo, na ação, seguia em cortejo. As fotografias dessa série foram realizadas dias após a ação. Para produzi-las, percorreram-se novamente os mesmos trajetos realizados pelo coletivo anteriormente.

Monumento-Presente faz alusão aos inúmeros monumentos espalhadas pelo espaço urbano que encarnam a “alma da cidade”, segundo Nelson Brissac, ao trazerem à lembrança dos cidadãos fatos históricos, mitos e fábulas que habitam o imaginário da cidade, função que nas metrópoles contemporâneas está cada vez mais esvaziada de sentido²⁶. Por ser constituída de forma vazada, sem delimitações precisas entre dentro e fora, a escultura de madeira, como o próprio nome da série sugere, remete ao presente do espaço e aos acontecimentos do cotidiano. Se os monumentos oficiais enaltecem fatos heroicos, *Monumento-Presente* expressa as invisibilidades e o efêmero.

A ação *Nunca+*, além de dar origem à série fotográfica *Monumento-Presente*, também inaugura novas possibilidades de operações poéticas na pesquisa, em especial a capacidade de produzir e pensar sobre o caminhar como prática estética em coletivo. E, ao lado dos trabalhos anteriores – *Fragmentos*, *Oju Vitruviano*, *Diário* e *ErcíliaSP* –, integram o desejo de reflexão crítica acerca de relações possíveis entre sujeito e espaço público a partir das errâncias urbanas.

3.3.

Curso, percurso, discursos

Nas experiências realizadas no espaço urbano que geraram os trabalhos anteriormente apresentados, destacaram-se ainda as imagens construídas a partir de dados em GPS, desenhos realizados no espaço pelos cursos espontâneos das errâncias empreendidas. Michel De Certeau diz que o ato de caminhar encontra sua definição na enunciação pedestre, que assim como a língua se torna real na ação da fala, o caminhar é a realização do espaço que se faz a cada passo em curso, potencializando discursos através dos percursos:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contrato entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (...) “O usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”. (CERTEAU, 1994, p.164-165)

Conforme o pensamento de Certeau, a cada passo o caminhante escreve o “texto da cidade”. Com o intuito de “ouvir” o que os percursos têm a dizer, comparemos a imagem dos trajetos de

27 “Trajetos durante um ano de uma jovem do 16o distrito”, em tradução literal do francês.

Fragmentos, representados no estudo digital para a produção do trabalho *ErcíliaSP*, com um estudo do sociólogo francês Paul-Henry Combart de Lauwe (1913-1998) intitulado “Trajets pendant un an d’une jeune fille du XVIe arrondissement”²⁷, produzido em 1957, para assim ler o que os dois tem a dizer a partir de suas diferenças.

O trabalho de Paul-Henry Combart de Lauwe trata-se de um acompanhamento dos trajetos de uma jovem na cidade de Paris. O que se vê na imagem ao final do estudo, é uma rotina de estrutura triangular correspondente aos deslocamentos da jovem entre sua casa, a escola de ciências políticas na qual estudava e a casa do professor de piano. Assim, podemos observar uma rotina que pouco explora o espaço integral da cidade, concentrando a vida em uma área restrita. Rotina que poderíamos ler também como uma vivência retraída do espaço urbano, geradora de menores possibilidades de encontros e que possivelmente pode reverberar nas escolhas da vida. Uma rotina “mecânica”, à qual elevado número de pessoas está sujeito nas cidades, e que opera na manutenção da lógica cíclica de produção e consumo do capitalismo. Já o estudo para *ErcíliaSP* mostra uma ocupação mais espalhada do mapa da região metropolitana de São Paulo, efetivada pelos acasos do método errante.

Quando comparamos tais imagens, devemos levar em consideração também aquilo que se esconde nas entrelinhas, ou seja, as múltiplas possibilidades de encontros e afetos presentes nas contiguidades: nas sucessões de pontos em movimento que dão forma as linhas, nos espaços entre. Portanto, conforme maiores as distâncias dos trajetos e a forma como são percorridos, maiores são as possibilidades de acontecimentos desterritorializantes na cartografia existencial e nos mapas desenhados em escala 1:1 no cotidiano.

O “texto” das errâncias empreendidas carrega a palavra *desfuncionalização* em negrito, terminologia quase inexistente em outros discursos, em que é tomada como “perda de tempo” ou “riscos desnecessários”. A partir da noção de cidade como um organismo, em que os diversos órgãos trabalham em nome da organização e produtividade do corpo-cidade, as errâncias se contrapõem a esta conformação ao criar, através experiência da desfuncionalização dos percursos, um *Corpo sem Órgãos*²⁸, que visa promover encontros de devires, cruzamentos de linhas, fluxos e intensidades – contatos que modificam mutuamente suas estruturas e movimentos. Ou seja, enquanto o discurso do organismo mantém a ordem e não coloca em risco o corpo-cidade, as errâncias justamente buscam o oposto, em nome de uma vivência do espaço menos funcional e mais lúdica, propondo assim – como os situacionistas já o fizeram – sobrepor simbolicamente o *homo faber* pelo *homo ludens* através de “situações lúdicas construídas”²⁹.

Na esteira da crítica que os situacionistas fizeram à “sociedade do espetáculo” e dos objetivos funcionalistas da arquitetura e do urbanismo modernista, as errâncias também pretendem problematizar o processo de espetacularização da vida nas cidades através da corporeidade de seus praticantes no espaço público.

28 “Um CsO [Corpo sem Órgãos] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extensivo. Ele não é o espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 16)

29 “Situações lúdicas construídas”: experiências construtivas que levariam seus praticantes a refletir também sobre seus cotidianos, como família, trabalho, consumo, organização política etc.

Enquanto a participação cidadã é a cada dia mais influenciada pela lógica da cidade-mercadoria, buscar construir experiências no ambiente urbano é um gesto de microrresistência política.

O conceito de “sociedade do espetáculo”, cunhado pelos situacionistas, refere-se à crítica de que a sociedade passou a viver em função de representações que mediam as relações sociais, substituindo experiências verdadeiras por imagens, simulacros, fenômeno que abrange todas as esferas da sociedade. Atualmente, no âmbito do espaço urbano, esse processo se vê vertiginosamente intensificado com as chamadas “cidades globais”, onde o planejamento estratégico uniformiza as cidades de acordo com os imperativos do mercado. Aos poucos, as grandes cidades do mundo vão se tornando cada vez mais parecidas, e estas novas cidades e seus bairros veem seus aspectos culturais serem alterados. Por consequência, seus habitantes gradualmente perdem o direito sobre a cidade e o espaço urbano, deixando de vivenciá-los em todas as suas potencialidades. A cidade domesticada acaba assim por domesticar seus moradores, que deixam de viver experiências de alteridade e aos poucos incorporam a lógica do espaço artificializado em suas vidas. Estes novos ambientes estéreis anestesiam as experiências urbanas, configurando parte de uma rede de processos de subjetivação em que a sociedade contemporânea está envolta. A ação de “errar” – de permitir-se aos *acontecimentos* na urbe, de estar propenso às intercorrências e perder-se no espaço – compõe a tática empregada nesta pesquisa, fundamentada na experiência do corpo-a-corpo no espaço urbano, e nas fricções geradas nessa ação.

4

**sujeitos
enclausurados**

4.1.

Máquinas de subjetivação

Vimos no capítulo anterior a potência da “desfuncionalização” da experiência urbana por meio dos trajetos ordinários na cidade, e que sair da dinâmica prático-funcional produz efeitos singularizantes. Agora, aprofundemo-nos no campo dessa subjetividade urbana, em como esse sujeito produz e é produzido pela paisagem urbana, entendendo “paisagem” aqui como contexto de relações (estéticas, físicas, sociais, políticas, afetivas etc.). Assim, percorreremos os caminhos constitutivos dos sujeitos urbanos, para no segundo momento demonstrar que os mesmos podem ser também constituintes de si, não em regimes identitários³⁰, mas sim em escolhas e novos modos de existências.

A noção de sujeito não é algo estanque e universal, conforme demonstrou o filósofo Michel Foucault ao analisar o tema de forma transversal em seus trabalhos desde a Grécia Antiga ao século XX, destacando que cada sujeito corresponde ao tempo e espaço no qual está inserido. Segundo Foucault, há dois significados para a palavra: “sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso a sua própria identidade por consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a.” (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 235). Os estudos de Foucault demonstram que “subjugações” efetivam-se por meio de tecnologias do “saber” ao longo da história no Ocidente, engendrando padrões de “normalidade”, por meio da biologia, que ocupa-se do sujeito vivente; da economia, centrada no sujeito produtivo; e da lingüística, encarregada do sujeito falante.

30 A perspectiva adotada nesta pesquisa busca distanciar o sujeito da noção de identidade, pois atribuições de unidade e fixidez características dos regimes identitários, quando não empregadas em estratégias políticas contestatórias, podem servir para oprimir e neutralizar diferenças, ignorando singularidades e movimentos dos sujeitos.

Aliada às tecnologias do “saber” estão as práticas divisórias do “poder”, responsáveis por manter a “norma” através da disciplina e identificações estabelecidas nas relações e práticas cotidianas. Do sujeito é “fabricado” o indivíduo, uma serialização produzida pelo biopoder, que classifica o sujeito em identidades, cujo fim é a sociedade de controle.

Apesar desse cenário um tanto obscuro, vale ressaltar que Foucault também vê o “poder” como relações de forças, portanto, cabível de resistências pelos sujeitos, que são construídas a partir do que ele nomeia de estratégias: formas singulares que driblam a normatização, resgatando possibilidades presentes nos discursos das relações de poder, e, portanto, desviando-as.

Em paralelo ao “poder” e ao “saber”, Foucault apresenta o conceito de “subjativação” como outro elemento formador dos sujeitos. Os processos de subjativação são inúmeros e atuam no pensamento do sujeito por meio de um duplo movimento, em que o sujeito é

produzido por seu contexto em diversos níveis, ao mesmo tempo em que se torna coprodutor desses processos, conforme sua capacidade de estabelecer composições com o mundo. Sendo assim, a ideia de que o sujeito é uma resultante de forças exteriores que agem sobre sua “interioridade” já nos é descartada, pois tal compreensão dialética não é suficiente, porque reduz o sujeito à condição passiva. Os processos de subjativação possuem conexões rizomáticas entre interior e exterior, ao ponto de que ambos sejam uma única coisa, “o dentro não é senão a prega do fora, como se o navio fosse a dobra do mar” (LEVY, 2011, p. 91). Assim, a interioridade identitária à qual a palavra “indivíduo” remete, cede lugar à multiplicidade de processos, tendo inclusive o protagonismo dos trânsitos do sujeito em sua constituição de acordo com sua capacidade de afetar e ser afetado. É neste ponto que “sujeito a” pode dobrar-se em sujeito desejante³¹, tornando-se produtor e produto de agenciamentos que expandem suas potencialidades.

A partir desse breve panorama conceitual da constituição do sujeito segundo Foucault, abordemos agora a constituição do sujeito contemporâneo, sobretudo no âmbito urbano, buscando pistas de como o espaço pode produzir sentidos atuantes na formação desse sujeito.

Félix Guattari diz que a constituição do sujeito contemporâneo efetua-se por quatro regimes semióticos que atuam de maneiras interligadas, sobrecodificando os indivíduos e produzindo o que ele nomeia de “subjatividade capitalística” pelo Capitalismo Mundial Integrado (CMI):

O capitalismo pós-industrial que, de minha parte, prefiro qualificar como CMI, tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas

31 “Desejar sempre significa construir um agenciamento; desejar sempre significa agir em e para um coletivo ou multiplicidade.” (LAZZARATO, 2014, p. 49)

produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia, a publicidade, as sondagens etc. (...) Proponho reagrupar em quatro principais regimes semióticos os instrumentos sobre os quais repousa o CMI:

- a) as *semióticas econômicas* (instrumentos monetários, financeiros, contábeis, de decisão...);
- b) as *semióticas jurídicas* (título de propriedade, legislação e regulamentações diversas...);
- c) as *semióticas técnico-científicas* (planos, diagramas, programas, estudos, pesquisas...);
- d) as *semióticas de subjetivação*, das quais algumas coincidem com as que acabam de ser enumeradas, mas conviria acrescentar muitas outras, tais como aquelas relativas à arquitetura, ao urbanismo, aos equipamentos coletivos etc. (GUATTARI, 2012, p. 31)

Nesta fase de pesquisa, nos concentraremos sobre as semióticas de subjetivação, pois são principalmente por meio delas que as artes e as relações entre sujeito e espaço acontecem (no sentido fenomenológico do termo); entretanto, vale ressaltar, conforme aponta Guattari, que todas as semióticas atuam de modo integrado e muitas vezes coincidem.

Os dispositivos das semióticas de subjetivação possuem escalas diversas, e podem variar tanto em jogos de linguagem entre indivíduos quanto nos múltiplos contextos das megalópoles, sendo inúmeros os processos de subjetivação que agem de formas complementares na constituição dos sujeitos, produzindo a subjetividade heterogênea, composta por inúmeros fluxos semióticos. Parte desse processo faz-se por via da subjetividade coletiva, com os *mass-media* (a publicidade, o cinema, a televisão, etc.), assim como em nacionalismos e arcaísmos religiosos, entre tantos outros componentes da subjetividade social, máquina e estética que acossam cotidianamente os indivíduos.

Um outro modo dos agenciamentos de enunciação se refere às subjetivações parciais, que aqui, por questões de recorte, estarão resumidas ao espaço urbano: relações entre o corpo do sujeito e o corpo da cidade. Este último, constitui-se em uma grande máquina produtora de sentidos, interpelando os sujeitos de modo funcional, afetivo, estilístico, histórico, entre outros.

Estamos, assim, diante de um complexo regime semiótico, que opera em dois modos: significante (onde conseguimos distinguir o emissor discursivo) e assignificante (em formas espaciais, ritmos, ritornelos), ambas capazes de influenciar os sujeitos, produzindo sentidos, identificações e maneiras de perceber o mundo, capazes de efetuar o que Maurizio Lazzarato nomeia de servidão maquínica, atuante no “espírito da vida”, controlando os seres humanos “por dentro”, no nível pré-pessoal (nível pré-cognitivo e pré-verbal), e “por fora”, no nível *suprapessoal* (LAZZARATO, 2014, p. 38) intervindo em comportamentos básicos: perceptivo, sensitivo, afetivo, cognitivo, linguístico, entre outros.

Contornando limites

Em meio ao fogo cruzado de signos que constitui o sujeito contemporâneo, a arte também opera em modos variados nos processos de subjetivação, podendo efetuar assujeitamentos ou ressingularizações. Ao longo dos capítulos anteriores, vimos como relações estéticas na cidade são capazes de dar visibilidade a máquinas abstratas de subjetivações parciais, como os muros e os trajetos funcionais ordinários. Abordemos agora a questão da sociabilidade urbana, com o intuito de problematizar o sujeito urbano em *devir*, tendo os condomínios residenciais como problemática central a partir da poética do trabalho *Enclaves Fortificados*.

Enclaves Fortificados introduz outra fase à pesquisa, na qual novas materialidades e linguagens são operadas. Assim como a maioria dos trabalhos já apresentados, *Enclaves Fortificados* teve também mais de uma etapa em seu processo de criação e produção, sendo a primeira cartográfica – a partir de percursos realizados entorno de condomínios residenciais. E, posteriormente, dentro do ateliê, com a produção do trabalho físico a partir dos dados coletados no espaço urbano.

Nas ruas, ao longo de 2017, foram realizadas séries de incursões em áreas públicas na região da Grande São Paulo, onde o modelo dos condomínios residenciais é hegemônico, a fim de observar que tipo de espaço público se constituía em seus arredores: as reverberações sociais, os códigos de conduta, as paisagens etc. Essa primeira etapa de pesquisa iniciou-se nas cidades de

Barueri e Santana do Parnaíba e, em um segundo momento, concentrou-se na região do bairro do Morumbi, na cidade de São Paulo. No decorrer dessas etapas, uma incursão de contraponto socioeconômico foi também realizada na cidade de Diadema, na região do ABC paulista, com o intuito de realizar uma cartografia mais diversa dos reflexos que a lógica dos condomínios produz no espaço urbano.

Nessa fase da pesquisa, além do próprio corpo como ferramenta, uma câmera fotográfica e um aparelho *smartphone* com aplicativo GPS foram utilizados para registrar os percursos ao redor dos muros dos condomínios – os quais muitas vezes tinham seus perímetros expandidos para o espaço público por meio de proibições de circulação impostas por agentes de segurança privada. A partir de tais circunstâncias e territórios, foram produzidos desenhos com dados de GPS em que a ponta do lápis era o corpo do caminhante e o papel o concreto das calçadas.

Nesse estágio, tornaram-se perceptíveis três tipos de limites existentes nos arredores dos condomínios: o físico, o conceitual e o especular³². O limite físico, o mais evidente, é formado pela interdição matérica de muros e grades no espaço. O segundo limite observado se refere àqueles que expandiam o território privado para além das limitações físicas, são eles os limites conceituais, em que interdições no espaço são projetadas por meio da presença de seguranças ou ausência de transeuntes. Este tipo de limite fica evidente nas dificuldades criadas para se transitar próximo aos locais onde rondas de guardas particulares ocorrem, locais públicos em que pairam no ar proibições “onde é melhor não passar”. De um modo geral, quase todos os entornos dos condomínios eram lugares onde a sensação do limite conceitual estava presente, pela

³² Para tais observações foram utilizadas as considerações sobre “limites im-positivos e com-positivos” de Santiago Cao. (Cf. CAO, 2018, p. 12)

presença opressiva ou pela “desertificação” (segundo relatos de transeuntes, quando estes lugares estão esvaziados da presença humana é comum a sensação de insegurança, pelo possível risco de assaltos). Por fim, o terceiro limite, o especular, que está diretamente associado ao segundo: trata-se de limitar no espaço público a frequência daqueles que não espelham os modelos de aparência física dos que compõem o espaço privado dos condomínios. Ou seja, qualquer usuário do espaço público que não corresponda ao modelo do privado, torna-se um suspeito em potencial. De um modo geral, todas essas formas de limite se justapõem no espaço urbano.

Após o estágio cartográfico nas ruas, a segunda etapa do trabalho dava-se no ateliê, com a transferência dos desenhos produzidos com os dados GPS para o papel cartão, com auxílio de um projetor digital de imagens. Posteriormente, esses traçados eram recortados com estilete, convertendo-se em moldes dos desenhos dos percursos a partir da técnica do estêncil. Nessa fase, também foram construídas 24 placas de concreto nas dimensões de 50x50x5 cm que, ao final do processo de produção, receberam os desenhos em jatos (*spray*) de tinta acrílica.

A escolha pela utilização do concreto e pela técnica do estêncil no trabalho ocorreram a partir da experiência cartográfica, tátil e óptica nas ruas, da aspereza dos muros dos condomínios e das pinturas em estêncil presentes nos caminhos percorridos. Ambas as escolhas também fazem referência ao caráter serial presente tanto nos moldes de madeira em que os módulos de concreto eram produzidos quanto à possibilidade de reprodução em série do estêncil. Características também presentes na lógica dos empreendimentos dos condomínios residenciais.

MORUMBI 21

morumbi 2

O próprio nome *Enclaves Fortificados*, cunhado pela antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira, refere-se a um tipo de empreendimento imobiliário que ganhou força principalmente nos anos 1980, impulsionado pelo aumento das taxas de violência urbana em São Paulo, crescimento noticiado nos mesmos jornais em que se ofereciam soluções em formas de produtos, onde a segurança e o status de uma vida diferenciada nos condomínios, com serviços e equipamentos coletivos, eram os destaques.

Enclave, também na geografia política, é o nome dado a um território com distinções políticas, sociais e/ou culturais cujas fronteiras estão dentro de outro território. Terminologia condizente com a segregação produzida pelos condomínios fortificados em que o padrão de vida interno, regras e homogeneidade social, não condizem com as cidades nas quais são fundados.

Já o adjetivo “fortificado” advém das fortificações de guerra, dos locais protegidos e privilegiados para o ataque frente a inimigos, muito comuns na Antiguidade e Idade Média, na Ásia e Europa. Portanto, é a partir de tais conceitos que a sociedade atual – nas cidades contemporâneas – se enclausura em condomínios, utilizando-se de arquiteturas belicosas que, por consequência, produzem formas sutis de hostilidade no cotidiano urbano.

Apesar dos contextos distintos, vejo similitudes entre a poética de *Enclaves Fortificados* e a performance *The Green Line* (2004), de Francis Alÿs, em que o artista percorre a linha verde do armistício de 1948 da guerra entre Israel e Jordânia, território atualmente ocupado pelo Estado de Israel e reivindicado pela Palestina desde a “Guerra dos seis dias”, de 1967. Na ocasião da performance, Francis Alÿs percorreu durante dois dias a extensão de 24 km da linha traçada no mapa, despejando tinta

verde no solo e produzindo um monumental rastro de tinta. Esse trabalho conta com um belo registro em vídeo, com o subtítulo: “Às vezes, fazer algo de poético pode tornar-se político e, por vezes, fazer algo político pode tornar-se poético”³³. Tendo em vista que o gesto poético de *Enclaves Fortificados* em torno dos condomínios se refere a questões da cidade e do espaço público, tais percursos se tornam também eminentemente políticos.

A partir das questões geradas pelo trabalho *Enclaves Fortificados*, passemos agora a algumas especificidades dos condomínios residenciais, destacando causas e efeitos gerados a partir desse modo particular de habitar as cidades contemporâneas.

33 “Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic”, no original em inglês.

Enclausuramento modelo

Os condomínios residenciais são fruto de uma rede diversa de agenciamentos de enunciação e reverberam signos, interesses e desejos em suas estruturas, ao mesmo tempo em que também atuam como máquinas de subjetivações parciais, como já referido anteriormente. Concentrar nossas atenções nesse fenômeno “mundial” nos auxiliará na investigação da constituição dos sujeitos contemporâneos. Para isso, pretendemos lançar luz a questões que levaram ao êxito esse novo modelo de habitar o espaço urbano para, em seguida, nos debruçarmos sobre os efeitos gerados por estes novos arranjos urbanos.

Em seu livro, *Cidades de muros: Crimes, segregação e cidadania em São Paulo*, a pesquisadora Teresa Pires do Rio Caldeira aponta que os condomínios na cidade de São Paulo existem desde 1928, mas que é na década de 1970 quando se deu um acréscimo de prédios de apartamentos residenciais. Tais empreendimentos integravam a rede urbana e a maioria estava concentrada em bairros centrais. Esse cenário sofreu grande alteração nas décadas de 1980 e 90 com um *boom* imobiliário que fez explodir o número de prédios, dando origem também a um novo tipo de residenciais, construídos em outras regiões da cidade, como é caso dos condomínios verticais do bairro Morumbi e também os condomínios horizontais de cidades vizinhas à capital, como Barueri e Santana do Parnaíba. Um fenômeno de “suburbanização” paulista aos moldes norte-americanos, onde as classes médias e altas preferem viver longe dos “problemas das cidades”. A marca dessa nova fase de empreendimentos imobiliários não é

só o aumento quantitativo, mas também qualitativo, pois agora os residenciais não integram a rede da cidade; ao contrário, de certa forma eles a negam ao se constituírem intramuros, possuindo uma ampla rede de serviços internos. Alphaville é um exemplo desse “novo modelo”:

Alphaville é dividida em várias áreas residenciais muradas – cada uma enclausurada por muros de 3,5 m de altura e acessíveis apenas por entrada controlada –, um conjunto de edifícios de escritórios (Centro Empresarial) e um centro comercial ao redor de um shopping center (Centro Comercial). As primeiras partes a serem construídas, em meados dos anos 70, foram o centro de escritórios e duas áreas residenciais. No início dos anos 90, Alphaville tinha uma área urbanizada de 13 km² e uma população fixa de cerca de 20 mil habitantes. O Centro Empresarial abrigava 360 empresas e o Centro Comercial, 600 empresas. (CALDEIRA, 2011, p. 263)

Em 2013, o jornal inglês *The Guardian* produziu uma reportagem elencando os dez maiores muros do mundo³⁴ e mostrou o de Alphaville ocupando a sexta posição, com 64 km de extensão. Entre os muros listados estavam os das fronteiras entre México e Estados Unidos e entre Israel e Palestina. O caso de Alphaville é icônico por conta de sua escala e porque antecipa um modelo que seria levado a outras cidades do Brasil: um novo padrão de segregação social e sociabilidade voltada para dentro. Nesse modelo, a segurança é um dos carros-chefes desse novo estilo de vida. Segundo consta, a segurança privada de Alphaville chegou a ter “800 homens e 80 veículos no início da década de 90” (CALDEIRA, 2011, p. 263).

Seja em séries de condomínios de alto padrão ou em condomínios isolados, tanto verticais como horizontais, a lógica da vida

cercada nas cidades é a mesma: criar um mundo à parte, protegido da violência urbana e da heterogeneidade social que compõem o espaço público. Entretanto, tal modelo não vingou por acaso: as décadas de 1980 e 90 registram um aumento nas taxas de roubos e crimes violentos na região metropolitana de São Paulo. Aqueles que não foram marcados por experiências traumáticas viviam sob tensão das histórias disseminadas nos bairros – a “fala do crime”, que contava muitas vezes com o auxílio sensacionalista da mídia para circular.

34 Disponível em: www.theguardian.com/world/ng-interactive/2013/nov/walls#belfast. Acesso em: 10 nov. 2017.

Nas ruas, uma estética da segurança aflorou nesse período, as casas dos bairros, que até então possuíam muros baixos, passam tê-los levantados; igualmente, são instaladas grades de ferros nas janelas e trancas nas portas; multiplicam-se adornos como lanças de alumínio em portões de ferro, e cacos de vidro afixados sobre muros. Ou seja, zonas de conflitos passam a ser enunciadas pela estética da segurança.

Nos bairros ricos, o cenário não é diferente. Entretanto, no lugar dos cacos de vidro, cercas eletrificadas compõem as paisagens, agentes de segurança privada assistem atentos aos passos dos transeuntes de dentro de guaritas – coletivas, nas calçadas, ou individuais, reconhecíveis por vidros blindados, nos muros das casas. A insegurança está instalada e os altos muros e as entradas monitoradas dos condomínios logo se tornam sonhos de consumo. Um círculo vicioso arma-se, um enorme aparelho de captura em que se propaga o medo com notícias e estatísticas, enquanto soluções são vendidas à prestação; nada tão diferente dos dias atuais. Um exemplo robusto dos regimes semióticos já citados em Félix Guattari.

A máquina de subjetivação não para no medo, além da promessa da segurança, vendem-se também status e *life-style*, “os anúncios imobiliários constituem uma boa fonte de informação sobre estilos de vida e os valores das pessoas cujos desejos eles elaboram e ajudam a moldar” (CALDEIRA, 2011, p. 264). Atualmente, as peças publicitárias mais se parecem com jornais de formato tablóide com informações de eventos, design de interiores, alimentação, além de enumerações de vantagens dos serviços oferecidos nos intramuros anunciados.

Podemos compor duas imagens anacrônicas acerca dos condomínios atuais: a primeira é compará-los aos palacetes

do Rococó, com seus palacianos que viviam apenas de palacetes em palacetes. Aliás, atualmente é possível encontrar condomínios “batizados” com nomes aristocráticos em suas fachadas nos prédios do Morumbi. Outro paralelo seria comparar as implantações territoriais dos condomínios às plantas dos castelos medievais, com suas fortalezas prontas para a guerra. Diante disso, e das características culturais, sociais e políticas limitadas destes espaços, Teresa Pires do Rio Caldeira propõe o conceito de enclaves fortificados:

[illegible]

ENTREGA IMEDIATA
PLANEJAMENTO E VENDAS
ITAPLAN
IMÓVEIS E ADMINISTRAÇÃO LTDA - INCORPORADORA DE CRIAR SUAS

Os enclaves fortificados conferem status. A construção de símbolos de status é um processo que elabora diferenças sociais e cria meios para a afirmação de distância e desigualdade sociais. Os enclaves são literais na sua criação de separação. São claramente demarcados por todos os tipos de barreiras físicas e artifícios de distanciamento e sua presença no espaço da cidade é uma evidente afirmação de diferenciação social. Eles oferecem uma nova maneira de estabelecer fronteiras entre grupos sociais, criando novas hierarquias entre eles e, portanto, organizando explicitamente as diferenças como desigualdade. O uso de meios literais de separação é complementado por uma elaboração simbólica que transforma enclausuramento, isolamento, restrição e vigilância em símbolos de status. (CALDEIRA, 2011, p. 258-259)

A lógica privada dos enclaves fortificados é um emaranhado de semióticas significantes e assiginificantes, produtoras de subjetivação em diversos níveis. E não só para aqueles que estão dentro de seus territórios homogêneos, pois também expande sua influência aos seus entornos, constituindo novos espaços, lugares e sujeitos.

Os mesmos muros que protegem os indivíduos nas interioridades dos enclaves, geram efeitos contrários em suas exterioridades, criando ambientes inseguros com o esvaziamento humano das paisagens em que quase não há circulação nas calçadas porque não existem incentivos para tal, como por exemplo uma malha urbana de serviços nas regiões que motivem as pessoas a circularem em tais localidades. Desse modo, não existem os “olhos das ruas” mencionados por Jane Jacobs (JACOBS, 2011, p. 35) em que nos bairros de calçadas movimentadas existe automaticamente uma proteção recíproca entre os transeuntes, gerada a partir de suas presenças.

Em tal contexto, todos aqueles que advêm do exterior e não se assemelham aos padrões internos são suspeitos aos olhos dos seguranças privados, que observam os transeuntes ao fazerem rondas em volta dos muros ou assistem os pedestres pelas câmeras de vigilância. No romance *Estorvo*, Chico Buarque apresenta uma imagem que ilustra esta subjetividade em que o diferente é suspeito:

O vigia na guarita fortificada é novo no serviço, e tem a obrigação de me barrar no condomínio. Pergunta meu nome e destino, observando os meus sapatos. Interfona para a casa 16 e diz que há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa. A casa 16 responde alguma coisa e o vigia não gosta e faz “hum”. O portão de grades de ferro verde e argolões dourados abre-se aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem. O vigia me vê subindo a ladeira, repara nas minhas solas, e acredita que eu seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão. A casa 16, no final do condomínio, tem outro interfone, ou outro portão eletrônico e dois seguranças armados. Os cães ladram em coro e param de ladrar de estalo. Um rapaz de flanela na mão abre a portinhola lateral e me faz entrar no jardim com um gesto de flanela. (...)

O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Para, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá. Obedecendo a sinais convulsos da flanela, contorno os automóveis na garagem transparente, subo por uma escada em caracol, e dou numa espécie de sala de estar com pé-direito descomunal, piso de granito, parede inclinada de vidro, outras paredes brancas e nuas, muito eco, uma sala de estar onde nunca vi ninguém sentado. À esquerda dessa sala corre a grande escada que vem do segundo andar. E ao pé da grande escada há uma salinha que eles chamam de jardim de inverno, anexa ao pátio interno onde vivia o fícus. Eis minha irmã de *peignoir*, tomando o café da manhã numa mesa oval.” (BUARQUE, 1991, p. 14-16)

Os enclaves são exemplos das práticas divisórias de Foucault e reproduzem o modo indivíduo em funcionários, visitantes e transeuntes, que estão à mercê dos padrões de classificação de moradores e empregados. Quando o funcionário do romance de Chico Buarque vacila diante do visitante, não o faz por acaso, pois as aparências reproduzem os códigos do *status quo* que as portas específicas do texto explicitam.

No entanto, o efeito mais problemático dos enclaves é quando sua lógica se expande ao espaço público, minando a concepção da modernidade de espaço aberto e igualitário, em que o anonimato das multidões heterogêneas cunhava a noção democrática e fluída de espaço público. Na medida em que grande parte da população isola-se nos enclaves, evitando a vida pública da cidade, o espaço público também se torna menos heterogêneo, e as ruas tornam-se estigmatizadas, onde o outro passa a ser uma ameaça devido ao temor da violência urbana. Assim, a população de modo geral caminha menos nos espaços públicos e quase não sai por eles à noite, o espaço público torna-se restrito, constituído de zonas ameaçadoras.

A lógica palaciana dos enclaves generaliza-se, as imagens de senhores e senhoras bem vestidos, olhando vitrines, indo aos cinemas e passeando pelos centros agora restringem-se às fotografias do início do século passado. Os sujeitos urbanos agora circulam de enclaves em enclaves, os passeios das ruas foram trocados pelos corredores dos shoppings, o espaço público torna-se apenas local de passagem e não mais de encontros.

A nova sociabilidade urbana acontece emoldurada por muros, segregando as classes sociais do convívio, um *apartheid* brando que destrói a noção do comum como afirmação das diferenças. As cidades cada vez tornam-se mais controladas, com fronteiras

fixas e restrições; em suma, reproduções de enclaves, onde se transferem as atividades dos espaços públicos heterogêneos para espaços privados socialmente homogêneos, impossibilitando as interações e a tolerância ao diferente. Felizmente, esse retrato urbano não está totalmente completo, pois ainda existem “calçadas”, praças e parques que fazem jus ao ideário de espaço público da modernidade, embora a cada dia mais praças estejam sendo cercadas e os parques, tornando-se alvos de grupos econômicos privados.

Em meio a tais paisagens e agenciamentos de enunciação, os sujeitos urbanos se constituem. Cada vez mais ensimesmados e intolerantes às diferenças, recusando consciente ou inconscientemente a noção de público em favor do privado. Podemos ver tais reflexos nas iniciativas comunitárias de bairros das classes média e baixa, que fecham suas ruas com cancelas e portões em nome da “segurança coletiva” e equivocadamente apropriam-se do espaço público. Ou até mesmo em intolerâncias e demonstrações de ódio às diferenças nas redes sociais – que, por sua vez, também formam enclaves (virtuais), na medida em que são espaços privados de uso público e possuem regras próprias. Por fim, não podemos esquecer que a lógica dos enclaves é paralela à ideologia neoliberal, que mina serviços públicos como educação, saúde, segurança, entre outros com o intuito de privatizar e transformar direitos obtidos em mercadorias para aqueles que possuem poderio aquisitivo. Problematicar os enclaves fortificados é, portanto, olhar criticamente para uma série de agenciamentos de enunciação que atualmente modificam a histórica noção de espaço público e de produção do comum, tanto no plano material como na subjetividade dos sujeitos urbanos contemporâneos.

desintrodução

Chegamos ao final do percurso desta dissertação, e cabe-me colocar as últimas palavras, esboçar uma conclusão para a pesquisa. Mas seria isso possível? Concluir?

Antes de qualquer coisa, gostaria de informar que abandonarei aqui a primeira pessoa do plural que utilizei ao longo de todos os outros textos, uma escolha que embora possa ter soado estranha em alguns momentos (considerando-se uma dissertação em Poéticas Visuais quase como um relato de processos), digo que esse foi o modo mais confortável que encontrei para dar conta dos múltiplos que habitam em mim, além também de fazer jus às conversas com minha orientadora, amigos e autores.

Utilizo o nome “Desintrodução” para este texto final, pois considero que todos os capítulos anteriores não fizeram outra coisa senão introduzir o leitor à pesquisa, apresentando questões e conceitos que atravessam os trabalhos poéticos de modo transversal.

Assim, do início ao fim, esta dissertação é um compartilhamento de uma série de inquietações e expressa um desejo de pensar sobre os diversos modos em que o espaço efetua processos de subjetivação nos sujeitos urbanos.

Todos os trabalhos aqui apresentados também podem ser vistos como reações frente às sensações e sentidos que a cidade produz, reações éticas, em que a vida grita contra imposições que conformam sujeitos a viverem com horizontes interrompidos ou a percorrerem caminhos determinados. Lembro-me que antes de produzir o trabalho *Janelas*, sentia algo como uma espécie de claustrofobia, um desejo de horizontes que me fez saltar muros para fotografar o que havia por detrás deles e depois produzir intervenções para compartilhar tais inquietações com o mundo. Mesmo desejo que também me fez perambular durante meses pela Grande São Paulo, em busca de experiências estéticas, ao constatar o constante anestesiamiento da vida nas cidades que as resume em trajetos funcionais.

Embora muitas vezes eu seja tomado por um “espírito quixotesco”, tanto nas palavras quanto nas atitudes, não pretendo que as experimentações poéticas sejam dispositivos de denúncia ou algo semelhante; longe disso, meu desejo é propor questões, colocar sob suspeita a cidade como máquina de subjetivação, por meio de blocos de sensações.

Sinto ser necessário aqui também apontar algumas “evoluções” que considero importantes à pesquisa (diferenciações de potências), sobretudo entre alguns procedimentos adotados. A começar pela passagem da série *Janelas* (2014) para as *Paisagens Esculpidas* (2016 e 2017), em que senti ser necessário saturar o gesto performático para discutir o problema dos muros de um modo mais incisivo, pois as fotografias estáticas das intervenções urbanas de *Janelas*, por sua natureza, suscitavam dúvidas em relação ao processo de construção dos trabalhos (“É photoshop?”, perguntaram-me diversas vezes). Mesmo sempre achando boas

as dúvidas e as ambiguidades ao redor do trabalho – como se houvesse algo a ser decifrado pelo espectador –, sentia algum débito no plano das sensações, pois considerava que o trabalho não deveria pertencer apenas à esfera da contemplação. Assim, com tais reflexões *a posteriori*, decidi frisar o gesto performático da intervenção urbana com os vídeos das *Paisagens Esculpidas*, para “melhor” aproximar os trabalhos das sensações que pretendia.

Considero um erro hierarquizar operações poéticas e trabalhos, pois cada um deles é um *ser de sensação* composto de singularidades. Entretanto, também sinto ser adequado compartilhar os caminhos e descaminhos da pesquisa, pois ignorar ou omitir as novas escolhas geradas a partir dos trabalhos anteriores, parece-me um pouco contraproducente em se tratando de uma abertura de processos.

Ainda no plano dos movimentos da pesquisa, hoje consigo distinguir duas fases cartográficas no espaço urbano ocorridas com as errâncias realizadas na produção da série *Fragmentos* (2015) e nos processos do trabalho *Enclaves Fortificados* (2018). Variações que marcam diferenças sobre a compreensão do fazer cartográfico.

Nas errâncias empreendidas na fase de *Fragmentos*, busquei investigar as sensações que o espaço urbano provocava em mim (muito inspirado nas *deambulações* surrealistas e nas *derivas* situacionistas). Posso dizer que foi uma fase experimental centrada em uma perspectiva muito subjetiva das afecções geradas pela lentidão pedestre e desorientação espacial, ou seja, eram como cartografias dos movimentos de um sujeito em busca de experiências desubjetivantes, de alteridade no espaço urbano, e que, para compartilhar o sensível ao qual tinha acesso, produzia fotografias e coletava objetos das ruas.

Já nos processos de *Enclaves Fortificados*, o que me moveu foi querer cartografar as qualidades do espaço urbano que afetam o contexto social e engendram a vida urbana de um modo mais amplo. Assim, os medos, os prazeres, entre outros sentimentos e sensações que o espaço me despertou na fase anterior, passaram a compor as novas observações sobre os padrões que coincidiam nas paisagens. E, nessa fase, novamente havia um muro à minha frente; no entanto, ao invés de bloquear, me possibilitou prestar atenção à “lógica dos condomínios”, levando-me a observar não apenas os limites físicos do espaço, mas também os que se projetam para além das estruturas matéricas.

Os desenhos dos *Enclaves Fortificados* dão visualidade a isso a que me refiro, pois acompanham as nuances das paisagens ao redor dos condomínios, linhas que registram mais que as fronteiras rígidas das implantações territoriais – elas traduzem também os fluxos dos percursos, configurando-se como cartografias do espaço/sujeito, aproximando o trabalho ao que Blanchot chamaria de “eu-neutro” da literatura, em que o texto fala através do “ser da linguagem” e possibilita uma “experiência do fora”. Assim, penso que os desenhos de *Enclaves Fortificados* também podem ser lidos como o espaço se expressando ao ser praticado.

Por fim, apesar de ter destacado algumas linhas de força e movimentos ao longo desta dissertação, ela não se conclui, pois ainda está em movimento, em *devir*...

Créditos das fotos
Lista de figuras

*Fotos numeradas da esquerda para direita e de cima para baixo na ordem em que aparecem.

p. 33	João Leoci
p. 78	Alícia Peres (foto 1) e Coletivo Ágata (foto 2)
p. 82	Cauê Gruber
p. 84	Alícia Peres
p. 85	Alícia Peres
p. 125	Cauê Gruber
p. 127	Cauê Gruber
p. 190	Coletivo Ágata (foto 3)
p. 193	Andréa D’Amato (foto 1) e João Leoci (foto 2)
p. 194	João Leoci
p. 195	João Leoci
p. 196	João Leoci

p. 72	Richard Serra (1939-) <i>Titled Arc</i> , 1981 Escultura - aço corten Dimensões: 36 m x 3,65 m x 6,4 cm Foto 1: David Aschkenas Foto 2: David Aschkenas Foto 3: Anne Chauvet
p. 124	Vito Acconci (1940-2017) <i>Trademarkes</i> (detalhe), 1970 Fotolitografia com descrições manuscritas 58 x 58 cm
p. 124	Robert Morris (1931-) <i>Untitled (L-Beams)</i> , 1965-66 Escultura – compensando e tinta. 2,43 m x 2, 43 m x 6,09 m
p. 128	Yves Klein (1928-1962) <i>L’Homme dans l’espace</i> , 1960 Fotografia – gelatina de prata 25,9 x 20 cm

p. 128 Richard Long (1945-)
A line made by walking, 1967
Fotografia – gelatina de prata
37,5 x 32,4 cm

p. 145 Gordon Matta-Clark (1943-1978)
Conical Intersect, 1975
Impressão fotográfica (detalhes), 1977
Fotografia – gelatina de prata.
101,9 x 76,2 cm

p. 172 André Breton (1896-1966) e Tristan Tzara (1896-1963)
Excursions & Visites dada / Premiere Visite, 1921
Cartaz
21.3 x 127,7 cm

p. 172 Autor não identificado
Excursion et visite dada à Saint-Julien-Le-Pauvre, 1921
11 x 16,5 cm

p. 174 Internacional Situacionista (1957-1972)
Capa de edição francesa n.1, 1958
32 páginas

p. 176 Guy Debord (1931-1994)
Guide Psychogéographique de Paris: Discours sur les passions de l’amour: Pentes psychogéographiques de la derive et localisation d’unités d’ambience, 1957
Litografia sobre papel
59,4 x 73,8 cm

p. 203 Paul-Henry Chombart de Lauwe (1913-1998)
Relevé de tours les trajets effectués em um na par une étudiante habitant le XVI Arrondissement.
Publicado em Paris et l’agglomération parisiense.
L’espace social das une grande cité – Méthodes de recherches pour l’étude d’une grande cité, PUF, 1952.

p. 276 Francis Alÿs (1959-)
Still de *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*, 2004.
Registro em vídeo da ação.
17 minutos e 41 segundos.

p. 285 Jornal *O Estado de São Paulo*.
6 de janeiro de 1980.
Página 51.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques. O olho interminável – cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. eRevista Performatus, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

BAPTISTA, Luis Antonio. A cidade dos sábios – Reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades. São Paulo: Summus, 1999.

BARTALINI, Vladimir. Arte e paisagem: uma união instável e sempre renovada. Arqutextos, São Paulo, ano 09, n. 097, Vitruvius, jun. 2008. Disponível em:<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.097/133>> Acesso em: 20 maio 2018.

BARTHES, Roland. A câmara clara, notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEY, Hakim. TAZ: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Bras. Educ. 2002, n.19, pp. 20-28. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> >. Acesso em: 13 de outubro de 2016.

BUARQUE, Chico. Estorvo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Rio de Janeiro: O Globo; Folha de São Paulo, 2003.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. Editora 34, 2011.

CAO, Santiago. Cartografias sensíveis em espaços públicos. 2018. Disponível em: <<http://santiagocao.metzonimia.com/cartografias-sensíveis>>. Acesso em: 22 maio 2018.

CARERI, Francesco. Walkscapes – O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). Desfazendo o espaço – Gordon Matta-Clark. São Paulo: MAMSP, 2010.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Volume 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 1992.

EISLER, Riane. O cálice e a espada – Nosso passado, nosso futuro. São Paulo: Palas Athena, 2007.

ESPINOSA, Baruch. Ética. São Paulo: EDUSP, 2015.

FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 2016.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Trad. de Pedro Moura. 1998. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 13 maio 2018.

_____. O corpo utópico; as heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul L. Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 2012.

_____. Caosmose – um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2000.

JACOBS, Jane. Morte e vida nas grandes cidades. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Bereinstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2014.

_____. (org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LAZZARATO, Maurizio. Signos, máquina, subjetividades. São

Paulo: SESC; n-1 edições, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLAMIN, Vera M. Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Editora Marca D'água. 1996.

PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PHELAN, Peggy. Unmarked, The politics of performance. London/ NY: Routledge, 1996.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. Fractal – Revista de Psicologia, v. 25, n. 2, p. 323-338, 2013.

QUIROGA, Daniele Neves. O desvelar de potencialidades entre a performance e a fotografia-documento. In: XII Seminário de História da Arte, 2013, Pelotas. XII Seminário de História da Arte - Centro de Artes - UFPel, 2013. v. 03. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/3012/2593>>. Acesso em: 13 de outubro de 2016.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2009.

WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal, 2010.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001