

**URBANIDADES
OPACIDADES**



Rogério Camara
Fátima Aparecida dos Santos
(orgs)

Estereográfica

URBANIDADES
OPACIDADES

**URBANIDADES
OPACIDADES**

Rogério Camara
Fatima Aparecida dos Santos
(orgs)

Estereográfica

SUMÁRIO

URBANIDADES: OPACIDADES	7	Rogério Camara
DA ARTE PÚBLICA À ESFERA PÚBLICA POLÍTICA DA (E NA) ARTE	13	Gisele Ribeiro
COTIDIANOS EVENTUAIS: INFILTRAÇÃO E ABERTURA PARA MUNDOS POSSÍVEIS	27	Isabella von Mühlen Brandalise
LEMBRANÇAS DE UM SEGREDO: O SILÊNCIO COMO SINTOMA DE UMA SOCIEDADE SECRETA	51	Maria Lucília Borges
RECRUTAMENTO DE ESPAÇOS URBANOS	61	Gabriel Brochado de Menezes
PRÁTICA ESPACIAL CRÍTICA: DISTENSÕES NA ARQUITETURA, NA ARTE E NO URBANISMO CONTEMPORÂNEO	77	Ana Carolina Tonetti Raquel Garbelotti
DIÁRIOS URBANOS: [A CIDADE, O OLHAR, A PAISAGEM]	95	Karina Dias

URBANIDADES: OPACIDADES

Rogério Camara

1. Ver CAMARA, Rogério; SANTOS, Fátima Aparecida dos (orgs). *Urbanidades: mediações*. Brasília: Estereográfica, 2017.

Neste volume damos sequência às discussões em torno do tema urbanidade iniciadas no livro *Urbanidades: mediações*¹. Estas publicações têm como objetivo manter o diálogo com a comunidade interessada em temas voltados a cidades contemporâneas, em suas dimensões políticas e sociais, nas intersecções entre arte, arquitetura e design. Urbanidade, no sentido que tomado aqui, diz respeito ao lugar constituído pelas ações dos diversos sujeitos e seus imaginários. Observa-se as cidades como lugar de vivência, criação e comunicação. Neste volume destacam-se as relações entre arte e a esfera pública, as táticas frente às estratégias, às pequenas insurgências, à experiência urbana pela alteridade, considerando-se os espaços residuais da cidade e suas zonas opacas por sua intensidade e vida cultural.

No primeiro capítulo, Gisele Ribeiro analisa a politização da *arte pública*, o que se desdobra, segundo a autora, na expressão *arte e esfera pública*. Destaca “a necessidade de olhar a questão do público como questão política”. A Arte pública, afirma Ribe-

ro, estaria relacionada à noção de lugar (ou *site*) em sua dimensão discursiva. O lugar compreende as ações humanas realizadas em determinada situação onde se criam e se renovam suas condições históricas e sociais. Implica pensar a arte pública, de interesse público, em sua dimensão política e o espaço público como campo discursivo. Em contraposição às teorias de Habermas, Ribeiro aponta para a impossibilidade de se compreender a esfera pública com base na transparência e racionalidade do discurso científico. Assinala a existência de diferentes esferas públicas que, relativas umas às outras, cindem qualquer expectativa de totalidade. Retirando a esfera pública de sua abstração empírica, na qual aparece idealizada e consensual, Ribeiro entende como campo próprio da prática artística o questionamento dos sistemas hegemônicos e volta o seu olhar às zonas ocultadas da cidade, aos espaços de aproximação e de criatividade.

Operando pelo *dissenso público*, em eventualidades cotidianas, Isabella Brandalise ativa dispositivos de infiltração como método de abertura. O *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público da cidade de Nova Iorque (NYC Subcommittee of Temporary Operations and Public Dissent – STOPD)*, proposto por Brandalise, tem como objetivo a infiltração nas zonas intersticiais do sistema administrativo, a partir de pequenas ações nos espaços de trânsito da estrutura burocrática (corredores, elevadores, cafés etc). O *STOPD* cinde a pretensa transparência sistêmica do organismo público, por conversas cotidianas e ocasionais, das quais se pode extrair novos significados, novos sentidos. Da regularidade imposta pela cidade, o *STOPD* procura fazer emergir, pelo dissenso, novos modos de interação. Uma espécie de jogo em deriva. O jogo que faz ver as regras e a mecânica dos nossos atos cotidianos atrelados às demandas da cidade. Práticas que, dada a regularidade, se tornam inconscientes. Já o jogo poético é promovido pela experimentação — ações

temporárias sem duração — e visa a imaginação ativa. O *STOPD* provoca pequenas cisões e o surgimento de novos conteúdos e alternâncias. O indivíduo age contextualmente, operando sua micropolítica diária. As ações, ainda que efêmeras, abrem possibilidades para se pensar o público e evidenciam as latências do sujeito social e político.

Isabella Brandalise assinala a importância das pequenas aberturas resultantes, não de uma agenda, mas de diálogos cotidianos e ocasionais, enquanto Maria Lucília Borges analisa as áreas de aglomeração e alinhamentos populares em um país cindido pela polarização política. Borges relaciona as dimensões de silêncio presentes na obra *Tacet 4'33"*, de John Cage e no projeto arquitetônico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), realizado por Lina Bo Bardi. *Tacet 4'33"* é composto de três movimentos sem execução de notas musicais. A obra nos coloca numa zona de intervalo, em estado de suspensão, num tempo ausente, onde o som não se propaga. É ao fim da execução que os corpos se manifestam, respiram, tosse, rangem as cadeiras, retomam sua fisicalidade. Caminhando sob o vão livre do MASP, Cage exclamou que aquela era a “Arquitetura da liberdade”. Borges trata justamente das instâncias políticas em que esta “Arquitetura da liberdade” vira o espaço delimitador das manifestações dos grupos de esquerda. Na perspectiva de Gisele Ribeiro a multiplicidade de agenciamentos políticos e de atos artísticos ocorrem na escala da vida cotidiana pela criação de situações, Borges, em contrapartida, observa as aglomerações, nas quais as pessoas se alinham em torno de um ideal. Nelas as pessoas formam uma massa monocromática, destituídas de caráter individual, contabilizadas, no montante, por metro quadrado. O espaço simbólico se torna signo. Codificada e demarcada essa zona de intervalo é preenchida e apropriada pelo intento político de uma coletividade. Para Borges, esse vazio, na

densa avenida Paulista, se apresenta como espaço natural de manifestação em contraposição à “arquitetura piramidal” do prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) que, no outro extremo dessa polaridade, se torna palco por estratégias financiadas.

Gabriel Menezes, em *Espaço Imprevisto*, procura compreender “a relação entre o indivíduo e o espaço urbano”. Em suas performances, adota táticas para não invadir o espaço público quando sai à rua. Menezes se aventura em direção ao exterior recobrando o espaço alheio para preservá-lo e se desloca livremente somente em “águas internacionais”. Enquanto Maria Lucília Borges analisa o processo de codificação, as ações de Menezes são projetivas e vetoriais, — de territorialização e desterritorialização. Encobre o espaço público para preservá-lo. Compreende espaço público como espaço alheio. Na contramão das práticas cotidianas, move-se lentamente. Em *Caminhar sobre folhas de papel*, se curva, se agacha, posiciona, uma a uma, as folhas de papel. Alterna, a cada passo, o sentido da gravidade. Em *Deslocamento de território*, ele lança mão de fitas retráteis, usadas em instituições para alinhar filas, e quatro pilares. Com isso esquadrinha seu espaço proxêmico. As hastes são deslocadas individualmente, o artista move-se como uma tartaruga que porta sua casa. Menezes se instrui no espaço pelo avesso. Em *Interseção*, Menezes tensiona as fitas retráteis entre as barras de ferro de uma grade. Implica as contradições presentes nas cidades brasileiras, nas quais os espaços públicos são frequentemente privatizados. Evidencia os impasses de uma cidade planejada sob os auspícios modernistas, como Brasília, na qual, em sua proposta original, o interior se apresenta como uma extensão do exterior e vice-versa. Na medida em que se deixa os vãos livres, abertos à ocupação espontânea, estes são delimitados, cercados e privatizados. Habitamos construindo barreiras.

Ana Carolina Tonetti analisa a produção de arquitetos e artistas que ampliam o espectro da produção arquitetônica para além da prática projetual. Discute o espaço discursivo a partir do conceito de *prática espacial crítica*, com o propósito de investigar os

deslocamentos do ‘lugar do trabalho do arquiteto’ e do ‘lugar do artista’: o projeto manifesto; a curadoria; a intervenção; e livros como meio *per se*.

Dada a questão, Tonetti defende uma visão crítica do espaço público não pautada exclusivamente por questões políticas, econômicas ou de infraestrutura, mas que compreenda as “camadas mais invisíveis do lugar” — uma espécie de olhar pela contra-formação da disciplina arquitetura. A *prática espacial crítica* proposta volta-se à compreensão das relações estabelecidas nas zonas intersticiais, dando materialidade aos vãos da cidade. Para tanto, faz-se necessário identificar os usos contrastados do espaço considerando as aberturas promovidas por diferentes atores. Aberturas latentes nas relações entre o lugar e o cotidiano. Assim como o arquiteto não deve atuar somente na projeção de uma construção arquitetônica, o designer, de acordo com Isabela Brandalise, deve observar as diversas perspectivas, presentes no cotidiano, que não somente a materialização formal do objeto. Em diálogo com as questões levantadas por Ana Carolina Tonetti, Raquel Garbelotti investiga a situação da cidade de Vitória (ES), que tem sua atmosfera impregnada pelo pó de minério, estocado no porto da empresa Vale do Rio Doce e levado pelo vento constante. O título do trabalho *Um caso verídico: Wind Fence* refere-se à imensa tela que a empresa instalou entre o porto e a cidade para que filtrasse o pó de minério. No entanto, ela filtra, somente, as partículas mais grossas, deixando

transpassar as partículas finas do pó. Estas se espalham pela cidade, penetrando no corpo de seus habitantes e pousando nas superfícies dos objetos. Garbelotti constrói uma narrativa documental da situação, lançando mão de vídeos, de maquetes e do acúmulo de minério em sua residência.

Por fim, Karina Dias lança a questão “o que se produz entre o olhar e o espaço cotidiano, urbano, para que o pensemos como paisagem?”, chamando atenção para a experiência sensível do cotidiano. Dias propõe uma leitura das inscrições presentes na superfície da cidade que não é pautada pela necessidade da vida cotidiana, pelo seu utilitarismo, pelo interesse material, como um caçador que persegue sua presa. Ela é atraída pelas estruturas visuais que permanecem sobre a superfície de uma poça d’água, que se referem ao espaço mais imaterial e inacessível. Espectros que capturam o universo entorno. Escriturações residuais que apreendem pequenas ações, como os haicais de Cummings nos conduzindo à delicadeza das pequenas dimensões, à captura das imagens no ato dinâmico. Eles dizem sobre elementos fragmentados e mimetizados com o lugar. Aquilo que flui, desaparece, se transforma e se recompõe no entre-ato. Dias nos oferece uma experiência tátil e sinestésica que estrutura tanto o sentido quanto a formação dinâmica.

Boa leitura!

DA ARTE PÚBLICA À ESFERA PÚBLICA POLÍTICA DA (E NA) ARTE ¹

Gisele Ribeiro

1. Com algumas modificações e atualizações, o texto que apresentamos aqui parte de outro publicado anteriormente no *Dossiê Arte e Política no Contemporâneo*, organizado por Jorge Vasconcellos para a revista *Poesis*, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, n. 12, 2012.

A reflexão que propomos aqui toma como ponto de partida as transformações decorrentes dos debates em torno da noção de “arte pública” e sua consequente politização, o que levaria à crescente utilização – até os anos 2000 – da expressão “arte e esfera pública”. À medida que a ideia de “arte pública”, predominante nos discursos interessados na relação entre arte e política a partir dos anos 1970, ganha densidade crítica, torna-se inelidível uma investigação que acompanhe mais de perto os conceitos de “público” e “política”, o que nos leva a reflexões que, embora tradicionalmente pertencentes ao campo mais específico da teoria política, são produtivas na hora de convocar o potencial político da arte. A partir, portanto, da emergência dessa outra terminologia, nossa discussão pretende abordar criticamente as diversas possibilidades de entendimento do conceito de “esfera pública” e suas implicações na arte atual.

A fim de situar o contexto de afirmação dessa transformação, pode-se considerar que, ainda no início dos anos 1990, W. J. T.

Mitchell defenderá uma mudança de perspectiva com relação à “arte pública” em seu livro *Art and the Public Sphere* (1992),² enfatizando a necessidade de pensar o “público” de modo mais amplo e aprofundado:

Este livro não é somente sobre arte pública no sentido tradicional – isto é, arte que é encomendada, financiada e pertencente ao Estado. Ao contrário, os colaboradores deste volume dirigiram sua atenção a um conjunto de temas que parecem ao mesmo tempo mais desafiadores e mais contemporâneos: o problema da produção e recepção artísticas com relação a noções de esfera pública em transformação e em disputa. Isso não significa que a arte patrocinada pelo Estado ou a relação dos artistas com as várias formas de autoridade pública seja irrelevante; só que isso não nos serve como horizonte teórico e prático de pesquisa. Se a arte pública, como sugere Arlene Raven, “já não é um herói montado a cavalo”, isso não se deve somente às transformações na prática artística, mas porque as condições e possibilidades da vida pública [...] sofreram diversas e profundas mudanças nos últimos tempos. A inevitabilidade da esfera pública como tema geral para as artes, como questão que vai além da “arte pública” em sentido estrito ou tradicional, é portanto a questão que conecta estes ensaios. (Mitchell, 1992: 2-3).³

Já no final dos anos 90 e início do século XXI, nota-se o predomínio da expressão “esfera pública” junto ao âmbito artístico, ao menos nos contextos anglo-saxões e hispânicos. No primeiro caso, é interessante considerar que a recopilação de textos de Arlene Raven, *Art in the public interest* (1989), considerada um marco na transformação da noção de “arte pública”, ainda não incluía nenhum artigo que mencionasse em seu título a expres-

2. O livro é uma recompilação de textos organizada a partir do simpósio *Art and public spaces: daring to dream*, realizado em Chicago, em 1989.

3. Tradução nossa.

são “esfera pública”. Mas, no início dos anos 1990, a expressão aparece não somente no livro de Mitchell, que acabamos de citar, como também em textos de Andrea Fraser, *What is intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere?* (1996) e no projeto de Martha Rosler *If you lived here* (1991), cuja publicação, a cargo de Brian Wallis, trazia um texto de Alexander Kluge intitulado *The public sphere* (1991).⁴

Com relação ao contexto espanhol, poderíamos destacar o projeto editorial – esgotado já desde alguns anos – de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcelo Expósito, publicado em 2001, intitulado *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, além do evento *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, que acontece em 2005 e gera algumas importantes publicações.

De todo modo, as transformações que fazem emergir a noção de “esfera pública” no campo da arte derivam de muitos debates. Podemos apontar como um deles a crítica em torno da subdivisão canônica da arte em gêneros artísticos, em que a “arte pública” começava a ser perniciosamente tratada como uma categoria a mais (embora em versão contemporânea) em meio à pintura, escultura etc. Mas outro foco de discussão, mais contundente quanto à necessidade dessas mudanças, gira em torno do adjetivo que especifica a categoria, ou seja, o termo “público”, que tem a princípio uma conotação bastante limitada, referindo-se basicamente a questões escultóricas quando localizadas no entorno urbano, e que vai ganhando pouco a pouco uma densidade de sentidos à medida que a noção de lugar ou *site* (também resultante dos caminhos traçados pela escultura que deram origem ao termo *site-specific*) vai assumindo seu caráter discursivo.

Ou seja, segundo Miwon Kwon, em seu livro *One Place after de Other* (2004) – mas também Benjamin Buchloh em *Procedimientos alegóricos: apropiación e montagem na arte contemporânea*

4. Deve-se considerar que a primeira tradução para o inglês do livro de Jürgen Habermas sobre a “esfera pública”, que comentaremos adiante, data de 1989. Se isso é um sintoma ou causa da crescente utilização do termo nesse contexto artístico, é difícil averiguar.

(2000) –, sob a perspectiva do desenvolvimento da lógica *site-specific*, a noção de *site* teria passado por três estágios distintos: o primeiro estaria ligado às experiências do Minimalismo (e ao Neoconcretismo em nosso contexto) e seria denominado “*site* fenomenológico ou experiencial”; o segundo já entenderia o *site* do trabalho de arte a partir das propostas da Crítica Institucional, que Kwon chamaria “*site* social institucional”, e o terceiro, já implicado com as práticas voltadas para a comunidade, se configuraria como “*site* discursivo”; esse último concordaria com a tendência mais contemporânea de arte pública “voltada para o interesse público” (Kwon, 2004).

Se, portanto, a canonização da expressão “arte pública” chegaria ao seu ponto mais alto no início dos anos 1990 – com publicações como *But is it art? The spirit of art activism* (1995), de Nina Felshin, *Art in public interest* (1989), de Arlene Raven, *Mapping the terrain: new genre public art* (1995),⁵ de Suzanne Lacy, e os eventos *Sculpture Chicago* (1995), com curadoria de Mary Jane Jacob, e *Sculptur Projekte Münster* (que acontece desde os anos 1970 a cada dez anos) –, esse ápice revelou não somente a exigência de mudanças de perspectiva, indicada pela crescente utilização da expressão “arte e esfera pública”, mas também, e de modo mais contundente, a necessidade de olhar a questão do público como questão política.

Em vista das muitas críticas elaboradas contra os projetos de “arte pública”, o teórico Oliver Marchart argumenta: “Em definitiva, somente uma politização dos conceitos de ‘arte pública’ e ‘esfera pública’ podem oferecer uma resposta a estas críticas” (Marchart, 2007: 426).⁶

E continua:

O que de fato importa é que a arte pública não é pública porque acontece em um espaço público definido em termos ur-

5. Esse livro surgiu a partir de uma conferência sobre arte pública no California College of Arts and Crafts em 1989.

6. Tradução nossa.

banos, mas porque acontece em meio ao conflito. Consequentemente, o conceito de arte pública implica o conceito de arte política. [...] Arte pública seria então possível somente enquanto arte política. (Marchart, 2007: 426).⁷

Em concordância com Marchart, o debate sobre a “esfera pública” deverá ser afrontado sob a perspectiva do político, e será marcado pelo seu renovado interesse tanto por parte do campo da arte quanto da teoria política e da filosofia. Assim, uma reflexão crítica sobre a expressão “esfera pública” não poderia evitar as contribuições de Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, de 1962, onde o autor, no início dos anos 1960, assume a tarefa de discutir especificamente o termo “esfera pública” (em alemão *Öffentlichkeit*) por meio de uma análise tanto histórica quanto sociológica da formação do conceito e de suas transformações no transcurso do desenvolvimento da sociedade burguesa e seus dispositivos políticos.

Entretanto, o conceito de esfera pública desenvolvido por Habermas, de base iluminista, carrega a suposição de que tal âmbito poderia se configurar como politicamente neutro caso se ativesse ao critério da razão. As alegações de que, primeiro, seria possível prescindir do político mediante a defesa de uma neutralidade nessa esfera; segundo, de que haveria uma única esfera pública onde o consenso entre todas as partes implicadas poderia ser alcançado, obviamente através da racionalidade; e terceiro, de que a cultura estaria completa e irremediavelmente submetida ao avanço e aos interesses do capitalismo – o que dá margem à sua visão pessimista com respeito ao papel que a cultura poderia ter no contexto das sociedades industrializadas – vão fazer com que o pensamento de Habermas se aproxime de pressupostos mais modernistas, baseados na ideia de universa-

7. Tradução nossa.

lidade e transparência dos espaços da arte.

É importante notar que tal proximidade teria menos relação com a época em que escreve Habermas que com sua visão e concepção de esfera pública. As considerações de Hannah Arendt (2010) e de Carl Schmitt (2006) sobre o “público” e o “político”, ambas anteriores aos escritos de Habermas, serão importantes no questionamento dos pressupostos habermasianos, o que justifica a retomada desses pensadores por teorias políticas contemporâneas. A crítica da neutralidade da esfera pública em Arendt partirá de seu apego à política e, por conseguinte, da necessidade de politização da noção de espaço público, ou “esfera pública” (Arendt, 2010). Apesar de recair muitas vezes em um elitismo que a afasta de posicionamentos mais contemporâneos, a busca pela autonomia do político, sua noção de espaço público como aquele onde se produz o sentido das coisas no mundo – ou seja, onde se constrói a realidade, por meio da pluralidade de perspectivas sobre um mesmo objeto –, além de seu repúdio à domesticação que representaria a tentativa de neutralização política levada a cabo por uma sociedade homogeneizante, são as contribuições de Arendt que vão marcar uma passagem de abordagens mais próximas aos preceitos modernistas em direção a outras mais contemporâneas, em que a esfera pública política ganha opacidade.

Com o fim de comparar a visão habermasiana com relação à ideia de esfera pública com outra que estaria mais de acordo com as abordagens contemporâneas, convém tomar o pensamento da teórica belga Chantal Mouffe, cujo posicionamento a esse respeito é explicitamente contrário àquele do autor alemão, além de ter adquirido grande relevância nos debates sobre o político desde dos anos 1980, com a publicação de seu livro com Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy* (1985).⁸ Neste e nos livros posteriores, Mouffe irá frisar e reiterar a importân-

8. Só recentemente, em 2014, o livro foi traduzido para o português por Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr. e Aécio Amaral (Mouffe, C.; Laclau, E. *Hegemonia e estratégia socialista – por uma política democrática radical*. São Paulo: Intermedios, 2014).

cia de considerar o espaço público como campo discursivo (pon- to que ainda a mantém próxima ao pensamento de Habermas), mas empreendendo uma luta contra o essencialismo, segundo ela, persistente em diversas teorias políticas, e criticando a es- trutura racionalista e universalista inerente ao conceito de Ha- bermas, que ela considera um obstáculo para a compreensão da esfera pública política.

Entretanto, é preciso esclarecer que Mouffe entende sua di- ferença com relação aos posicionamentos de autores considera- dos “modernos” – por se situarem neste âmbito essencialista, racionalista e universalista – não como um problema exatamente da Modernidade, mas como uma questão que toca a própria pe- riodização do Moderno. Propõe, portanto, que não seriam os ide- ais democráticos do Iluminismo aqueles contra os quais deverí- amos nos posicionar ou questionar, mas os resquícios pré-mo- dernos que ainda persistiriam nos pressupostos essencialistas de autofundamentação. Recorrendo a Hans Blumenberg, em *Die Legitimität der Neuzeit*, Mouffe defende que existiriam duas ló- gicas distintas no Iluminismo, uma de “autoafirmação” (política) e outra de “autofundamentação” (epistemológica). Embora am- bas estivessem articuladas historicamente, uma não dependeria necessariamente da outra. Seria então possível separar aquilo que seria “realmente moderno” (segundo ela, a ideia de autoafir- mação) daquilo que seria “meramente uma ‘reocupação’ por parte de uma postura medieval; ou seja, uma tentativa de dar uma res- posta moderna a uma pergunta pré-moderna” (Mouffe, 2007: 12). O racionalismo, nessa concepção, não formaria parte essencial da ideia de autoafirmação, mas estaria presente no discurso da Modernidade como parte desse resíduo medieval; daí a limitação em que se veria imersa a razão moderna hoje em dia.

Assim sendo, a proposta de compreensão do Moderno como discurso que teria de se livrar de uma parte pré-moderna, “fal-

sa”, não converge totalmente com a noção em que nos apoiamos, originada no campo da arte e que entende o momento atual como aquele cuja ideia de ruptura com o passado é substituída pela reconsideração de questões provenientes de momentos históricos diversos, questionando a própria noção de linearidade histórica (Brito, 2000). No entanto, no que diz respeito ao termo “pós-moderno”, coincidiríamos com Mouffe, já que sua concepção do Moderno torna visível o “inadequado do termo ‘pós-modernidade’”, diria a autora, “quando se usa para designar um período histórico completamente distinto que significaria uma ruptura com a modernidade” (Mouffe, 2007: 12-13).⁹

De todo modo, em contraposição à abordagem habermasiana, Mouffe defende a existência de uma multiplicidade de esferas públicas, evitando que haja uma questão central ou “interesse comum” que pudesse unir todos em torno de uma só esfera. Ao mesmo tempo, entende que tais esferas nunca poderiam se dar isoladamente, como entidades fechadas, já que a relação entre elas seria imprescindível à sua própria configuração, ou seja, seria parte de seus processos de formação. Assim sendo, apesar da autonomização gerada na formação das diversas esferas públicas – cuja proliferação seria notável a partir das lutas proletárias do século XIX –, tais âmbitos não poderiam ser entendidos como esferas totalmente opacas. Por outro lado, Mouffe insiste na crítica da noção de transparência, que recusará em suas referências tanto às identidades quanto às esferas públicas – longe de se conformarem como esferas neutras, cuja transparência seria obtida através da racionalidade, seriam atravessadas e configuradas por antagonismos (Mouffe; Laclau, 1985). As formulações de Chantal Mouffe permitem, desse modo, fugir do impasse entre singularidade, diferença e opacidade, por um lado, e universalidade, indistinção e transparência, por outro. Ou seja, buscam ir além dessa oposição.

9. E mais: “*Cuando caemos en la cuenta de que el racionalismo y el universalismo abstracto, lejos de ser elementos constitutivos de la razón moderna, eran en realidad reocupaciones de posiciones premodernas, está claro que cuestionarlos no implica rechazar la modernidad, sino aceptar las posibilidades inscritas en ella desde el principio*” (Mouffe, 2007: 12-13).

Outra contribuição importante de Mouffe para o debate em torno das esferas públicas políticas é seu interesse pela “diferença política”, ou seja, a distinção entre “o político” e “a política”, que resgata dos escritos de Carl Schmitt. O conceito de “político” elaborado por Schmitt (2006) mediante a divisão entre amigos e inimigos será chave para Mouffe em sua defesa do antagonismo e no posterior desenvolvimento do conceito de “agonismo”, por meio do qual elabora a ideia de uma disputa pública não mais como confronto entre inimigos, mas entre adversários. O agonismo será sua arma teórica contra a lógica do consenso racional de Habermas (Mouffe, 2007).

Obviamente estes três autores – Jürgen Habermas, Hannah Arendt e Chantal Mouffe – não esgotam todas as possibilidades de abordagens com relação à ideia de esfera pública.¹⁰ Entretanto, eles representam posições mais específicas e relacionáveis sobre as diversas possibilidades de entendimento da noção de esfera pública hoje.

A esfera pública política da arte

Retornando então à arte, ou à esfera pública da arte, já não se trata de tomá-la ou idealizá-la como um espaço neutro, transparente e consensual, mas de compreendê-la junto às múltiplas esferas públicas como esferas políticas forjadas por dissensos e confrontações. Assim sendo, contrariamente aos pressupostos da esfera pública de Habermas, uma das possibilidades de atuação da arte incide exatamente no desvelamento daquilo que o consenso geral tende a mascarar. Apostaríamos, como também o faz Chantal Mouffe, que as práticas artísticas podem tornar visíveis aquilo que a hegemonia vigente reprime, multiplicando os *sites* onde se poderia questioná-la. A arte poderia se ocupar de intervenções contra-hegemônicas, não no sentido de eliminar o poder, mas em direção a uma mudança na ordem vigente,

10. Outros autores interessantes também merecem atenção, como aqueles derivados da tradição autonomista italiana, como Paolo Virno, em *A gramática da Multidão* (2001), e Michael Hardt e Antonio Negri, em *Império* (2000); Nancy Fraser e suas contribuições sobre as possíveis “contra-esferas públicas”, em *Justice Interruptus: critical reflections on the ‘postsocialist’ condition* (1997); ou Alexander Kluge e Oskar Negt e suas reflexões sobre uma esfera pública proletária que se contraporía à esfera pública burguesa de Habermas, no texto *Esfera pública proletária y experiencia* (1972).

reivindicando uma outra forma hegemônica desejavelmente mais democrática (Mouffe, 2008: 158-159).

Nesse caso, seria preciso manter a atenção no aspecto discursivo que conforma as esferas públicas, mas abrindo mão do ideal de uma “autêntica comunicação” como alternativa à “espúria comunicação manipulada”, tal como defende Habermas (como se fosse possível à linguagem, como tecnologia que é, operar de modo transparente).

Por outro lado, com relação à apologia da racionalidade em Habermas, já bastante criticada, não se trata de nos apoiarmos em antigas dicotomias e polarizações entre razão e sentimento, raciocínio e sensibilidade, como acaba fazendo Mouffe ao tentar defender a paixão como antídoto contra a razão habermasiana. Como nos mostra Carl Schmitt (2006), existem distintas “racionalidades” em curso, ou seja, a racionalidade não pode funcionar como mecanismo neutralizante. Não se trata, portanto, de passar a defender as paixões como as “verdadeiras motivadoras da política” (Mouffe, 2007: 20), mas de compreender as esferas públicas como âmbitos políticos de enfrentamentos, responsáveis justamente pelo valor simbólico e pelo sentido das coisas no mundo, como vimos em Arendt. Ou seja, as esferas públicas estão comprometidas com a própria constituição das racionalidades.

Resta buscar entrever o político que conforma e subjaz nas distintas paixões e racionalidades, inclusive no âmbito artístico, para além de qualquer pretensão de neutralidade. Nas palavras de Ronaldo Brito em *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*,

Um raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico, vai aparecer, entretanto, como nova modalidade de combate crítico. Um raciocínio analítico, mediatizado, que logre de-

tectar as articulações da materialidade da arte e nela possa intervir com um cálculo de eficiência. A presença problemática desse cálculo caracteriza e distingue a produção contemporânea, muito mais do que quaisquer procedimentos formais ou núcleos temáticos. [...] Um cálculo de razão, uma incessante cerebração, passam constitutivamente pelas várias instâncias da arte contemporânea na exata medida em que seu lugar é apenas e radicalmente reflexivo. (Brito, 2000: 210-212).

Nesse sentido, tanto a arte conceitual e os conceitualismos latino-americanos quanto as reflexões de Ludwig Wittgenstein (1994) parecem voltar a ganhar pertinência se não reduzirmos as primeiras a uma arte desmaterializada e as investigações filosóficas wittgensteinianas a uma apologia cientificista própria do positivismo lógico. A tensão entre opacidade e transparência presente nessas “investigações” é o que permite a crítica de todo tipo de fixação última com relação tanto às práticas artísticas quanto às esferas públicas, mesmo que haja sempre fixações parciais e temporárias. A afirmação do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável da arte e das demais esferas públicas é, no nosso entendimento, um pressuposto básico para entender como diferentes esferas se relacionam (politicamente).

Concluindo, não se trata de nos agarrarmos ao ideal de transparência, evitando olhar as condições discursivas e institucionais que nos emolduram, de nos negarmos a aceitar as contingências e o caráter político da situação na qual vivemos. Por outro lado, se a defesa de uma transparência – atribuída durante muito tempo à linguagem e motivo de tantas discussões nas formas ligadas à reprodutibilidade técnica – não deixa de indicar uma vontade de deslocamento sem obstáculos em direção ao “outro”, não basta tampouco defender a opacidade como renún-

cia à exterioridade e à alteridade; ambas as posições carregam uma decepção idealista frente aos limites da representação.

Como tentamos argumentar ao longo deste texto, a ideia de que a arte configura, por si mesma, uma esfera pública política – cujas relações com outras esferas são permanentes e determinantes em sua constituição – pressupõe que o campo da arte não poderá nunca se fechar por completo, apesar da defesa de sua autonomia. Por outro lado, as práticas que pretendem prescindir do debate em torno do terreno artístico (quando emolduradas por ele) também acabam abdicando da tarefa de tornar visíveis as forças hegemônicas em jogo nesse contexto. Repetindo os argumentos de Chantal Mouffe, a crítica de todo tipo de fixação, do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável de todo campo só é possível se nos dispusermos a enfrentar os limites e contornos dessa constituição.



1. Anônimo; intervenção sobre *outdoor* durante o ato *Fora Temer* – Vitória/ES, 2 set. 2016. (Fotografia: Gisele Ribeiro.)

Referências

- Arendt, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. (Ed.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Brito, R. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: Basbaum, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- Buchloh, B. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Revista Arte & Ensaíos*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 178-197, nov. 2000.
- Carrillo, J. et al. (Ed.). *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona; San Sebastián; Granada: MACBA; Arteleku; UNIA, 2004.
- Felshin, N. (Ed.). *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1994.
- Fraser, A. What is intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere? In: Fraser, A.; Alberro, A. (Ed.). *Museum Highlights: the writings of Andrea Fraser*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Fraser, N. *Justice interruptus: critical reflections on the 'postsocialist' condition*. London/New York: Routledge, 1997.
- Habermas, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- Hardt, M.; Negri, A. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Jacob, M.; Brenson, M.; Olson, E. (Ed.); Sculpture Chicago (Org.). *Culture in action: a public art program of sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.

- Kluge, A.; Negt, O. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp, 1972.
- Kwon, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.
- Lacy, S. (Ed.). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1994.
- Marchart, O. Public art. In: Franzen, B.; König, K.; Plath, C. (Ed.). *Sculpture Projects Muenster 07*. Münster: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2007.
- Mitchell, W. (Ed.). *Art and the public sphere*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992.
- Mouffe, C. Cultural workers as organic intellectuals. In: Schmidt-Wulffen, S. et al. (Ed.). *The artist as public intellectual?* Wien: Akademie der Bildenden Künste Wien; Schlebrügge Editor, 2008.
- Mouffe, C. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.
- Mouffe, C.; Laclau, E. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London; New York: Verso, 1985.
- Raven, A. (Ed.). *Art in public interest*. New York: Da Capo Press, 1989.
- Rosler, M.; Wallis, B. (Ed.). *If you lived here: the city in art, theory and social activism*. New York: Dia Art Foundation, 1991.
- Schmitt, C. *El concepto de lo político: texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*. Versión de Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Virno, P. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporâneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.
- Wittgenstein, L. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1994.

O *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público* da cidade de Nova Iorque orgulhosamente apresenta:

**COTIDIANOS EVENTUAIS:
INFILTRAÇÃO E ABERTURA PARA MUNDOS POSSÍVEIS**

Isabella von Mühlen Brandalise

1. 'Patafísica' é um termo cunhado pelo dramaturgo francês Alfred Jarry para descrever uma pseudociência absurdista, que lida com soluções imaginárias e regras que regulam exceções.

No presente ensaio, objetivo compreender infiltração como método de abertura no espaço urbano e procuro aplicar essa proposta por meio de uma perspectiva patafísica.¹ O estudo foi desenvolvido no programa de mestrado em *Design Transdisciplinar (MFA Transdisciplinary Design)* na Parsons School for Design – The New School, em 2016. Este texto é uma síntese da dissertação apresentada.

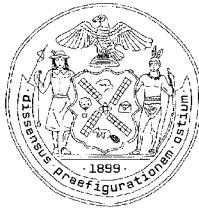
O projeto consiste na narrativa do *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público da cidade de Nova Iorque (NYC Subcommittee of Temporary Operations and Public Dissent – STOPD)*. Trata-se de um estímulo de design com a intenção de despertar imaginação ao redor de uma instituição pública estabelecida, além de oferecer uma proposta de dissenso. É uma história com capítulos faltantes e diferentes pontos de entrada. A ideia é iniciar uma rede rizomática, em vez de concentrar todos os detalhes em um ponto único.

Aqui, começo apresentando o *STOPD*. É o ponto de partida

para explorar minhas questões maiores. A partir do *STOPD*, retorno à condição social que motivou sua emergência, seguida de uma discussão sobre design em relação a essa condição. Em sequência, explico a ideia de infiltração-abertura como um método de ação, incluindo a proposta de projeto do *STOPD*. Termino apresentando um resumo e análise geral do projeto.

O Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público

O *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público (STOPD)* é um departamento que existe de forma inexistente. É um laboratório curatorial infiltrado na prefeitura da cidade de Nova Iorque.



subcommittee of
temporary operations
and public dissent

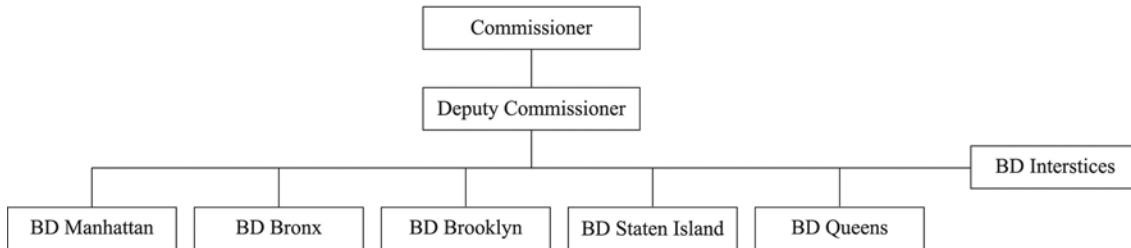
Estrutura organizacional

O *STOPD* é filiado à *Unidade de Assuntos Comunitários (Community Affairs Unit – CAU)*, parte integrante da *Diretoria de Assuntos Intergovernamentais (Director of Intergovernmental Affairs)*. A *CAU* é organizada geograficamente: há um diretor para cada grande zona da cidade. O *STOPD* responde pelo Interstícios, a sexta vizinhança de Nova Iorque. Interstícios consiste em todas as áreas intermediárias das outras cinco, os espaços que não foram endereçados ou permanecem negligenciados e subutilizados. Em outras palavras, os membros do *STOPD* têm a tarefa patafísica de regular as regras que governam as exceções. Além

disso, Interstícios é também uma vizinhança fluida e pulsante. Tem base contextual e pode aumentar ou diminuir seu tamanho em resposta às forças sociais, econômicas e políticas que impulsionam o surgimento de fronteiras nos bairros e comunidades. Dessa forma, as responsabilidades do *STOPD* são também dinâmicas e seu escopo de ação é suscetível a mudanças significativas, de acordo com o tamanho corrente das zonas intersticiais.



Organizational Chart



Missão, objetivos e valores

A missão do *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público* é desafiar estruturas e abrir processos, permitindo que as pessoas imaginem novos modos de viver e interagir com o espaço urbano. O seu objetivo fundamental é criar capacitação para auto-organização e dissenso, promovendo condições para a emergência de agenciamento distribuído, imaginação, formas alternativas de governança e uma sociedade justa. Acima de tudo, os membros do subcomitê praticam e advogam pela infiltração – um método de apropriação ativa e abertura no espaço urbano. O processo de infiltração-abertura substitui proposições reais com a geração de eventos prefigurativos – ou “cotidianos

eventuais”, como eles gostam de chamar seus resultados.

Os valores do *STOPD* são:

a) **Prefiguração.** Tudo o que fazem é temporário, sem o intuito de duração; as ações são autônomas e alternativas à realidade.

b) **Jogo.** Há um entendimento das regras que governam um sistema, uma apreensão mental das condições estabelecidas para tirar vantagem delas e, então, realizar um ato tático.

c) **Apropriação.** Usam o que já existe, entendendo as restrições como oportunidades para ações criativas.

d) **Experimentação.** Empregam imaginação ativa, ou seja, não apenas conceitualizam, mas também colocam ideias em prática; não visam à completude, mas sim à apresentação de ideias como fragmentos de um processo.



Procedimentos do escritório e logística

Os membros do *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público* atuam por todos os departamentos e secretarias da cidade, ocupando vagas de funcionários ausentes. Em casos extremos, quando é preciso acessar um departamento em um dia em que todos os funcionários estão presentes, o subcomitê envia um dos trabalhadores do departamento para um serviço de júri, para que um membro do *STOPD* consiga cobrir o seu turno.

Apenas se reúnem nos corredores da prefeitura, como um meio de conseguir realizar suas atividades rapidamente e evitar os labirintos da burocracia. Quando precisam fazer contatos interdepartamentais, usam o elevador. Esperam meticulosamente até pessoas específicas entrarem – às vezes esperam dentro da própria máquina, subindo e descendo; às vezes esperam discretamente no saguão do edifício – e pulam para dentro com as ditas-cujas, rapidamente encontrando uma oportunidade para propor ideias.



Operações

Na condição de laboratório curatorial, o subcomitê é formado por dois componentes principais: experimentos urbanos e arquivos de possibilidades. Os experimentos podem ter uma variedade de formas: intervenções urbanas, programas públicos, serviços, propostas de políticas públicas, parcerias, além de consultorias internas e externas ao governo. O *STOPD* já esteve en-

volvido literalmente em milhares de interações humanas criativas e subversivas no espaço urbano. Suas ações podem trazer pautas claramente políticas ou calmamente inquisitivas.

Eles já deram apoio a programas de ocularidades para observar ausências, nos quais participantes recebiam ferramentas para investigar o ambiente construído e discutir camadas sociopolíticas incorporadas no espaço; também já tornaram possível a existência de estações de moradia sem precedentes, onde as pessoas podem testar e sugerir diferentes formas de habitar a cidade; além disso, têm um extenso trabalho no que se refere a interações infraestruturais, ao desafiar os usos e regulações impostas por elementos físicos na cena urbana, como sinalizações alternativas para parques e componentes lúdicos incorporados a equipamentos urbanos obrigatórios (como saídas de incêndio e hidrantes).

Enquanto os seus experimentos são temporários, as possibilidades abertas são permanentes. Dessa forma, o ramo curatorial do grupo comanda o armazenamento das ideias de infiltração-abertura em arquivos descentralizados mas interconectados pela cidade. A atividade começou como um processo dinâmico de enterramento de ideias no solo, nas fissuras de superfícies pavimentadas com asfalto. Atualmente, o procedimento foi transferido para tecnologias digitais de armazenamento e estão sendo inseridos em pen drives georreferenciados em pequenos buracos em paredes nas ruas. O subcomitê incentiva a população a fazer o mesmo, distribuindo kits com o dispositivo e uma pequena porção de cimento.

Residentes podem entrar em contato com o *STOPD* por meio de caixas de correio identificadas com a sua marca gráfica. As caixas estão localizadas em diversas quadras da cidade, mais especificamente naquelas em que há uma escola pública, uma igreja e uma venda local. Os carteiros são a ponte entre os resi-

dentes da cidade de Nova Iorque e o seu departamento de dissenso. Os profissionais do correio recebem regularmente novos manuais com instruções sobre os detalhes de sua importante tarefa. O *STOPD* também distribui cartões postais com sua identificação, bem como com imagens de áreas negligenciadas da cidade, simplificando o processo para os moradores entrarem em contato.



Ferramentas e comunicação

Os membros do *STOPD* são altamente qualificados para identificar fechamentos espaciais e oportunidades para infiltrações-aberturas intersticiais. São equipados com instrumentos que medem o nível de rigidez e imposição de espaços e estruturas. Em tempos mais recentes, começaram a implantar sensores em espaços públicos para detectar mudanças repentinas e suspeitas.

Na escala interdepartamental, o subcomitê estabelece e rom-

pe parcerias por meio de memorandos de entendimento e de entendimento, os quais estão entre os documentos oficiais mais utilizados pelos membros do *STOPD*. Internamente, suas atividades são documentadas por meio de relatórios de operações.²



2. O relatório pode ser acessado em: <http://nyc.pubcollab.org/files/report_stopd.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2016.
3. O documentário encontra-se disponível em: <<https://vimeo.com/163607812>>.

Imprensa

Há alguns anos, foi encontrado um pequeno documentário³ sobre o subcomitê, o qual foi apresentado em uma reunião de pauta do *The New York Times*. A fonte do documentário é desconhecida; entretanto, foi recentemente revelado que o jornalista que trouxe o vídeo (supostamente dos arquivos municipais de Nova Iorque) foi aluno da mesma turma do programa de *Comunicações Estratégicas da Universidade de Columbia* que o então responsável pela Coletiva de Imprensa do Conselheiro Sênior do prefeito.

Uma fotografia dos dois almoçando juntos na cantina da instituição de ensino foi encontrada em arquivos de mídias sociais.

Em menor amplitude e quantidade, o *Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público* foi citado em palestras e artigos acadêmicos. Notável foi a atenção que receberam após o programa de colheita de beterrabas em solos ácidos entre-prédios.

Uma condição paradoxal

Constantemente definimos nosso tempo como um momento em que incerteza, fluidez e descentralização são celebrados. Paradoxalmente, a ordem social é ainda majoritariamente baseada em sistemas urbanos modernos, ditados pela determinação, hierarquia, permanência e ordem. Encontramos tais princípios na organização de diferentes estruturas urbanas e instituições do cotidiano, como escolas, hospitais, meios de transporte, exércitos, regulações e planos urbanos. Pode-se dizer que eles funcionam de maneira fenomenal até certo ponto e que a cidade e a sociedade urbana contemporâneas são evidências claras do seu sucesso:

ruas foram pavimentadas e estradas conectam todos os lugares; casas abrigam virtualmente a todos; doenças medonhas virtualmente se foram; água limpa é encanada em quase todos os edifícios; canos de esgoto carregam a sujeira; escolas e hospitais servem virtualmente a todos os distritos; e assim por diante (Rittel; Webber, 1973).

No entanto, ao começar a reconhecer a interdependência e complexidade das estruturas que nos cercam, se torna óbvio que, assim como Rittel e Webber discutem no seu conhecido artigo,

os estilos de ocupação profissionalizados e cognitivos que foram refinados na primeira metade desse século, baseados na física mecânica newtoniana, não estão prontamente adaptados para concepções contemporâneas de sistemas interativos abertos e preocupações com equidade (Idem).

Em outras palavras, ainda há uma tentativa de enfrentar problemas de ordem social a partir de bases científicas, como se eles fossem facilmente compreendidos, isolados e consensuais. No entanto, questões sociais são inerentemente diferentes de problemas das ciências naturais e fragmentadas – elas são traiçoeiras, incertas, mal definidas e “dependem de julgamentos políticos elusivos para solução. (Não ‘solução’. Problemas sociais nunca são solucionados.)” (Idem).

Para levar adiante esse modelo mental moderno e tentar entendê-lo, é útil a comparação com princípios contemporâneos. Explorando a relação de modernismo e tempos contemporâneos (nos seus termos, *modernismo fordista* e *pós-modernismo flexível*), David Harvey cria um esquema comparativo de valores de cada período, opondo respectivamente a paranoia moderna à esquizofrenia contemporânea, propósito (moderno) a jogo e acaso (contemporâneos), determinação a indeterminação, universalismo a localismo, profundidade a superfície, concentração a dispersão, indústria a serviços, permanência a efemeridade (Harvey, 1996). A partir dessa análise, há uma clara inconsistência entre os tempos em que vivemos e os princípios que ainda regulam as estruturas sobre as quais nos apoiamos.

Apesar de algum nível de ordem e acomodação ser uma condição básica para viver e interagir em uma cidade, esses princípios gerais não nos servem mais. A desconexão entre nosso ambiente construído e nossas expectativas contemporâneas apenas contribui para um contexto generalizado de alienação,

falta de agenciamento, desequilíbrio de poder e crise da imaginação. Mais, a desconexão perpetua um sistema perverso que “depende de imaginarmos que o sistema seja a expressão natural da natureza humana, ou que é poderoso demais para ser modificado, ou que nenhum outro sistema poderia ser desejado no seu lugar.” (Haiven, 2014). Há uma descrença na existência do futuro, nos levando a um passivo e apático de-futurismo – a condição paradoxal em que passamos a duvidar até mesmo da realidade do futuro (Dilnot, 2014).

Por causa da nossa inatividade, é fácil perceber que o antigo estilo de design de cima para baixo e de fora para dentro não está funcionando. Entretanto, se compreendermos design a partir de uma perspectiva ampla, como uma prática projetual e como um meio de mudar as situações existentes para situações preferíveis (Simon, 2001), há uma oportunidade de desafiar e abrir as condições dadas. Giulio Argan propõe um conceito de projeto muito propício, particularmente em comparação à ideia de programa. Um projeto é um processo integrado à história, que atinge sua capacidade prática precisamente no momento de projetar algo para o mundo (Argan, 1998). Como um projétil, um projeto carrega em si um movimento latente: é a predisposição dos meios operacionais para colocar em prática processos imaginados.

Nesse sentido, se não há imaginação, não há como existir projeto. Um programa, por outro lado, é uma pré-ordenação calculada que tenta ultrapassar a história com princípios de ordem e existência social. Não há escolha ou decisão para os indivíduos em um programa; tende-se à repressão e violência contra qualquer contradição ao seu sistema. O programa tenta substituir o projeto, fechando espaços e estruturas. Como J. C. Jones diz, “nós de algum modo aceitamos, como normal, como ‘de interesse público’, que a vida industrial seja organizada de tal forma a eliminar todas as oportunidades de ser.” (Jones, 1984). Em

um contexto que leva a programas e fechamento de possibilidades (de ser), o design, como uma prática projetual, tem a capacidade de entender e operar sobre fissuras de espaços prescritos, abrindo zonas de imaginação e permitindo a emergência de realidades alternativas dentro daquela que nos foi dada.

Design como um processo de abertura

Como se pode pensar em design menos como uma solução única para um problema, uma abordagem clássica técnico-científica que consolida configurações modernas, e mais como uma abertura para possibilidades? Como design pode ser um processo dinâmico e aberto, uma ciência de oportunidades?

Exceto quando era considerado meramente elemento cosmético, o design foi tradicionalmente associado a modelos de ordem e racionalidade. Foi usualmente distinguido de práticas artísticas precisamente pelos seus métodos de solução de problema, planos de ação sólidos e comprometimento com a transformação social. Dito isso, design foi relacionado de muitas formas à mentalidade científica da primeira metade do século passado. Apesar de ser uma prática projetual, na sua história profissional, o design formalmente materializou ideias por meio de estratégias que buscam controlar resultados e prever as consequências. Em relação a metodologias, a clássica abordagem para pensamento sistêmico é um esquema de fases distintas e sequenciais de trabalho.

No entanto, tanto a compreensão quanto a extensão da prática se expandiram. Por ser contextual e lidar com problemas traiçoeiros, o design é por natureza não científico – o que torna a abordagem antiga imediatamente obsoleta; porém, o seu caráter investigativo e a tentativa de entendimento e representação de ordens de realidade de fato aproximam a área a uma ciência aberta e dinâmica, uma ciência de oportunidades (Prigo-

gine; Stengers, 1993).

Tal ciência extrapolaria os limites de uma disciplina única, estudando interações humanas e coexistência no tempo e espaço. Não há mais restrições nas ideias de materialidade e artificialidade. Estamos na transição de projetar objetos para projetar coisas em um sentido amplo: agora podemos projetar questões, em vez de aceitá-las como fatos dados. Design é, assim, um processo de dar forma a como vivemos com os outros e lidamos com artefatos. É uma prática contextual que especula, imagina e propõe ações; media objetos e pessoas; e intervém no universo contemporâneo com operações e cursos de ação.

A proposição aqui é que o design pode estender ainda mais suas capacidades e agir como um processo de abertura. Em vez de criar coisas novas, pode interagir com o contexto existente, mostrando possibilidades e tirando vantagens das restrições dadas como oportunidades para ações criativas. O design pode atuar para manter aberto o aberto (Heidegger, 1993). Aberto como ser humano, na noção de Martin Heidegger, em que seres humanos são definidos justamente pela sua habilidade de refletir, além de questionar constantemente a sua própria condição de existência e formas de viver no mundo. Nesse sentido, o design pode dar forma às circunstâncias que estimulam e perpetuam o enigma de se estar vivo. Ao se aproximar de situações prescritas sob lentes inesperadas e imprevisíveis, o design se torna um modo dissensual de pensar e agir no mundo, abrindo espaços para a natureza de contestação e conflito da vida comum. Cada indivíduo tem poder e capacidade de contribuir para operações e participação nas micropolíticas diárias, extrapolando as designações e prescrições da cidade.

Há, no entanto, uma dupla implicação no conceito de design como processo de abertura. Para que ele tenha uma capacidade de abertura, o design em si precisa ser aberto. Como dito ante-

riormente, é tradicionalmente uma prática para designar ordens de ação, testando e prevendo implicações e operando sobre suposições relativamente seguras. Ao se tornar um processo de abertura, há uma mudança de ordem. Em vez de ir do protótipo ao tipo, ou de um teste em funcionamento para a implementação de uma ideia (o que nem sempre é verdade em métodos de design, mas é útil para essa explicação), um processo de abertura implica a sequência inversa. O curso do tipo ao protótipo tenta recuperar a energia primitiva (Klee, 1966) de um elemento ou situação projetados, retornando a uma fase experimental, quase des-projetando o que foi projetado e observando com curiosidade nova. Nesse sentido, não há proposições reais como resultados, mas sim experimentos iniciais, fragmentos de ideias sem a pretensão da permanência.

Enfim, design como um processo de abertura induz a emergência de cotidianos eventuais – ou as potencialidades intrínsecas dentro do próprio cotidiano atual (Critchley, 2004). Ao interagir com sistemas da cidade que permeiam a vida diária, especialmente aqueles definidos por configurações modernas de pensamento, há uma chance de desafiá-los e projetar novas realidades imaginadas. Em uma escala menor, a desconstrução do conceito de progresso e evolução linear contribui para a reconfiguração de uma imaginação comum.

A imaginação comum sustenta que aquilo que é “comum” é composto de precedentes históricos, realidades correntes e objetivos futuros, todos ao mesmo tempo, e é corajosa em detrimento do fato de que nada comum será comum o suficiente (Haiven, 2014).

Até certo ponto, design como um processo de abertura é um projeto que nunca termina – deve permanecer aberto, assim co-

mo o que é comum não é construído por valores universais fixos, mas pelas negociações infinitas entre pessoas e seus projetos compartilhados de imaginação e cotidianos eventuais.

Infiltração-abertura

A vida segue os caminhos que lhe foram preparados na obra.

Paul Klee

Não há mais lugar para revoluções nem destruições – a grande narrativa do modernismo se foi, não podemos voltar no tempo e o mundo não pode ser reinventado. Transformações potenciais no espaço vêm de baixo, da apropriação das estruturas e sistemas dados. Como discutido antes, a abordagem de design como um processo de abertura vem como uma resposta ao tempo atual, em que há um grupo de estruturas urbanas impostas e prescritas (assim como as mentalidades que as apoiam) que não coincidem com nossas necessidades e expectativas contemporâneas. Apesar de haver muitas formas de o design atuar como processo de abertura, aqui estou propondo usar e apropriar o que já está estabelecido para abrir. Chamo esse processo de infiltração-abertura. No dicionário, infiltração aparece como

s.f. Ação ou efeito de infiltrar(-se). 1. Passagem lenta de um líquido através dos interstícios de um corpo. 2. [Medicina] Invasão de um órgão, seja por líquidos orgânicos provenientes de um canal ou de um conduto natural, seja por células inflamatórias ou tumorais. 3. [Militar] Modo de progressão que utiliza ao máximo os acidentes do terreno e as zonas não varridas pelo fogo inimigo.⁴

Diante da definição e do uso comum da palavra, entendo que um agente em infiltração depende de uma compreensão inicial

4. **Infiltração.** Dicio, Dicionário on-line de Português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/infiltracao/>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

de uma estrutura ou sistema e, a partir disso, navega e tira vantagem dos caminhos determinados e indeterminados – ranhuras da madeira, canais tubulares do corpo humano, acidentes do terreno. Aqui, o contexto de ação é a cidade: os espaços de ação dos sujeitos, das poéticas e políticas do cotidiano – lugar das formas de fazer e viver juntos.

Um conceito-chave para infiltração é a ideia de restrições e de como tirar vantagem das limitações impostas pelo sistema como oportunidade de ação criativa (Marguc; Förster; Van Kleef, 2011: 883). É comum estabelecer a falsa relação entre inspiração, explorações intuitivas e liberação (ou abertura). No entanto, trata-se de automatismo, do obediência cega aos impulsos. As restrições de fato liberam categorias mentais e permitem o estabelecimento de conexões não intencionais. Dentro dessa linha, o escopo aqui é entender e explorar as potencialidades da infiltração frente às restrições da realidade.⁵

Para o propósito da limitação temporal e contexto acadêmico, essa proposta teórica é aplicada a uma situação específica de projeto, como demonstração da ideia maior dentro de uma escala relativamente controlável. De todo modo, é um estímulo em aberto que pode ser transferido para muitos contextos e espectros de operação.

O contexto da prefeitura da cidade de Nova Iorque

Instituições políticas, tais como departamentos do governo, são uma situação representativa do contexto apresentado. Mais especificamente, o recorte aqui é o da prefeitura da cidade de Nova Iorque (*NYC Mayor's Office*). Trata-se de um contexto oportuno tanto pelas práticas correntes e tendências no setor público quanto por ter como pano de fundo o imaginário coletivo ao redor da cidade. Além disso, as especificidades da estrutura organizacional da prefeitura nova-iorquina ilustram um caso de

5. A imposição de restrições arbitrárias nos seus projetos textuais foi um conceito meticulosamente explorado pelo grupo *OuLiPo* (*Ouvroir de littérature potentielle* – *Oficina de literatura potencial*) nos anos 1960.

instituição sólida que opera por princípios modernos.

O setor público tem se tornado cada vez mais um ponto de interesse mútuo entre designers e o governo. A mentalidade e os processos governamentais em geral ainda são fortemente influenciados por aversão a riscos e decisões que buscam permanência, estabilidade, controle social e ordem, enquanto a perspectiva do design é centrada no ser humano, empatia e iterações. Um dos principais desafios do governo para os próximos anos é a capacidade de adaptabilidade e responsividade a mudanças rápidas (Global Trends, 2012) – os quais podem ser endereçados por algumas tendências na pesquisa atual de design e inovação no setor público: cocriação e engajamento cívico para novas propostas de políticas públicas e serviços, criação de laboratórios para concentrar ideias ao longo de experimentações e implementações de serviços, redesign do ambiente físico e uso de dados como ferramentas de *feedback* e material para análise de políticas públicas e decisões (Lin, 2015). Apesar de não definitivos, podem-se identificar precedentes e um movimento do design entrando e interagindo com o setor público de diferentes formas.

Ao escolher o contexto da cidade de Nova Iorque, há também uma oportunidade de abordar o contexto social de gradativa perda de imaginário coletivo e objetificação da cidade. Com o desenvolvimento da mídia, transportes e sistemas de informação em velocidade explosiva, há a criação de comunidades sem senso de lugar (Appadural, 1990: 295). A política dos fluxos globais, principalmente em relação a lazer e entretenimento – e Nova Iorque é emblemática nesse sentido – é construída sobre alienação e espetáculo, lentamente dissolvendo a ideia de imaginário social ao redor da produção coletiva da cidade. Henri Lefebvre argumenta que há uma ciência da cidade, que a tem como objeto e a investiga através de lentes de ciências fragmentárias. O autor diz que a condição de objeto – da cidade como

uma realidade consumada – também está ruindo, sendo entendida como um “objeto de consumo cultural por turistas, por um esteticismo, ávido por espetáculos e o pitoresco.” (Lefebvre, 1996). Não há como voltar à cidade tradicional; entretanto, há uma chamada para novas perspectivas de entendimento e criação de oportunidades para que a sociedade urbana – que ainda permanece como um objeto virtual – se torne um lugar de encontros, oportunidades e participação (Idem).

Recortando mais o contexto do setor público, a prefeitura da cidade de Nova Iorque é a principal instância executiva do governo nova-iorquino. A prefeitura administra todos os serviços da cidade, propriedades públicas, proteção policial e contra fogo, a maior parte dos departamentos e escritórios públicos e faz cumprir as leis municipais e estaduais dentro dos limites da cidade.⁶ Há cerca de 50 departamentos da cidade e o governo emprega por volta de 325 mil pessoas. O seu organograma institucional ilustra a estrutura hierárquica e o relacionamento entre agentes internos. O diagrama arborescente e colorido evidencia o isolamento e a redundância. Trata-se de um contexto problemático e controverso, o que o torna ainda mais atrativo para o projeto.

6. **Government of New York City**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Government_of_New_York_City>. Acesso em: 12 nov. 2016.

Proposta de projeto

É preciso uma disciplina, obviamente. Uma disciplina de processo. Uma arquitetura, de ser. Uma forma de compartilhar controle. Aqui estamos. Temos as disciplinas erradas. [...] Precisamos de um pouco de imprudência. (Jones, 1984, tradução nossa).

O projeto consiste na conceptualização de um departamento infiltrado na prefeitura da cidade de Nova Iorque. É um subcomitê comprometido a praticar e capacitar pessoas para a infiltração-abertura. O subcomitê representa um desafio aos pro-

cessos de decisão atuais e à falta de experimentação no governo e parte precisamente de dentro deste. O subcomitê questiona a estrutura controlada da oficialidade, criando uma *zona autônoma temporária* (Bey, 2003), um departamento que é deliberadamente escorregadio. Sendo escorregadio e se relacionando com diferentes públicos e abordagens, o projeto explora as interconexões e influências mútuas de zonas de ficção, realidade e narrativas intermediárias que coexistem no projeto.

Análise do projeto

Em resumo, começo questionando como o design pode ser um processo de abertura, encarando as condições contemporâneas; depois proponho infiltração-abertura como um método de abertura. O subcomitê se torna um agente de infiltração-abertura em um contexto específico (setor público) e os artefatos e pontos de entrada criam o universo para o projeto existir.

O Subcomitê de Operações Temporárias e Dissenso Público é um projeto que vive deliberadamente entre ficção e realidade. Mais do que isso, ele depende dos dois aspectos: não pode existir como uma organização real, ou perderia a sua natureza crítica; e não pode ser apenas fictício, ou perderia a sua fundamentação. É uma história permanentemente latente. Como tal, poderíamos chamá-la de ficção situada.

“Você pega essa instituição sólida que é a prefeitura e aplica uma nova camada, nos fazendo questionar se é real – ou na verdade imaginando o que aconteceria se fosse real.” (Genevieve Gaudet, *escritório de operações da prefeitura – NYC Office of Operations*)

É uma ficção porque o subcomitê é uma irrealdade plausível, já que existe de forma inexistente. O projeto aplica design como

forma de experimentação de pensamento cultural (Franke, 2015), pensando em usos alternativos para tecnologias existentes (e não tecnologias alternativas para usos existentes, como costuma ser o caso da ficção científica). Mesmo havendo momentos de estranhamento, há uma estrutura interna coerente – como se não soubéssemos se estamos concretizando imaginações ou ficcionalizando a realidade. Mas é também situado, já que se envolve com uma situação cotidiana de departamentos governamentais. Ao situá-lo em um contexto específico, o subcomitê se torna possível – não só em termos do real, mas também do imaginável. Ao mesmo tempo em que é restrito pela realidade da organização, ele usa das suas limitações cotidianas (rotina diária, espaço físico, documentação, ferramentas), não só como um meio de aparentar um senso de legitimidade e credibilidade, mas também como forma de conectar realidades especulativas e inesperadas. O projeto se infiltra na realidade.

“Às vezes você se depara com uma restrição que é tão poderosa que de fato lhe impede de ser capaz de implementar uma solução vinda de dentro do sistema, algo que seria de fato benéfico; mas o *STOPD* é um loop que sai do governo, é filtrado pelas coisas do mundo, adquire muito mais energia e aí então volta para o governo.” (Genevieve Gaudet, *escritório de operações da prefeitura – NYC Office of Operations*)

O potencial da história reside, na verdade, na tensão inerente que ela provoca. O subcomitê não é algo que poderia facilmente existir, algo que obviamente faria nossas vidas melhores. Nesse sentido, teria sido uma proposição real, uma realidade que apenas precisa de planejamento, articulação e recursos para acontecer. Há um certo risco em imaginar tal departamento no governo. É quase uma ideia absurda, retornando para a dis-

cussão sobre experimentação e abertura como fim. A tensão reside nas razões pelas quais nós tanto queremos/precisamos e temos medo da existência do subcomitê – e por que as respostas podem ser as mesmas para as duas questões.

“A palavra dissenso é uma ‘bandeira vermelha’ no governo, porque significa desafiar o estado de coisas. E as pessoas aqui têm medo de mudar”. (Carlos Martinez, *Departamento de parques e recreação – NYC Department of Parks and Recreation*)

Por um lado, o governo existe para mitigar incerteza e garantir estabilidade social. A sua estrutura organizacional é planejada para atingir o mais próximo possível de um consenso seguro. Há a necessidade de visualizar e avaliar resultados de ações, reportando-os de volta para a sociedade. Além disso, há as pressões de construção de imagem e intenções de reeleição. Nessa situação, é difícil imaginar um departamento que tem operações temporárias e dissenso público no seu título e razões de existir. Ele abraça incerteza e instabilidade, reconhece dissenso como um atributo natural e saudável de uma sociedade democrática e não vê os tradicionais indicadores quantitativos de progresso necessariamente correlacionados a sucesso.

Por outro lado, há uma vontade social em fazer o estranho subcomitê acontecer. É uma reconciliação entre as pessoas e seus representantes. Mais do que isso, oferece um jeito de praticar dissenso de forma segura – enquanto dissenso e ativismo são palavras que, no seu uso comum, costumam ser associadas a violência, radicalismo e pessoas furiosas. O subcomitê incentiva experimentação e fracasso como parte das micropolíticas diárias. É um componente autocrítico, um *ombudsman*, em um sistema maior de autoridade social.

O projeto opera em algum lugar entre governo e comunidade, e o seu maior valor vem precisamente por ser efêmero”. (Jorge Luis Paniagua Valle, *Escritório de nomeações da prefeitura – NYC Mayor’s Office of Appointments*)

A maior relevância de o projeto ser efêmero é por constituir um evento. Para Alain Badiou, “um evento político hoje, em qualquer escala, é uma abertura local para possibilidades políticas.” (Badiou, 2013). Ele desestabiliza o estado de coisas – o poder que declara o monopólio das possibilidades –, fazendo o impossível repentinamente se tornar possível:

o poder atual não nos pede para sermos convencidos de que faz tudo muito bem – há também sempre uma oposição que diz que faz tudo muito mal –, mas para sermos convencidos de que é a única coisa possível. Com um evento político, uma possibilidade emerge, escapando do controle do poder predominante sobre possíveis (Idem).

Por fim, o *STOPD* é uma insurreição dentro de uma estrutura altamente controlada. Surge como um cavalo de Troia, o evento político de Badiou.

Referências

- Appadural, A. Disjuncture and Difference in the global cultural economy. *Theory, culture & society*, v. 7, p. 295, 1990.
- Argan, G. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Badiou, A. *Philosophy and the event*. Cambridge; Malden: Polity Press, 2013.
- Bey, H. *TAZ: The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. Autonomedia, 2003.

- Critchley, S. *Very Little... Almost nothing: death, philosophy, literature*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.
- Dilnot, C. Thinking the artificial as the horizon and medium of our world. *Disciplina Design for this century*, Parsons School of Design – The New School. Nova Iorque, 2 out. 2014.
- Franke, B. *Design as inquiry: prospects for a material Philosophy*. 2015. Tese (PhD em Design)–Royal College of Art, Londres, 2015.
- Global Trends. 2030: Alternative Worlds, *a publication of the National Intelligence Council*. 2012.
- Haiven, M. *Crises of imagination, crises of power. Capitalism, creativity and the commons*. Zed Books, 2014.
- Harvey, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- Heidegger, M. *Basic writings: from Being and time (1927) to The task of thinking (1964)*. Harper Collins, 1993.
- Jones, J. *Essays in design*. Chichester: Wiley, 1984.
- Klee, P. *Paul Klee on modern art*. London; Boston: Faber and Faber, 1966.
- Lefebvre, Henri. *Writings on cities*. Oxford: Blackwell, 1996. v. 63. n. 2.
- Lin, J. *Why design as a set of capabilities is relevant in the public sector innovation*. 2015. Dissertação (Mestrado em Design)–Parsons School of Design, The New School, Nova Iorque, 2015.
- Marguc, J.; Förster, J.; Van Kleef, G. Stepping back to see the big picture: when obstacles elicit global processing. *Journal of personality and social psychology* 101, n. 5, p. 883, 2011.
- Prigogine, I.; Stengers, I. Sistema. *Enciclopédia Einaudi* 26. 1993.
- Rittel, H.; Webber, M. Dilemmas in a general theory of planning. *Policy sciences* 4, n. 2, 1973.
- Simon, H. *Sciences of the artificial*. Cambridge: MIT Press, 2001.

LEMBRANÇAS DE UM SEGREDO: O SILÊNCIO COMO SINTOMA DE UMA SOCIEDADE SECRETA ¹

Maria Lucília Borges

1. Artigo apresentado no *9th International Deleuze Studies Conference*, realizado em Roma (Itália), no Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, da Università degli Studi Roma Tre, em julho de 2016, sob o título *Memories of a secret: silence as a symptom of a secret society*.

Em 1951, ao entrar numa câmara anecoica na Universidade de Harvard, o compositor americano John Cage tornou “audível” a noção de silêncio. Dois anos antes, em 1949, sua *Lecture on Nothing* (Cage, 1973: 109) já trazia, no próprio título, o “nada” como um conceito associado ao de silêncio (“*I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it.*”). Ao escutar os sons do próprio corpo (um agudo do sistema nervoso em operação e um grave do sangue em circulação) e tomar o silêncio como material de composição tanto quanto qualquer som, Cage não só desmistifica o silêncio pensado até então como ausência de som, como a própria ausência torna-se presença: de um som, de um segredo, de um sintoma.

Na arte, assim como na vida, o silêncio (como em *Tacet 4'33"*, 1952, de Cage), o branco (como em *Suprematist Composition: White on White*, 1918, de Kazimir Malevich) e o vazio (como o vão do MASP – Museu de Arte de São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi, 1968, a quem John Cage se curvou, chamando-o de “arqui-

tetura da liberdade”) são plenos de possibilidades, “pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio”, como dizem Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* (1992: 215).

Ao contrário da ausência, que pressupõe a presença, o vazio, assim como o silêncio e o branco (o branco da tela, do papel), não faz oposição ao “cheio” (cheio de ruído, cheio de cor), uma vez que tanto um quanto os outros são corpos que vibram infinitas possibilidades. São existentes que se fazem presentes pela ausência, quando esta se reafirma na presença do *imperceptível*. “*If I don't hear it, does it still communicate?*”, pergunta Cage em *Silence* (1973: 41).

O *imperceptível* da música manifesta-se na vida aos berros, por meio de segredos desvendados. Outras vezes, manifesta-se apenas em sensações, em que o silêncio percebido acolhe, machuca ou ofende.

É no pacto de silêncio que nasce o segredo. É do segredo que se alimentam as sociedades secretas (as empresas, a política, a mídia). Segredo, por vezes, percebido nas sutilezas da comunicação sensível (o corpo que trai o discurso, o discurso que tenta silenciar imagens que gritam). E dele depende a manutenção das sociedades secretas e a permanência de seus poderes.

Para Deleuze e Guattari (1997: 81) “o segredo está numa relação privilegiada, mas muito variável, com a percepção e o imperceptível” e concerne a certos conteúdos que ora transbordam as formas, ora são isolados por elas, percebidos secretamente, não completamente desvendados. A descoberta de um segredo não é o contrário dele, mas “a própria percepção do segredo só pode ser secreta”, dizem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1997: 82). O silêncio aparece, então, em determinadas sociedades, como um “conteúdo grande demais” e que parece transbordar os limites de sua própria forma, como é o caso dos recentes acon-

tecimentos no Brasil desde a última eleição para presidente em 2014. Um sintoma que se mostra pungente nas camadas altas do poder, desde a classe política à grande mídia do Brasil, mas que se revela na população como um grito não menos silencioso. Silencioso naquilo que se mantém em segredo (o machismo, a misoginia, o racismo, o preconceito de classe). “São conteúdos que achamos bom isolar, ou disfarçar, por razões elas próprias variáveis.” (Idem: 82).

O silêncio pressupõe uma escuta mas é o olhar, sufocado por imagens, que detém o poder sobre a escuta, revelando uma surdez tão premente quanto a nossa própria cegueira. Vemos em excesso e nada vemos. Mas o silêncio reverbera e comunica, ainda que ninguém o escute.

Na luta entre os sentidos por busca de sentido, as cores revelam o que o silêncio esconde. Vermelho e amarelo entram em embate nas ruas de todo o país. O vermelho, associado ao PT (Partido dos Trabalhadores), e o amarelo, à bandeira brasileira e à camisa da CBF (Confederação Brasileira de Futebol), revelam um país dividido em direita e esquerda.

Entre o vermelho e o amarelo, surge o marrom da lama de rejeitos provenientes da extração de minério de ferro no Estado de Minas Gerais pela mineradora Samarco (controlada pela Vale e pela australiana BHP Billiton). Lama que em 5 de novembro de 2015 devastou um distrito inteiro (Bento Rodrigues, localizado a 25 km da cidade de Mariana, em Minas Gerais), matou pessoas, plantas, animais, o Rio Doce (a 100 km dali) e deixou outros tantos desaparecidos soterrados. Matou também histórias, memórias e dignidade. Lama que continua seu trajeto silenciosa e impunemente, avançando pelo Oceano Atlântico.

Das cores transbordam o ódio e as palavras de ordem produzidos e alimentados pela mídia. Mas não “ouviu-se” nenhum afecto coletivo diante de tamanha tragédia, apenas o silêncio,

inclusive da mídia, nacional e internacional. O ódio tem endereço certo no Brasil: ódio ao PT, ódio à presidenta, mulher. Um ódio que se confunde na direita e na esquerda e confunde as escutas mais atentas. Confusão também nas cores, em que o solar amarelo inflama, o inflamado vermelho resiste e o marrom, também da pele da maioria atingida pela lama, permanece invisível, silenciado, esquecido.

O segredo se impõe por meio do silêncio e se espalha através das cores. Mas qual segredo? Segredo de quem? Não se trata apenas do segredo das sociedades secretas (das empresas, da política, da mídia), mas também dos pequenos segredos individuais: “o segredo como conteúdo numa caixa”, o “segredo de criança” (Idem: 84). Segredos que se revelam por meio de registros em imagens e compartilhamentos nas redes, contraditoriamente negados quando questionados. Questionados porque percebidos, secretamente, porém. O golpe não vem de cima, mas se produz ao lado, à medida que a relação “Casa Grande” *versus* “Senzala” (“o segredo como conteúdo que escondeu sua forma”) vai ficando mais evidente e presente na propagação secreta do segredo. “Algo é percebido através da caixa ou na caixa entreaberta” (Idem: 82).

O MASP (Museu de Arte de São Paulo) – símbolo da arquitetura moderna brasileira, com sua estrutura horizontal e seus pilares vermelhos – vê seu vão tornar-se um dos palcos principais das manifestações a favor do governo Dilma e em defesa da democracia, nas quais o vermelho das roupas se mistura aos matizes da pele que vão do branco ao preto. A uma quadra dali, do outro lado da avenida Paulista, a FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo) – símbolo da economia do estado mais rico do país, com uma arquitetura piramidal de concreto e alumínio (projetada em 1979) – torna-se palco, porta-voz e financiador das manifestações contra o governo, sob o *slogan*

“não vou pagar o pato” (campanha contra o aumento de impostos). O branco da pele chama a atenção em sua maioria orgulhosamente vestida com a camisa amarela da corrupta CBF. Uma contradição, nada secreta, de quem grita pelo fim da corrupção no Brasil.

Enquanto isso, no interior de Minas Gerais, em Mariana, todo dia 5 a sirene irrompe o silêncio e toca, durante um minuto, para lembrar a maior tragédia socioambiental do país. Sirene que não tocou no dia da tragédia, motivo de muitas mortes, algumas silenciadas, pavimentadas sob a lama (o silêncio como “culpado *a priori*”). Sirene abafada pelo ruído das panelas que batem fora dali.

“A sociedade secreta ordena que seus membros estejam na sociedade como peixes na água, mas ela também deve ser como a água entre os peixes; ela necessita da cumplicidade de toda uma sociedade ambiente”, dizem Deleuze e Guattari (Idem: 83). Cumplicidade simbolizada, ironicamente, pelo som furioso das panelas da classe média em protesto, a cada pronunciamento de Dilma, e por um pato inflável amarelo, “roubado” da obra *Rubber Duck*, do artista holandês Florentijn Hofman, plágio que a FIESP, entretanto, nega.

A negação é própria do segredo quando desvendado. Como “toda sociedade secreta engloba uma sociedade encoberta ainda mais secreta” (Idem: 83), no Brasil, a grande mídia (*Globo, Veja, Estadão, Folha de S. Paulo*) é a “depositária do segredo”, protege-o e “executa as sanções de sua divulgação”. Ocupa-se em negar as imagens, em falsear estatísticas, em produzir discursos dissonantes e contraditórios, em se calar ou em negar o direito do outro ao silêncio, em julgar e punir. Seu modo de ação, “ele próprio secreto”, age por “influência, deslizamento, insinuação, pressão” com “o projeto universal de penetrar toda a sociedade, de insinuar-se em todas as formas da sociedade, desordenando

hierarquias e sua segmentação: a hierarquia secreta conjuga-se com uma conspiração dos iguais” (Idem). A grande mídia como um *gangster* e com *gangsters* por trás dela.

No Brasil, os *gangsters* são muitos e se confundem com os “homens de bem”. Como Deus, habitam todos os espaços, são os donos do segredo, donos do discurso, donos dos corpos, donos da lei, sobretudo, são os porta-vozes das leis de Deus. Tudo em nome de Deus e da família. Tudo televisionado e compartilhado nas redes sociais. Como numa Copa do Mundo, duas torcidas se dividiram em contra e a favor do *impeachment*; o resultado foi um 7x1 e a memória que esses números evocam: vergonha, simbolizada no espetáculo grotesco da votação do *impeachment*, transmitida ao vivo pelos canais de TV. Um sentimento incômodo que ecoou no silêncio daqueles que torciam pelo *impeachment*.

O silêncio toma, então, o poder sobre as imagens e revela as entrelinhas dos discursos, mas não só. Desvela também a sociedade brasileira e sua “espionagem caseira”, indivíduos comuns agindo como espiões, *voyeurs*, dedos-duros e juízes dos seus iguais e como protetores (e defensores) de segredos dos quais não estão a par, mas “precisam detectar aqueles que querem descobri-los” (Idem: 82).

A moral midiaticizada revela o silêncio como sintoma de uma ferida aberta que se mostra como um grande “consórcio”, tácito, do qual partilha grande parte da população brasileira e de onde emergem as contradições antes e após o *impeachment*. Ao tomar o poder sobre as imagens o silêncio revela que a grande mídia é o grande vilão, mas não o é sozinha.

O silêncio toma o poder sobre as imagens mas não sobre a escuta. O olhar cego pelo excesso prevalece, mas algo do percebido atinge o imperceptível absoluto quando “o segredo eleva-se do conteúdo finito à forma infinita do segredo” (Idem, 84). Os sentidos se misturam e o que é percebido pelo olhar é tam-

bém ouvido pelo corpo. A escuta imperceptível (e do imperceptível) não é senão uma escuta do olhar e o olhar não é senão uma máquina intuitiva da qual o olho é apenas uma ferramenta. Para os sentidos, nada permanece em segredo.

No tribunal dos vilões, há sempre um *a priori*: culpado *a priori*, inocente *a priori*. No caso do Brasil, culpados e inocentes *a priori* variam a cada manchete de jornal. “Vai-se do segredo definido como conteúdo histórico de infância ao segredo definido como forma paranoica eminentemente viril” (Idem). O “paranoico premiado”, ao delatar seus companheiros, já previu de antemão suas “menores intenções” e declaram “seu dom de perceber os segredos do outro antes que estejam formados” (Idem), gravando-os, “*just in case*”. Para o paranoico, o silêncio é moeda de troca, é parte do pacto próprio do segredo. Para ele, o silêncio será sempre o “inocente *a priori*”. Nada é dito, mas quando se diz não é nada. Eis o segredo viril das sociedades secretas.

Em tempos de *smartphones* e redes sociais, nenhum segredo se mantém em segredo. O que se mantém secreto é a origem do disparo: quem? Por quê? Por que agora? Haverá sempre uma razão secreta, assim como “haverá sempre uma mulher, uma criança, um pássaro para perceber secretamente o segredo, uma percepção mais fina que a sua, uma percepção de seu imperceptível, daquilo que há em sua caixa.” (Idem: 82). Não importa, de fato, de onde veio o disparo nem suas razões, mas seu alcance, sua intensidade e as consequências dele.

“O júízo-julgamento do paranoico é como uma antecipação da percepção, que substitui as pesquisas empíricas das caixas e seu conteúdo: culpado *a priori* e de todas as maneiras!” (Idem: 85), tal como o ex-presidente Lula nas investigações da Lava Jato e a presidenta Dilma no processo de *impeachment*. “Quando a pergunta ‘o que se passou?’ atinge essa forma viril infinita”, dizem Deleuze e Guattari, “a resposta é forçosamente que nada

se passou, destruindo forma e conteúdo. A notícia de que o segredo dos homens não era nada, absolutamente nada na verdade, espalha-se rapidamente” (Idem: 85). O segredo escorre pelas ruas, pelas redes sociais, pela mídia nacional e internacional. O segredo como secreção.

Ao escorrer, o segredo se espalha, não mais entre cores, naquilo que é visível, mas entre sons, “sons sorrateiros” (conversas gravadas, divulgadas, transcritas), de tal maneira que forma e conteúdo do segredo se confundem e, ao se confundirem, seu conteúdo se moleculariza, “ao mesmo tempo em que sua forma se dissolve”. “Nem por isso o segredo desaparece, mas ele toma agora um estatuto mais feminino.” (Idem).

As mulheres tratam o segredo com indiscrição. Se os homens com sua discrição e gravidade “acabam dizendo tudo e não era nada” (Idem: 86), as mulheres, “à força da transparência, inocência e velocidade” (Idem: 85), tudo dizem, mas ao mesmo tempo tudo secretam. Gravidade do aparelho de Estado contra a celeridade de uma máquina de guerra. “Elas não têm segredo, porque se tornaram, elas próprias, um segredo”, dizem Deleuze e Guattari. Seriam mais políticas do que os homens? “Inocente *a priori*, é isto que a moça reivindica por sua vez, contra o julgamento proferido pelos homens” (Idem: 86).

No momento em que o conteúdo do segredo se moleculariza e sua forma atinge uma pura linha móvel, o silêncio torna-se pura linha feminina que conduz o imperceptível. O transparente, impenetrável e incompreensível silêncio tudo secreta porque tudo vê. “O segredo está no conteúdo ou na forma?”, perguntam Deleuze e Guattari – “e a resposta já está dada: nem em um nem no outro.” (1997: 86). Está no silêncio que preenche um e outro.

Em época de crise política e ambiental no Brasil (uma escancarada e a outra silenciada), faz-se necessário entrar nos devires

do segredo, na tentativa de que o “imperceptível seja, enfim, percebido” por meio do silêncio: “o clandestino que nada mais tem a esconder.” (Idem: 87).

Referências

Cage, J. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v.4.

_____. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

RECRUTAMENTO DE ESPAÇOS URBANOS

Gabriel Brochado de Menezes

O presente capítulo sintetiza a pesquisa *Espaço Imprevisto*, que busca pensar a relação entre o indivíduo e o espaço urbano, com seus fluxos e suas lógicas de demarcação. Desenvolvida durante o curso de mestrado em Poéticas Contemporâneas no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, essa pesquisa propõe, além da prática artística, uma reflexão em torno das noções de borda, linha, território e fronteira e das relações estabelecidas com obras de outros artistas que servem de alento e referência. Ao perceber que a produção artística compreendida na pesquisa assumia características diversas, foi proposto analisá-la, poeticamente, sob a perspectiva de diferentes tipos de profissionais, como o olheiro, o oceanógrafo, o agrimensor ou o corretor de imóveis.

Olheiro

Em um eterno preparar-me, transito pela cidade atento ao espaço urbano e suas divisões. Percorro esse espaço catalogando

vazios que, dos mais amplos aos mais confinados, se apresentam a mim como páginas em branco e não sequenciadas de um longo texto urbano. Forma-se então um inventário incomputável e silencioso, um conjunto nebuloso e impreciso, que não admite tamanho ou cardinalidade.

Saio à rua quando o interior não me basta. Acesso então o inventário e escolho um local de destino, onde eu possa fundar um ponto de fuga, um furo no futuro (Sousa, 2006), para onde a vida deverá convergir.



1. Gabriel Menezes. *Orientações 2*.
Da série *Demarcações*.

1. Gilles Deleuze, em entrevista a Claire Parnet, em 1988. *O Abecedário de Gilles Deleuze (L'abécédaire)*. Realização: Pierre-André Boutang, das Éditions Montparnasse, Paris, 1988. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM>>.

O território é o domínio do ter [...] são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar.¹

A primeira ação realizada nesta pesquisa consiste em um vídeo no qual percorro um trajeto deslocando-me apenas sobre três folhas de papel que são estendidas uma a uma sobre o solo

conforme meu caminhar. Sobre duas folhas tenho estabilidade e, com a terceira, a possibilidade de deslocamento e a representação do impulso.

Durante a performance, estabeleço um conjunto de regras próprias e, ao obedecê-las, é possível dizer que configuro um mundo, um restrito espaço de ações, onde respondo apenas aos estímulos que me levem a cumprir o estabelecido. Enquanto estou imerso nesse tipo de movimento, a performance coloca em suspensão um *modus operandi* urbano convencional e dá lugar a um novo conjunto de regras para uso desse espaço, (situando a ação em um plano lúdico/lúcido).



2. Gabriel Menezes. *Caminhar sobre folhas de papel*. Frames do vídeo.

Esta ação é motivada pela leitura pessoal e literal da noção de desterritorialização descrita em *Mil Platôs*: “A função de desterritorialização: D é o movimento pelo qual ‘se’ abandona o território” (Deleuze, Guattari, 1997, v.5: 238). No vídeo, é possível

vel perceber que o trajeto se inicia com o primeiro passo para fora de casa, ou seja, um abandono de território. Portanto, a operação com as folhas ilustra uma reterritorialização constante e compensatória que recobre cada passo desterritorializado. Como se a folha de papel pudesse evitar o momento em que o pé toca o solo de outro território, perturbando assim a concretização do abandono. Se de um lado a folha impede que o passo toque o solo, de outro ela recolhe os vestígios e marcas que seriam deixados pelo meu caminhar, emulando um apagamento desses rastros e impossibilitando sua leitura posterior, como se, ao apagar essas impressões, eu não pudesse ser rastreado.

Em certo ponto do trajeto, ao me deparar com “águas internacionais”, a operação com as folhas muda, mas o trajeto não é interrompido: ao cruzar esse limite fictício, as regras agora permitem que eu toque o solo subaquático sem precisar das folhas e me desloque livremente pelo território coberto por água, sem que assim esteja cometendo nenhum tipo de invasão ao espaço alheio.

A locomoção adquire uma nova marcha composta simultaneamente por características animais e mecânicas. De um lado o movimento obedece a uma lógica cega, típica de máquinas obsoletas que trabalham além do necessário para cumprir uma antiga função. De outro, aproxima as mãos do solo, retomando a dinâmica de um ancestral quadrúpede (talvez “trípode”), diferentemente da locomoção bípede e ereta do *homo sapiens*, que se projeta no espaço de peito aberto, confrontando com ele sua face mais sensível e desprotegida do corpo.

Em ambos os casos, o caminhar abaixado consome evidentemente mais energia.² E esse aumento do esforço, devido às regras autoimpostas, realça o desconforto para realizar o deslocamento e para se manter em equilíbrio. As restrições que propõem uma mecanização do movimento orgânico e espontâneo

2. Andar contendo o balançar dos braços requer 12% a mais de energia metabólica do que andar normalmente. Andar amarrado, por sua vez, um 25% a mais. (Collins, S. H.; Adamczyk, P. G.; Kuo, A. D. *Dynamic arm swinging in human walking*. Disponível em: <<http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/276/1673/3679>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

de caminhar (uma tarefa motora primordial e cotidiana do ser humano) conferem um caráter cômico à ação, que encontra eco em uma fala de Ariano Suassuna, que desenvolveu uma extensa pesquisa sobre o cômico e o riso: “a mecânica é cômica. O ser governado pela mecânica é cômico. Trigêmeos são cômicos porque parecem ter sido produzidos em série, mecanicamente”³

Enquanto caminho, a superfície do papel acumula fragmentos do terreno e as deformações do relevo. Ao final, constitui um registro que condensa em si a distância percorrida. Nesse acumular do espaço, encontro relação com a obra *30km de linha estendidos e recolhidos*,⁴ de Cildo Meireles, na qual o artista estende uma linha industrial por um percurso de 30 quilômetros e depois exhibe a linha recolhida dentro de uma caixa de madeira. Dessa forma, o artista condensa no objeto não apenas o espaço percorrido, mas o realizar da ação como um todo. Por outro lado, ao realizar o percurso e depois voltar pelo mesmo caminho, Cildo recria a ideia de Ariadne que, na mitologia grega, ajuda Teseu a se deslocar pelo labirinto projetado por Dédalo para abrigar o Minotauro. No mito, ela entrega a Teseu um novelo de lã que ele utiliza para marcar seu percurso e recobrar o caminho de volta após derrotar o Minotauro.

A linha de Cildo, no entanto, não é estendida em um labirinto, mas ao longo de uma extensa praia onde não há razão aparente para gravar o caminho percorrido, pois o trajeto é livre de obstáculos e pode ser avistado por inteiro ao longo de todo o percurso que tem como guia o litoral. A linha de Cildo é usada apenas para demonstrar o percurso realizado pelo artista, um esforço do qual se retira todo o caráter utilitário da ideia de Ariadne. E ao esvaziá-lo dessa utilidade, o estender se faz artístico. A arte muitas vezes é uma má ideia, uma “inutilidade indispensável”,⁵ como o artista pondera. Mas se por um segundo iluminarmos esse proceder artístico sob a luz do mito novamen-

3. Fala de Ariano Suassuna em uma de suas aulas-espetáculo, proferida em 27 de junho de 2013 em Brasília, tendo como tema *Arte Como Missão*.

4. Fernandes, J. Cildo Meireles. *Arte física: cordões/30km de linha estendidos e recolhidos*. 1969: 92.

5. *Cildo*. Direção: Gustavo Rosa de Moura. [S.l.] Matizar, 2009. DVD (78 min).

te e atribuímos a função de guia à linha de Cildo, ao recolhê-la no vazio da praia o labirinto é o próprio artista, de quem a linha não deixa perder-se.

Essa obra, de 1969, surge no contexto da série que o artista chama de Arte física. São trabalhos que, segundo ele, “se movimentam na geografia física do país [...], e cuja manipulação exige a presença do corpo do artista” (Fernandes, 2013). Nesse ponto, começam a surgir indícios do meu interesse na relação entre presença e ausência do artista nas obras de arte, crucial para entender a diferença entre uma ação e os registros dessa ação. O ato performático com as folhas de papel aconteceu mediante minha presença, mas pode ser recriado no imaginário de quem vê apenas as folhas de papel amassadas, que por sua vez exibem uma ausência: o rastro deixado pela ação.

Deslocamento de território

A noção de abandono do território, perturbada em *Caminhar sobre folhas de papel*, é discutida novamente em uma segunda ação, onde realizo uma performance que consiste em percorrer um trajeto deslocando, um a um, quatro pedestais que me cercam. O movimento também parte de dentro de casa e se dirige ao espaço público, mas, dessa vez, mantenho-me dentro de um perímetro que vou carregando comigo todo o tempo.

O percurso obedece ao calçamento urbano e as direções adotadas são sempre ortogonais umas às outras, não há atalhos ou encurtamentos do trajeto, o movimento obedece a coordenadas cartesianas e nunca se rende às linhas de desejo.⁶ O esforço empenhado leva ao ridículo o caráter da ação, cujo objetivo infundado só reforça seu aspecto *nonsense*.

6. *Arq. e Urb.*: Caminhos espontâneos trilhados por pedestres que desviam do calçamento previsto por um projeto urbanístico.



3. Gabriel Menezes. *Deslocamento de território*. Frame do vídeo.

Dessa vez, me movo em direção a um espaço vazio previamente demarcado por mim no centro da praça. Essa apropriação de uma porção do espaço público interfere na paisagem urbana e cria um ruído efêmero na lógica daquele espaço, que pode ser desfeito instantaneamente acionando o mecanismo que detém as fitas retráteis e retirando as hastes dali.

Com a destinação estabelecida, a caminhada ironiza um movimento de saída de casa, sem, no entanto, abandonar esse abrigo, sem se colocar do lado de fora, mantendo-se *protegido* durante todo o trajeto. Há aqui a tentativa de representar a ilusão de proteção que as paredes visíveis de um abrigo podem causar. A cerca que utilizo é precária e não cumpre a função física de um abrigo. No entanto, ela pode ser suficiente para despertar a sensação de proteção, como quando nos sentimos ligeiramente protegidos ao encontrar apoio em um pequeno volume de uma parede qualquer. Entendo que essa proteção é móvel, pois nos acompanha na memória das moradas antigas, não exigindo, portanto, nenhum esforço para ser levada de um lugar a outro. Gas-

ton Bachelard elabora essa noção da seguinte forma: “O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo” (Bachelard, 2012: 25).

Essa recíproca ilustra tanto a faculdade do homem de constituir um abrigo afetivo, a seus moldes, dentro do abrigo físico, quanto a força da ação inversa, na qual ele é moldado por esse mesmo abrigo que o envolve e protege. Nesse ponto, entrevejo uma ligação com a obra *House Project*,⁷ de Hreinn Fridfinnsson. Nessa obra, o artista constrói uma casa “ao avesso” em um terreno hostil, de formação vulcânica. A imagem inverte valores comumente atribuídos ao interior e exterior, desautomatizando suas compreensões. A inversão parece expulsar os valores de abrigo e refúgio daquele interior e os colocar para fora de casa. No entanto, se admitirmos a sugestão do artista de que o interior agora é todo o espaço ao redor da casa, o mundo passa então à condição de espaço habitado: “o não eu que protege o eu” (Bachelard, 2012: 24).

Se nos imaginarmos nesse cenário proposto pela obra, o *sair* de casa seria abrir a porta para adentrar-nos em um universo interior, um infinito de 2 m². Mas a fotografia não nos permite bisbilhotar e não enxergamos o que há do outro lado daquelas paredes. Em um habilidoso manuseio das escalas, Fridfinnsson pega o mundo inteiro e coloca dentro dessa pequena casa, como se fundasse um buraco negro na Terra. Ele parece sugerir por fim que, ao abrir a porta, encontraremos o universo e poderemos conhecê-lo, visualizando-o por inteiro.

A relação entre o espaço da casa e da cidade também é explorada por Rachel Whiteread em sua conhecida *House*, onde a artista constrói um edifício de concreto moldado pelo interior de um edifício Vitoriano inglês. Depois, ao ser inteiramente descascada, a antiga ruína dá lugar a um sólido de concreto de mesma dimensão e que tem gravadas em sua superfície todas as marcas antes voltadas ao interior daquela habitação. O resulta-

7. Fridfinnsson, H. *House Project*. 1974. Disponível em: <<http://i8.is/artist/hreinn-fridfinnsson/selected-work/house-project-2/>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

do é um interior negativo, a transformação do espaço em sólido, ou ainda em um *inespaço-concreto*.

Outro trabalho que se apropria dessa inversão como potência poética é o de Tehching Hsieh em uma das performances da série *One Year Performances (1981-1982)*,⁸ na qual o artista se propõe a habitar por um ano apenas espaços externos da cidade de Nova Iorque, sem se dirigir a nenhum interior (trem, carro ou edifício) durante toda a duração da performance.

Tehching admite o desabrigo como desafio autoimposto. Expõe-se às intempéries de todas as estações do ano motivado a concluir sua proposição: “I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside”. A palavra *outdoors* utilizada em caixa alta na declaração é hábil em elucidar a natureza da proposta, pois nos traz a viva imagem das portas fechadas à margem das quais ele se manterá.

Sem-teto por opção, Tehching carrega em si sua única morada e estende esse habitar por um longo período. Mune-se de alguns acessórios e se estabiliza em uma condição à qual os outros habitantes da cidade só se colocam ocasionalmente quando se deslocam de um lugar para outro: a condição de estar do lado de fora. Frédéric Gros parece pensar o caminhar como uma espécie de artifício que inverte as lógicas de quem vive na cidade: “caminhar é estar do lado de fora. Do lado de fora, ‘ao ar livre’ como se diz. Caminhar provoca a inversão das lógicas do habitante da cidade e até a inversão de nossa condição mais generalizada” (Gros, 2010).

As inversões citadas nos dois exemplos apontam para sensações já familiares e estabelecidas a respeito do habitar (lado de dentro) e do estado temporário que é o caminhar (lado de fora). Pensar essa percepção dos espaços associada ao método por meio dos quais decido percorrê-los são objetivos constantes desta pesquisa.

8. Hsieh, T. *One Year Performance (1981-1982)*. Disponível em: <<http://www.tehchinghsieh.com/>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

O percorrer

O percorrer oferece um embate do corpo com o espaço, uma forma única de dimensioná-lo: ser esse espaço. Não se trata de submetê-lo às convenções das medidas nem de geometrizar-lo, mas de vivenciar um constante movimento interno de aproximar-se e distanciar-se dele. Como se, ao sentir sua extensão, pudéssemos interiorizá-lo, apropriar-nos de sua topografia. Percorrê-lo é percorrer-se. “O caminhante dimensiona o mundo com seus próprios passos” (Gros, 2010).

Cada caminhante tem seu ritmo. Há, por exemplo, os de passo largo, que por não acompanharem a passada alheia são acusados de apressados. Têm quase sempre um *ultra-passo*, cuja amplitude pode funcionar ainda como indicador de distração, já que é mais difícil distrair-se ao apertar o passo. As pernas desses tipos costumam ser irreprímíveis e quando forçadas à imobilidade, podem ser flagradas a sonhar com o movimento: síndrome das pernas inquietas.⁹

A terra reconhece os tipos de caminhante e dá pistas de suas conclusões. Ela sussurra o som dos saltos e tamancos antecipando a chegada do outro e anunciando suas intenções. O passo chega primeiro que o ser. “Reconhece-se a deusa por seu passo” (Virgílio, apud Certeau, 1994: 163). E se não há intenção na caminhada, o som do passo distraído é o da terra a se enunciar.

Limite e teimosia

Diversas inquietações acerca das relações espaciais se manifestam nos ensaios fotográficos a seguir. Nessas ações, proponho a demarcação de territórios a partir de composições no espaço público e, para isso, utilizo fitas de isolamento e separadores de fila. O resultado é uma série de fotografias das diferentes operações realizadas com esses objetos e suas partes, ora conectando espa-

9. Distúrbio neurológico do sono (ou repouso) em que a pessoa sente uma necessidade incontrolável e involuntária de movimentar as pernas. O sintoma ocorre geralmente à noite, ao se deitar.



4. Gabriel Menezes. *Interseção*. Da série *Demarcações*.

ços públicos e privados, ora propondo separações imaginárias.

Nessas fotografias me interesso por distrair as barreiras visíveis e invisíveis que limitam o dentro e o fora de uma área demarcada, e assim procurar as diferenças e semelhanças entre habitar cada um desses lados. Sobre essa divisão, Bachelard evidencia, na dialética do interior e exterior, o engano com que se distingue um do outro quando confrontados em âmbitos metafóricos: “Ela [a dialética do interior e exterior] tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide. [...] O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não ser” (Bachelard, 2012: 215).

Nesse ponto, faço uma aproximação ao tema discutido na imagem a seguir, em que promovo uma divisão do espaço em dois lados opostos, exibindo principalmente a insuficiência da cerca para cumprir essa divisão. Essa operação tem seu fracasso anunciado desde o princípio.



5. Gabriel Menezes. *Separação*. Da série *Demarcações*.

Além de investigar a relação entre espaços, a inserção dos objetos na cena atua como um distúrbio ao passeio da visão sobre a imagem. São como furos em um manto estendido sobre a paisagem que são oferecidos à visão. Ao destoar da unidade antes percebida, desautomatizo a compreensão da cena e, logo, os objetos se tornam iscas para que a visão convoque o olhar a iluminar novamente a imagem, com a intenção de preencher a lacuna de significado ali presente. Sobre o campo da diferença entre o ver e o olhar discutida por Sérgio Cardoso em *O Olhar Viajante*:

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade, ou ao menos, alguma reserva. Nele, um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava, [...] concentrando sua vida na película lustrosa da superfície. O olhar é diferente, ele remete

de imediato à atividade e às virtudes do sujeito [...] Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo).¹⁰

Entendo, portanto, que um salto do ver para o olhar é possível e pode ser induzido por estímulos oferecidos à visão. O que proponho com as fotografias são artifícios que possam conduzir a esse salto, em que o olhar ausente permite “rastrear o foco de uma paisagem interior”.¹¹

Em um segundo momento, passo a investigar novas formas de distração para os limites visíveis, por meio de outros materiais.

10. Cardoso, S. O Olhar viajante (in NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Texto originalmente produzido para o ciclo de conferências *O Olhar* coordenado pela equipe do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte com apoio do SESC e da Universidade de Brasília.

11. *Ibidem*.



6. Gabriel Menezes. *Sem título*, 2016.

Dessa vez, a fita de isolamento utilizada nas demarcações é mais leve que a cinta retrátil dos separadores de fila das instalações anteriores. Ela é fixada com folga em duas arestas do qua-

drilátero para que possa se mover em função da passagem do vento, indicando assim sua direção, como em um aparelho aferidor. Ao longo de toda sua extensão, a fita é rajada por faixas pretas e amarelas que se alternam, obedecendo a uma inclinação de 45 graus. Esse aspecto binário se repete sem interrupções, o que confere a esse objeto um forte poder de sensibilização do espaço, não apenas em âmbito visual devido ao alto contraste entre as cores, como também em âmbito sonoro, por meio do ruído emitido ao ser perturbado pelo vento. Como resultado são fotografados os momentos em que o vento desloca as fitas e as eleva à altura das duas arestas tensionadas, descrevendo uma deformação no paralelismo das arestas do quadrilátero.

Essas imagens configuram reinterpretações e recodificações das lógicas de demarcação do espaço urbano e também indagações acerca da noção de propriedade desse espaço. Percorre-se um frágil ir-e-vir entre interior/exterior ou público/privado que dá indícios das diferenças e semelhanças de habitar cada um desses espaços. Dessa forma, procura-se elaborar e expressar um ponto de vista sobre a cidade que seja capaz de aprimorar a percepção do espaço que habito.

Referências

- Bachelard, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- Bachelard, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Benjamin, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Certeau, M. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- Cildo. Direção: Gustavo Rosa de Moura. [S.l.] Matizar, 2009. DVD.
- Deleuze, G.; Parnet, C. *L'abécédaire*. Produção e realização de Pierre-André Boutang. Paris: Montparnasse, 2004.
- Deleuze, G. *Causas e razões das ilhas desertas*. A ilha deserta e

- outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. v. 1; 4; 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Fernandes, J. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- Gros, F. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- Harvey, D. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2000.
- Novaes, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Novaes, A. (Org.). *Elogio à preguiça*. São Paulo: Sesc, 2012.
- Peixoto, N. (Org.) *Intervenções urbanas – arte/ cidade*. São Paulo: Senac, 2002.
- Pape, L. *Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2011. Catálogo com textos de Paulo Herkenhoff e Manuel J. Borja-Villel.
- Perec, G. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975. Tradução Jorge Fondebrider e Beatriz Viterbo. Rosario, 1992.
- Sousa, E. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. In: *Colóquio internacional escrita e psicanálise*, 24-25 ago. 2006, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

PRÁTICA ESPACIAL CRÍTICA: DISTENSÕES NA ARQUITETURA, NA ARTE E NO URBANISMO CONTEMPORÂNEO

Ana Carolina Tonetti (texto)¹

Raquel Garbelotti (texto e *Um caso verídico: Wind Fence*)

1. Este texto é parte do projeto de Doutorado de Ana Carolina Tonetti. A pesquisa iniciou-se em janeiro de 2016 na área de concentração Projeto, Espaço e Cultura da pós-graduação da FAU-USP. O termo Prática Espacial Crítica tem sido muito usado por instituições, pesquisadores, artistas e arquitetos num contexto internacional – predominante na Europa, abarca ações e camadas discursivas acerca dos meios de produção e interpretação do espaço na contemporaneidade.

Introdução

Este texto tem como foco central uma reflexão sobre estratégias e procedimentos que vêm sendo empregados pelos arquitetos e artistas desde as décadas de 70 e 80 do século XX e que se desdobram em uma produção recente, diversa e cada vez mais significativa, porém ainda sem contornos claramente delineados. A hipótese de que a arquitetura, como forma de conhecimento e atuação profissional, não está relacionada estritamente à prática projetual que informa a construção serve como ponto de partida para uma investigação de trabalhos que se colocam à margem da polaridade contemporânea relegada ao arquiteto – a autoria da obra singular, ou a repetição de fórmulas consideradas construções à margem da disciplina. A arte como prática de produções físicas e de lugares instituídos problematiza também o lugar moderno tanto do arquiteto quanto do artista, porque propõe interterritorialidades. Assim, aproximando teoria, experimentações e discussões em torno do conceito de prática espacial crítica, o trabalho propõe uma investigação sobre quatro deslo-

camentos do “lugar do trabalho do arquiteto” e do “lugar do artista”: o projeto manifesto; a curadoria; a intervenção; e livros como meio *per se*. Este estudo desloca também as práticas artísticas *site-specific* de sua condição como intervenção física no espaço (caso das práticas desde o Minimalismo) para tratar de um espaço discursivo,² que afetaria a condição da obra como mercadoria. Essa condição foi inicialmente pensada pelos minimalistas ao borrar as barreiras entre arte e arquitetura. Esse discurso está relacionado ao *site-specificity*, pois é uma forma de atuar *site-specific*. O termo *site-specific* refere-se à atuação no campo da arte em que as qualidades físicas do lugar são levadas em consideração, são a essência da obra de um artista. O *site-specificity* refere-se também a camadas mais invisíveis do lugar, podendo ser, além de físicas, políticas, econômicas etc.; portanto, engloba camadas discursivas dele. Essas características da transformação do *site-specific* em discursividade não tornam as outras camadas menos importantes; não existe uma ideia de progresso ou hierarquia entre as camadas físicas e as outras de um dado espaço. Essas resistências mercadológicas pensadas no Minimalismo, no entanto, vão sendo absorvidas pelo mercado. A saber, temos hoje uma enorme quantidade de instalações em coleções particulares e públicas e suas relocações em instâncias diversas de apresentação nos falam das modificações do impulso inicial das práticas *site-specific* na contemporaneidade.

*

A tradicional exposição *Panorama da Arte Contemporânea MAM-SP*, na sua edição de 2013, sob o título *P33: Formas únicas de continuidade do espaço*, com curadoria de Lisette Lagnado, procurou integrar projetos de arquitetura às obras de artistas como forma de se especular sobre a importância que projetos experimentais

2. Esse discurso está relacionado ao *site-specificity*, pois é uma forma de atuar *site-specific*. O *site-specific* é um substantivo, enquanto o *site-specificity* é um adjetivo. Ver: Kwon, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

de arquitetos que não exerceram seu ofício *strictu sensu* têm como contribuição para a arte. Segundo a curadora, a formação em arquitetura, que já revelou grandes artistas, possibilita ao estudante “adquirir os códigos para analisar formas de estruturação social, ferramentas que transcendem a dimensão plástica e permitem uma visão crítica do significado de um espaço público comum.” (Lagnado, 2013: 19)

O esqueleto de um edifício de 45 andares no centro de Caracas, transformado pela ocupação de 750 famílias que improvisaram suas moradias e reprogramaram a estrutura abandonada, despertou o interesse internacional a partir de 2007 e é o foco da exposição *Torre David/Gran Horizonte*, premiada com o leão de ouro na *Bienal de Arquitetura de Veneza*, em 2012. O grupo de pesquisas coordenado pelo *Urban-Think Tank*³ contou com a colaboração do fotógrafo Iwaan Baan e do Departamento de Arquitetura da faculdade suíça ETH e, além da exposição, gerou uma publicação que destrincha esse estudo de caso, seus métodos investigativos e possíveis desdobramentos e desafios para arquitetos, especialmente para o ensino da arquitetura.

Os dois casos acima explicitam uma necessidade de se entender a atuação do arquiteto para além do projeto construído, e também para a possibilidade de sedimentação de um campo reflexivo e crítico com meios de expressão próprios. O primeiro caso retoma a formação do arquiteto e sua habilidade de transcender a dimensão plástica e configurar uma dimensão crítica. O segundo caso expõe, com grande contundência, a dificuldade e distanciamento do arquiteto na construção da realidade urbana contemporânea, ao mesmo tempo em que renova a discussão sobre os métodos e estratégias de atuação do arquiteto ao entender esse acontecimento, como um estudo de caso potente, capaz de informar novas possibilidades de atuação profissional. Não se trata, portanto, de dizer que o lugar de fala desses arquitetos

3. *Urban-Think Tank* é um escritório interdisciplinar de design dedicado à pesquisa e projeto em arquitetura e urbanismo contemporâneo. Ver: <<http://www.u-tt.com/index.html>>.

tetos seria o da Arte, seu novo lugar institucional, como *artista-arquiteto*, pois essa nomenclatura ou enquadramento muitas vezes inibe uma condição de livre acesso a fronteiras, como também a produção de um lugar crítico – que tentamos aqui alimentar.

Repensar de forma crítica a produção do espaço entre a polaridade contemporânea relegada ao arquiteto – que se depara ora com a grande obra singular, ora com subprodutos que se alastram como repetição de fórmulas consideradas uma construção à margem da disciplina – é o que sugere Keller Easterling, arquiteta urbanista e escritora, professora da Faculdade de Arquitetura de Yale. A arquitetura, segundo Easterling, “vem produzindo a pedra ocasional em meio à água, enquanto o resto do mundo está fazendo a água”.⁴

Tal crítica não significa uma negação do projeto arquitetônico – base estrutural disciplinar como meio que informa a construção –, mas busca um entendimento de que esta não é a única ferramenta de ação do arquiteto e que, a partir da aproximação com outros procedimentos e disciplinas, pode-se experimentar novas possibilidades e agenciamentos capazes de reposicionar a ação arquitetônica. Essa crítica, no entanto, não poderia acomodar-se ao lugar *clichê* do artista, aquele da Arte como a instituição das práticas *abstratas*, reiterando apenas uma negatividade herdada do Modernismo. Se assim fosse, tanto para o artista quanto para o arquiteto, seria esse um Lugar Modernista.⁵

Para o arquiteto, o desenho, modelo/maquete etc. seriam apenas estágios de um *telos*, ou seja, a edificação. E a Arte seria, por sua vez, um lugar de ingênuas apropriações apenas formais e de exercício dos arquitetos.

A arquitetura desconstrutivista⁶ já nos anos 1960 havia borrado esse lugar do *telos arquitetônico*,⁷ expandindo-o para novas funções e abordagens, diferenciando o papel do arquiteto. No

4. “Architecture is making the occasional stone in the water. The world is making the water”. (Stones in the water. Architecture in the flow of the infrastructural space. In: Chipperfield (Org.), 2012: 41.)

5. Ver os eixos de exclusão trabalhados por Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado*. Para Krauss, a modernidade cravaria os pés na autonomia das disciplinas. Nesse texto, Krauss faz uma análise da escultura moderna como pura negatividade, pois exclui de sua lógica a arquitetura e a paisagem.

6. Ver: Arantes, Otilia Beatriz Fiori. *Arquitetura Frívola*. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo; Editora de São Paulo, 1995: 65-72.

7. *Telos* significa doutrina das causas finais e a ideia de *telos arquitetônico* – a causa final da arquitetura como edificação.

entanto, essa arquitetura teria sido vista muitas vezes como frívola. No mesmo momento histórico, artistas como Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica borravam esses fazeres e problematizavam o lugar do arquiteto e do artista, assim como o que de fato era a obra material e o que era pensamento ou reflexão. Gordon Matta-Clark é um exemplo de como essas passagens entre arte e arquitetura podem apresentar claramente a *prática espacial crítica*. Nos anos 1970, Matta-Clark utiliza a instituição Arte para fazer críticas à instituição Arquitetura, de modo a não colocar a Arte nesses moldes modernos que queremos neste texto criticar. Não se tratou de uma fuga de campo para encontrar na arte um lugar de acolhimento para práticas abstratas ou de representações espaciais não interessadas no *telos arquitetônico*. Para Friedemann Malsch:⁸

8. Ver: Malsch, F. *¿Construir... o deconstruir?* Textos sobre Gordon Matta-Clark. Edição de Dario Corbera. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000: 37. Tradução nossa.

Ao contrário da arquitetura convencional, que define os espaços estética e pragmaticamente, e também ao contrário da escultura convencional, que parte do preenchimento dos espaços interiores, os cortes de Matta-Clark mostram uma contrainterpretação dessas regras: a arquitetura se torna escultura, como interpretação do espaço e, no entanto, se torna seu contrário, em geração de espaço. Por isso as obras de Matta-Clark têm sido influentes tanto para o desenvolvimento da arquitetura, em especial as tendências desconstrutivistas, como também para o desenvolvimento de conceitos escultóricos que desde os finais dos anos 1970, cada vez com mais força, se dedicaram à encenação do espaço.

Porém, mais do que uma preocupação formal ou de desenvolvimento formalista para as artes, os projetos de Gordon Matta-Clark contribuíram para uma visão da passagem para a contemporaneidade com relação aos trânsitos entre os lugares de

fala do arquiteto e do artista. David Cohn (2000)⁹ descreve que desde os anos 1660 os planos urbanísticos de NY previam a demolição e reurbanização da zona do Soho e que uma autopista atravessaria a ilha – um exemplo de política destrutiva que impulsionou o declínio do South Bronx. Para Cohn os projetos de Matta-Clark surgem como uma reflexão e ação de política social derivada diretamente da situação do Soho e de outras zonas em declínio na cidade.

Portanto, se a arquitetura pode ser entendida não apenas como edifício, mas como toda a maneira como pensarmos e falarmos sobre edifícios, conforme afirmou Aron Betsky,¹⁰ curador da 11^a *Bienal internacional de arquitetura de Veneza*, ou ainda, se podemos estender os limites disciplinares da arquitetura a seus veículos de disseminação, seus discursos e polêmicas, suas instituições e molduras pedagógicas e seus meios de produção e representação,¹¹ como afirma Felicity Scott, torna-se nítido o alargamento das possibilidades de atuação do arquiteto, ao mesmo tempo em que se ofusca o entendimento de seus métodos e seus meios de ação, diante de uma multiplicidade de atividades.

A aproximação com as artes visuais (Tonetti, 2013) é assim retomada e esmiuçada a partir de práticas artísticas *site-specific* que contribuíram com a reconfiguração do cenário da arte contemporânea, na medida em que artistas passaram a negar a obra de arte como objeto de visualidade autônoma e passaram a incorporar as condições de um local específico como parte integrante e essencial para a realização e mediação do trabalho. Inicialmente relacionadas à experimentação fenomenológica e aos atributos físicos do lugar, as obras *site-specific* rapidamente passaram a entrelaçar relações espaciais com camadas ideológicas. Dessa forma, artistas passaram a negar o espaço da galeria como lugar de consumo da obra e, ao adotarem práticas colaborativas que valorizavam os itens processuais, acabaram por enre-

9. Idem: 84.

10. “[A]rchitecture is not building. Buildings are objects and the act of building leads to such objects, but architecture is something else. It is the way we think and talk about buildings, how we represent them, how we build them”. (Betsky apud Abercobie, 2009: 404).

11. “The vitality and diversity of what we appreciate as architecture – its artifacts and vehicles of dissemination, its discourses and polemics, its institutional and pedagogical frameworks, its modes of production and representation – are of course, intended to and inseparable from this multifaceted array of what we might call architecture production”. (LOG n. 20 – Fall 2010. Nova Iorque: Anyone Corporation, 2010: 65).

dar camadas econômicas, sociais e políticas, atuando no espaço público e confrontando criticamente a arquitetura.

A propensão à desmaterialização da obra de arte já era uma realidade na produção nacional, como levantou Nelson Aguilar, curador da 22^a *Bienal de São Paulo*, ao eleger Hélio Oiticica, Mira Schendel e Lygia Clark como “faróis” da produção nacional. Nesse contexto de uma produção conceitual nacional, que propõe uma revisão do “lugar do trabalho de arte”, a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos: 1 – Projeto Coca-Cola (1970)* e 2– *Projeto Cédula* é tomada como uma das chaves de aproximação entre estratégias da arte e possibilidades de desdobramentos e questionamentos para a prática arquitetônica. A noção de circuito “altera a delimitação entre público e privado na medida em que deixa de ser obra de uma só pessoa e provoca a resposta por parte de vários outros participantes dentro do mesmo sistema de distribuição” (Maia, 2009: 102). Segundo o próprio artista, esse trabalho também responde a questões fundamentais da prática artística: “a arte é um modo de fazer ou de atuar, e é dessa forma uma inserção dos sujeitos em algum lugar ou meio, que é também um circuito” (Idem: 103)

As *Inserções* de Cildo Meireles também geram deslocamentos profundos na forma de exposição e apresentação da obra, que se consolida fortemente na dimensão oral, reelaborada a cada relato. O projeto *Coca-Cola* e o projeto *Cédula* explodem a noção de obra como objeto e ganham autonomia no campo discursivo, assim como, por um caminho distinto, a dialética entre *site* e *non-site* na obra Robert Smithson tem sua lógica inicial invertida. A noção de que o *site* é a obra e o *non-site*,¹² seu campo discursivo de documentação altera os sinais entre real e metáfora e propõe repensar a produção e seus meios de comunicação até convergir teoria e prática. Para Robert Smithson, o *site* era o lugar da ação, uma intervenção física na paisagem, e o

12. Ver: *A Provisional Theory of Non-Sites*. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

non-site (*an indoor erthwork*), seu deslocamento – maquetes, mapas e esculturas feitas com material retirados do *site*. No entanto, podemos verificar no filme *Spiral Jetty* (1970) que Smithson trata o filme também como um lugar. O autor utiliza elementos reflexivos no filme para que ele seja percebido como um *site* e *non-site* ao mesmo tempo. Assim, cabe retomar a reflexão levantada pela crítica de arte e arquitetura Jane Rendell: “Onde estão os lugares que os arquitetos devem investigar e inventar para criticar os sistemas dentro dos quais eles operam?” (Rendell. 2006: 37)

Esta pesquisa permitirá uma apreciação mais estruturada de processos iniciados nas décadas de 1970 e 1980, quando se consolidam as primeiras bienais e galerias de arquitetura e se inicia um curto circuito em que, por um lado, artistas buscavam o rompimento com a estrutura institucional e, em contrapartida, arquitetos se aproximavam de galerias para exporem seus desenhos, revelando uma nova geração de arquitetos e artistas que interagiram e circularam por diversas galerias em Nova Iorque, a exemplo de Dan Graham, Peter Cook, Steven Hall, Peter Eisenman, entre outros, como destaca Beatriz Colomina em uma conferência proferida no Now Museum em 2010.¹³

A intensificação desse fenômeno nas últimas décadas desencadeou uma propulsão de artigos e formulação de termos na tentativa de abarcar tais distensões ocorridas na prática arquitetônica. Anthony Vidler, historiador e teórico da arquitetura, retoma em 2005 o texto *A escultura no campo ampliado*, da crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss – escrito em 1979 para a revista *October* – e por um caminho inverso, dessa vez percorrido pela arquitetura, declara que a arquitetura teria agora adentrado em seu “campo ampliado”. Vidler observa na produção de escritórios como Diller & Scofidio e Renfro, MVRDV ou de arquitetos como Rem Koolhaas e Kazuyo Sejima um caráter explo-

13. Disponível no site do Fórum Permanente: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/conferencia-internacional-the-now-museum>. Acesso em: 13 nov. 2016.

ratório, capaz de superar fundamentos duais atávicos da disciplina, como forma e função, historicidade e abstração, utopia e realidade e atenta para o surgimento de novas possibilidades estruturadoras de um campo ampliado por meio da recombinação da arquitetura com a paisagem, com a biologia ou um entendimento ampliado do conceito de programa arquitetônico.

Hal Foster contextualiza a aproximação do arquiteto ao artista em meio às condições de uma economia global em que ao arquiteto é delegada a função de criar a forma escultural, o edifício único, atuando como um disseminador do design atrelado a necessidades de consumo e estilo da vida contemporânea. Nesse cenário, seu *Complexo Arte-Arquitetura* (2012) surge como percepção de uma síndrome, uma aproximação nem sempre positiva, com diálogo limitado e por vezes até concorrente. Retoma-se aqui o impasse entre a obra singular e as fórmulas replicadas à revelia do projeto arquitetônico, levantadas por Keller Easterling e fortemente presentes nas formulações de Yona Friedman, arquiteto búlgaro fundador em Paris do *Grupe d'Étude d'Architecture Mobile (GEAM)*, em 1957 – “para quem problema não é a arquitetura, o problema é a reorganização das coisas que já existem.”¹⁴

O entendimento de que o espaço é um elemento que proporciona essa diluição disciplinar entre arte e arquitetura ganha também grande potência investigativa quando se expande para um entendimento do espaço da metrópole contemporânea e aproxima os campos da Sociologia e da Geografia. O trabalho do sociólogo marxista francês, Henry Lefebvre, conduz a um o entendimento de que o processo de industrialização e urbanização moderno precipitou uma transição em relação à produção de coisas no espaço para uma produção do próprio espaço. Assim, três tipos de relação espacial são postulados por Lefebvre – “prática espacial”, a produção e reprodução do espaço e sua relação

14. “The problem is the reorganization of things which already exist”. Epígrafe de abertura de: *Torre David: informational vertical communities*. 2013: 25.

com a sociedade; “representações do espaço” ou espaço conceituado, aquele dos planejadores, urbanistas e tecnocratas; e “espaço representacional”, ou aquele diretamente vivenciado, onde questões simbólicas e físicas são sobrepostas e assimiladas.

Antony Vidler retoma a tese de Lefebvre e dedica-se ao espaço representacional altamente influenciado pelas novas mídias, enquanto Rendell envereda pela primeira hipótese, a da prática espacial como ponto de contato entre trabalhos *site-specific* – especialmente aqueles que ocupam o espaço público com suas intervenções na escala urbana – e obras de arquitetura que se aproximam mais de questões conceituais. Rendell elabora uma teoria interdisciplinar do espaço na cidade contemporânea, atentando para a importância de diferenciar os monumentos que se relacionam com o contexto, de forma a pacificar o olhar para o entorno onde estão inseridos, das práticas que estabelecem relações com seu entorno, de forma a tencioná-lo por seu conteúdo crítico.

O termo “prática espacial crítica” ganha um especial interesse para esta pesquisa, uma vez que ecoa em parte significativa da produção e dos debates recentes acerca dos deslocamentos de parte da produção arquitetônica. A articulação de táticas de inserção em circuitos ideológicos e participação na arte contemporânea enriquece esse debate, assim como a dialética conceitual *site* e *non-site*, que possibilita repensar estratégias de ação e de disseminação do discurso arquitetônico, aproximando prática e teoria.

Uma hipótese

A hipótese central assumida para esta pesquisa é a de que a arquitetura, como forma de conhecimento e atuação profissional, não está relacionada estritamente à prática projetual que objetiva a construção, mas a um conjunto de estratégias de ação e

comunicação que se desdobram em uma produção contemporânea diversa, cada vez mais significativa, porém difusa e sem contornos claros.

Destaca-se, como processo essencial, um mapeamento e reflexão sobre os diversos meios de realização e comunicação dessas manifestações do trabalho arquitetônico, visando refletir sobre suas potências gráficas e textuais, bem como sobre suas estratégicas e procedimentos relacionados ao conceito de prática espacial crítica.

Partindo-se da hipótese central como premissa, colocamos algumas questões orientadoras da pesquisa: de que forma uma expansão conceitual e crítica reposiciona a produção da arquitetura e também da arte? Quais os modos estruturadores do trabalho arquitetônico e artístico, seus principais meios de ação e expressão? Quais as especificidades desses meios de ação e expressão? De que maneira métodos, ações e debates da arte contemporânea informam e provocam deslocamentos para arquitetura e vice-versa?

Bibliografia

- Arantes, O. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- Betsky, A. *Out there: architecture beyond building*. New York: Rizzoli Architecture. 2008. v. 5. Front cover.
- Brillembourg, A.; Klumpner, H. *Torre David*. Informal Vertical Communities, Urban-Think Tank, Chaire d'architecture et d'urbanisme, ETHZ. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013.
- Chipperfield, D. (Org.). *Common ground: Venice Biennale of Architecture 2012*. Veneza: Marsilio, 2012.
- Corbera, D. [Ed.]. *¿Construir... o deconstruir?* Textos sobre Gordon Matta-Clark. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

- Easterling, K. Stones in the water. Architecture in the flow of the Infrastructural Space. In: Chipperfield, D. (Org.). *Common ground: Venice Biennale of Architecture 2012*. Venezia: Marsilio, 2012: 41.
- Easterling, K. *Enduring innocence*. Global Architecture and Its Political Masquerades. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Foster, H. *The Art-Architecture Complex*. London: Verso, 2011.
- Hayes, M. Arquitetura em números (2005). In: Sykes, K. (Org.). *O campo ampliado da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013: 252-262.
- Krauss, R. Sculpture in the expanded field. *October*, Cambridge, v. 8, p. 30-44, spring 1979. Cambridge: MIT Press, 1978: 277-290.
- Kwon, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Lagnado, L. P33: *Formas únicas de continuidade no espaço*. Panorama da arte brasileira, 33., MAM, São Paulo, 2013: 19.
- Lefebvre, H. From the production of space. In: HAYS, Michael (Ed.). *Architectural theory, since 1968*. Nova Iorque: Columbia Book of Architecture, 1998: 174-188.
- Lefebvre, H. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 1991.
- Maia, C. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- Rendell, J. *Art and architecture: a place between*. London: IB Tauris, 2006.
- Smithson, R.; Flam, J. (Org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Oakland: University of California Press, 1996.
- Tonetti, A. *Intersecções entre Arte e Arquitetura*. O Caso dos Pavilhões. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- Urban-Think Tank/Eth. *Torre David: informal vertical communities*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2013.
- Vidler, A. Architecture's expanded field: finding inspiration in

jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference. *Artforum International Magazine*, v. 42, 2004: 147-150.

Sites de referência

<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>

http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/conferencia-internacional-thenow-museum/

<http://www.u-tt.com/index.html>

https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf

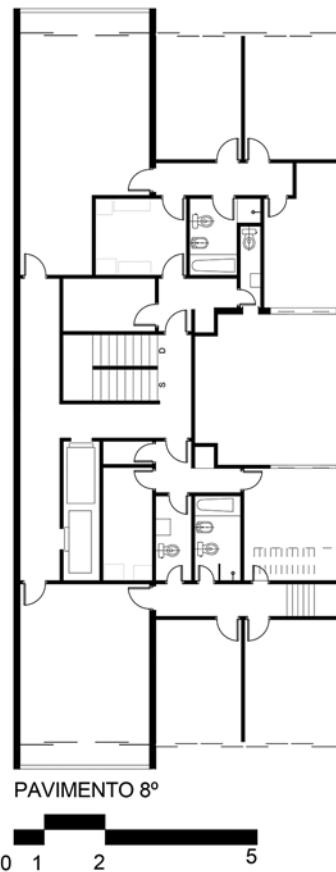
Um projeto ainda não realizado

Raquel Garbelotti

Uma maquete, um filme e um texto, ou o texto e o filme como maquete; como uma ação crítica e reflexiva.



1. Maquete do Edifício Barcellos, projetado por Maria do Carmo Swab, 1959 (Vitória, ES). Planta e maquete cedidas pela Profa. Clara Luiza Miranda (DAU/UFES).



Um caso verídico: Wind Fence

O Projeto *Um caso verídico: Wind Fence* corresponde à ideia de exploração de um território ou paisagem pela extração e contaminação/poluição deste. O caso verídico a ser contado em diversas formas de narrativas (texto, vídeo etc.), será o da extração do minério de ferro pela empresa Vale no território do Espírito Santo, que atinge principalmente a cidade de Vitória.

Uma imagem da Vale



2. Imagem retirada do site da Vale: *Wind Fence*. <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/across-world/Paginas/default.aspx>

Descrição do Projeto Um Caso Verídico: Wind Fence

O filme proposto será realizado com uma maquete. A maquete, por sua escala, promove a ideia de apreensão desses mecanismos de representação, porque viabiliza as distâncias críticas necessárias para pensarmos o que ocorre com as imagens no espaço da imersão, mas também do distanciamento.

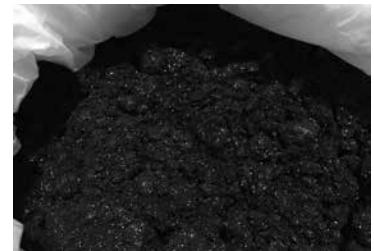
O projeto que desenvolverei refletirá sobre as questões do vídeo e suas relações com o *site-specificity* (Estudo em Arte Contemporânea sobre o Lugar – que pode englobar desde o espaço

especializado da Arte até uma paisagem, uma comunidade ou mesmo um tema, assunto).

O projeto *Um Caso Verídico: Wind Fence* refere-se, portanto, às formas de ficcionalização de realidades brutas – extração e contaminação da paisagem pelo minério no Espírito Santo, mas sobretudo na cidade de Vitória, lugar em que vivo e trabalho desde 2005. Pretendo investigar imagens de um caso verídico, algo que testemunho todos os dias como moradora da cidade de Vitória.

Mesmo depois da colocação da *Wind Fence* pela Vale, mesmo depois da apresentação de imagens de gestão dos problemas de poluição da cidade pela empresa, é possível verificar outras tantas imagens conflituosas no dia a dia – publicadas em jornais, *blogs* e redes sociais. As imagens do pó preto produzido pela pelletização do minério de ferro atinge toda a cidade.

O título do projeto refere-se às cercas de vento que a empresa Vale coloca nos terrenos de extração do minério, a fim de conter ou barrar o pó que é constantemente levado pelo vento em direção à paisagem e à cidade de Vitória. Esse título também aparece nesse projeto como imagem triunfante desse container de barragem do pó, imagem que a própria empresa Vale utiliza como um indicativo de proteção ambiental. A figura 2 foi retirada do próprio *site* da empresa, em que se pode verificar essa e outras imagens de sucesso que a Vale promove como reais. A partir dessas cercas, passamos a ver aquilo que constatamos quando estamos em Vitória, no Espírito Santo. A barreira ou *Wind Fence*, embora produza uma imagem de segurança, na realidade deixa passar o pó. A empresa Vale insiste na eficiência da cerca, como insiste nessa imagem de eficiência.



3. Minério de ferro da Vale. (Foto: Raquel Garbelotti)

Um breve roteiro de um filme de um caso verídico

A maquete será realizada por uma empresa de maquetaria para edificações e empreendimentos no estado do Espírito Santo. Escolherei uma arquitetura modernista do estado: uma casa, um prédio, armazém ou edifício comercial. Haverá uma pesquisa de campo para decidir a arquitetura com que irei trabalhar.

Venho recolhendo, há um tempo, pó de minério da minha própria casa. Penso agora em juntar a quantidade necessária para que possa introduzir esse pó de minério na maquete, uma quantidade razoável para preenchê-la até a metade. Naturalmente terei que buscar o pó nas redondezas da Vale, mas isso não será difícil.

A forma pensada para o filme é de uma maquete branca ou transparente que contenha o pó preto de minério de ferro, uma forma que reflete sobre um momento desenvolvimentista do país mergulhado e contendo em seus cômodos o material desse *progresso econômico*. Com a inserção do pó na maquete, esta se tornará visível.

A câmera correrá a maquete em um *travelling* pelo espaço. Nessa etapa será necessário um equipamento – como *slider* para o *travelling*, mesmo que transposto para a escala da maquete. Será necessário criar um ambiente de filmagem para que essas imagens produzam, no espectador, um olhar em plano sequência e um habitar sem o corpo. O filme será editado em formato de vídeo por profissionais.

DIÁRIOS URBANOS: [A CIDADE, O OLHAR, A PAISAGEM]

Karina Dias

1. Em referência ao poema *A une passante*, de Charles Baudelaire (*Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade. 1975. tomo I. 92-93).

2. Ver DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem cotidiana)*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2010.

(Re)ver a cidade

Nesta “rua ensurdecidora que urrava a minha volta”,¹ como interromper, mesmo que momentaneamente, a percepção visual rotineira para que se instale uma percepção inusitada, uma experiência sensível do espaço de todos os dias? O que se produz entre o olhar e o espaço cotidiano, urbano, para que o pensemos como paisagem? Uma paisagem que se revelaria em meio às situações rotineiras e banais, em um movimento acelerado de pontos de vista distintos, é passagem, um deslocamento do olhar.

A experiência da paisagem no cotidiano se forjaria, então, na junção de uma certa maneira de olhar e dos caminhos percorridos. Ela tomaria forma a partir de detalhes corriqueiros que, por serem vistos e (re)vistos continuamente, se tornariam in-visíveis aos nossos olhos. Em outras palavras, como, por meio da prática artística, o espaço rotineiro da cidade vai se revelando como uma paisagem singular, como um *espaço-em-paisagem*?²

Nesse espaço urbano que acreditamos dominar tão bem, que nos adormece porque deixamos de vê-lo, a paisagem impõe a

distância que nos fará (re)ver a cidade que nos circunda. Desse lugar, estamos sempre na iminência de ver e não ver, de apreender ou deixar escapar o que se apresenta diante dos nossos olhos. A paisagem cotidiana se encontraria, então, a todo momento, no limiar da visão, entre a possibilidade de ser ou não percebida, de passar do estado de não visão para a visão. Ela estaria lá, sempre na iminência de aparecer, à espera de que o observador da cidade reconheça o seu contorno.

Como nos lembra Michel Collot (1989), as coisas se dão somente em um horizonte, isto é, sob uma aparência e com uma configuração cambiantes que diferem de um ponto de vista e de um momento a outro e segundo uma relação que vai do determinado ao indeterminado. (Re)ver a cidade é se dar conta, a um só tempo, da extensão que nos circunda e dos pormenores que compõem o seu traçado.

Concebemos, então, um mundo a partir do que vemos. Uma cidade-mundo que está lá e que parece nos dar a certeza de sua existência, nos convencendo de que de fato a olhamos. Um mundo que está lá, exterior e disponível à apreensão de nossos sentidos. Para nos situar como observadores desse mundo, essa convicção imediata está repleta de ambivalências. Estar imerso na visibilidade não significa enxergá-la e estar em contato direto com ela, não significa percebê-la.

Se a rua lateja dentro e fora daquele que a percorre, seria possível regular as distâncias e as aproximações que nos fazem ver ou não ver a cidade? Somos observadores solitários em meio a espaços de superlativos. Dessa solitária experiência, nosso olhar seleciona, fragmenta o que nos envolve, capta e (re)ordena detalhes que compõem a nossa geografia. Imagens que ecoam os elos estabelecidos com a cidade que nos envolve. O espaço designado pelos olhos daquele que contempla, compõe uma paisagem, a sua paisagem.

Sabemos que a paisagem é um ponto de vista, logo tributária de um certo modo de olhar. A maneira como cada um de nós percorre os espaços da cidade e os interpreta é singular. Medida do olhar que silencia o ruído, a paisagem tem a duração de um ponto de vista. Este é originário de um movimento da visão que inclui ver e não ver, que evoca o detalhe, e não o panorama. Por não sermos onividentes, elegemos o que vemos ou o que desejamos ver. Nesse movimento, a paisagem urbana se configura como recorte e horizonte, como moldura do olhar e o que dela escapa para redesenhar o seu contorno.

Nesse processo, que é o movimento do olhar, nós “sobrevemos” o espaço que nos envolve, escrutamos os seus detalhes, muitas vezes, excessivamente banais. Nós os capturamos um após o outro, fragmento por fragmento, concebendo assim as paisagens vividas, a cidade imaginada. O movimento parece ser sempre o mesmo: circulamos ao largo, em um extenso panorama, ao mesmo tempo em que cerramos continuamente o nosso olhar – mirando, fitando as porções que nos afetam, estabelecendo uma relação de proximidade e intimidade. As paisagens se compõem, então, desses pontos de contato e desses pontos de vista, entrelaçados um após o outro.

Nesse ritmo do mundo que nos implica, estabelecemos as relações singulares que nos farão tomar partido, tomar o partido das coisas (Ponge, 1942), tornarmo-nos parte da cidade que nos cerca. Na impossibilidade de evitar que o visível nos escape, nosso olhar é desejoso e atesta que a cidade tem lugar, que a paisagem cria uma cartografia sempre cambiante, inacabada e em constituição.

Pela impotência de tudo ver, de ser onividente, nós enquadrados, recortamos, conquistamos o visível, criamos uma multiplicidade de pontos de vista que traduzem nossa maneira de habitar o mundo. Wajcman (2004) sugere: a paisagem é o olho

que avança, é o traçado do olho na espessura do mundo. Como então reconhecer as paisagens nesse caminho riscado, rasurado pelo olho, uma vez que o nosso olhar não é pan-óptico e não pode conter todo o excesso do visível? Não basta apenas enquadrar o mundo para que este seja singularizado como paisagem. Que movimento é esse que se instala em nós, observadores urbanos, para que compreendamos que, naquele instante, estamos diante de uma paisagem e somos, irresistivelmente, convocados a olhar?

Questões como essas tecem toda a minha prática artística.

Desvio ou (in)visível paisagem

Détour (Desvio),³ trabalho realizado em 2004, é uma videoprojeção silenciosa, com duração de quatro minutos, que apresenta uma cidade que existe somente no reflexo da chuva sobre a calçada escura das ruas.

Foi com surpresa e deslumbramento que, em um dos dias chuvosos do outono parisiense, olhei para baixo e deparei com uma cidade sob meus pés. A calçada se transformou em um gigantesco espelho que refletia o que estava a minha volta. Uma cidade/aparição, o *invu*,⁴ o *n[ã]o-visto*, veio ao encontro da minha visão. “[...] houve num primeiro momento, certamente, a surpresa que despertou o olhar; este então percebeu um jogo de movimentos leves, quase silenciosos [...]”. (Jaccottet, 1976: 63).

Aventurar-se nessa cidade-espelhada é constatar a sua existência, é atravessar a miragem que confronta o olhar com a imagem, em que o real e o virtual se complementam. Cidade *invue*, *n[ã]o-vista*, imprevisível e inesperada, que, revelada pela água, desaparece quando a chuva passa. A paisagem em *Détour (Desvio)* aparece à medida que caminho, no ritmo dos meus passos, na duração vivida ao subir e descer uma rua. Estamos, assim, diante de um labirinto visual composto de reflexos que se for-

3. Para visualizar esse trabalho, ver meu site: <www.karinadias.net>.

4. A noção de *invu n[ã]o-visto* é desenvolvida em meu livro intitulado *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)* (Brasília: PPGA/UnB, 2010).

mam e se dissolvem progressivamente, à medida que me desloco. A cidade parece estar aprisionada no interior de uma camada reflexiva, frágil, pronta para se desintegrar a qualquer momento, na iminência de aparecer ou desaparecer. Entre uma aparição e outra, nos perdemos na paisagem que está sob nossos pés porque desejamos olhar seu interior. O chão se torna céu e, nessa inversão, os limites da nossa visão se alteram aguçando novas percepções. Antípodas do olhar zenital, os reflexos são a bifurcação que promove o desvio, transformando a rua de todos os dias em paisagem.



1. Karina Dias, *Détour (Desvio)*, 2004. Videoprojeção, 4', detalhe.

O reflexo e o espelhamento estão presentes também em minhas intervenções urbanas⁵ realizadas a céu aberto. Porém, em *Détour (Desvio)*, o espelhamento provém da junção da luz, das baixas nuvens e da água da chuva sobre as calçadas asfaltadas de Paris, que, por alguns momentos, se transformam em *écrans* gigantes. Aqui, temos um espelhamento inusitado, fruto da associação desses elementos com o deslocamento do passante. Emerge dessa articulação uma cidade invisível, concebida de imagens fluidas, em movimento, em um perpétuo devir. Essa instabilidade não deixa revelar se o que vemos está começando a aparecer ou a se dissolver.

Aqui, a cadência das imagens é dada pelos meus passos. Ve-



5. As intervenções urbanas de minha autoria podem ser visualizadas em meu site: <www.karinadias.net>.

2. Karina Dias, *Détour (Desvio)*, 2004.
Videoprojeção, 4', detalhe.

mos uma cidade-miragem, o espectro de uma cidade que não tem nada de fantasmagórico, mas que nos surpreende por sua aparição repentina. Espécie de passagem que nos conduz da cidade rotineira a uma cidade que, vinda da chuva, não existe sempre nem em todo lugar. Cidade-água, cidade fluida que nos atinge porque nos oferece um prolongamento, “um aprofundamento da coisa visível [...]; a abertura de uma perspectiva” (Jaccottet, 1976: 66). Vemos, então, uma cidade que se manifesta nessa abertura, fluida e fugaz, uma linha de fuga em nosso cotidiano-cego, a dobra que fascina, que convoca o olhar a se inclinar para ver, nos orientando em outra direção. O poeta Philippe Jaccottet, descrevendo a sua visão de uma poça d’água deixada pela chuva em um campo, menciona que a água se abre e nos diz: “‘Entre’. O olhar vê a fronteira [...], a terra parece dizer: ‘Passe’. Nada de outro. Nada mais” (Jaccottet, 1976: 69).

O desvio que se revela pela fina camada de água e nos lança à deriva provoca o desejo de entrar nessa cidade, de percorrer seus caminhos, de se deixar levar pelo devaneio que nos transforma no flâneur que sonha a cidade. Seus reflexos são como inscrições efêmeras, gigantescos labirintos que não deixam a marca de sua passagem, apenas nos convidam a (re)direcionar nosso olhar.

Essas imagens dizem sempre um pouco mais, mal são verdadeiras; é preciso ver, enxergá-las, antes de tudo, como direções. Pois essas coisas, essa paisagem, não se revestem jamais; as imagens não devem substituir as coisas, mas mostrar como entramos em seu interior. Sua tarefa é delicada. (Jaccottet, 1976: 16-17)

A cidade que vemos encontra-se então no limiar da visibilidade, em uma fronteira que, de tempos em tempos, se torna vi-

sível. Nesse limite da percepção, da alteração da qualidade da visão, o olhar se desdobra. A partir da articulação desses vários elementos, a nossa experiência da paisagem cotidiana se transforma e, repentinamente, nos surpreendemos ao perceber que o espaço é vasto.



3. Karina Dias, *Détour (Desvio)*, 2004.
Videoprojeção, 4', detalhe.

Essa cidade-em-dobra é o desvio que nos leva alhures, confirmando que a experiência da paisagem é o paradoxo de uma presença ausente, de uma proximidade distante e de uma visibilidade invue, n[ã]o-vista. Talvez isso se traduza em minha prática artística não pelo que vemos, mas, antes de tudo, pelo que não vemos. A experiência da paisagem se revelaria então pela intensificação da dimensão daquilo que nos escapa, do que está

aparentemente camuflado e nem sempre visível. É circular do visível em direção ao menos visível e vice-versa, “[...] por uma sequência de negações, me aproximaria assim mesmo de uma descoberta em relação a essas paisagens [...]” (Jaccottet, 1976: 29).

Paisagem cotidiana, uma experiência sensível do espaço

Se pensarmos o cotidiano como um conjunto de percursos e situações que se repetem dia após dia, nos pressionando, nos impondo o peso de certa maneira de viver, a experiência da paisagem seria então a transmutação, a suspensão, o intervalo. Se o cotidiano nos atinge e nos aflige, nos aprisiona, a paisagem nos liberta, nos emancipa. No momento em que nos deslocamos cotidianamente pela cidade, vamos tomando posse dos instantes que se revelam singulares e uma paisagem vai sendo construída. Instantes quase sempre efêmeros, mas que, capturados, parecem se perenizar. Tecemos uma paisagem em uma tentativa de articular o espaço do cotidiano a seus detalhes fugidios, aqueles que quase sempre escapam à nossa percepção rotineira.

Assim, no momento em que olhamos a cidade como paisagem, todo o corpo é solicitado, estamos enraizados no lugar onde estamos, ancorados, engajados em uma relação com o espaço que nos envolve. “Aqui estou, estou aqui neste lugar, nesta intersecção geográfica, aqui estou, eu penso sobre o estar aqui”.⁶

Essa sensação de pertencimento ao espaço dá margem para que nos lancemos em outras direções, vendo o que antes não víamos. Não somos passivos diante da horizontalidade da paisagem e não somos apenas espectadores que contemplam, a distância, o mundo exterior. Nesse enlaçamento com o espaço, nos tornamos “inventores” de paisagem, “construtores” de um lugar.

Nessa justa aliança que une o lado objetivo daquilo que vemos com o lado subjetivo, íntimo a cada um de nós, a cidade se

6. Transcrito a partir de notas pessoais tomadas na conferência de Jean-Luc Nancy realizada no âmbito do Seminário *Interfaces – artes plásticas e estética*, organizado por Marc Jimenez e Richard Comte. Panthéon-Sorbonne, 6 abr. 2005.

revela como paisagem, é uma experiência sensível do espaço. Mais que um simples ponto de vista óptico, é ponto de vista e ponto de contato, pois nos aproxima distintamente do espaço, porque cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Nesse momento, sentimos o mundo, sentimos-nos no mundo, desvelamos a imagem de um mundo vivido.

A cidade pulsa, convoca, solicita a nossa presença. Talvez devamos buscar aí, no excesso de apelos sensoriais, as situações que revelarão novas relações entre o observador e seu espaço, que farão com que o tempo da rotina repentinamente cesse, oferecendo, enfim, paragem para a contemplação. “De que forma, então, apontar o sopro que abala o espírito quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar... a narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende” (Peixoto, 1996:31).

Portanto, conceber uma paisagem é vislumbrar uma nova configuração do espaço de sempre. Nesse contorno imprevisível e efêmero, reportamo-nos sem cessar a nossos mundos internos e ao que concretamente nos envolve. Anne Cauquelin nos lembra “que fabricamos a paisagem, usamos ferramentas, enquadramos, colocamos a distância, utilizamos todos os recursos da linguagem” (Cauquelin, 1989). Na realidade, continua a autora, trata-se de aperfeiçoar a conveniência de um modelo cultural com o conteúdo singular de uma percepção.

Experimentar, então, a paisagem cotidiana é encontrar em permanência novos pontos de vista e de contato, novos elos que nos aproximam dos espaços de todos os dias. Seria, como escreve Proust, ter outros olhos para ver lá onde acreditamos ter tudo visto: “a única verdadeira viagem, o único banho de rejuvenescimento não seria dirigir-se a novas paisagens, mas ter outros olhos [...]” (Proust, 1954: 258).

(A)notações finais

(A)notar a cidade é compreender que os olhos tracejam a sua paisagem, imprimindo espessura nos espaços que só conhecemos de passagem. Nesses instantes em que transformamos o muro em nuvem, entendemos que temos o horizonte no olhar, que a cidade é imensidão. Nessa paisagem cotidiana e estrangeira, criamos os elos que nos farão (re)ver os caminhos da rotina e da repetição.

Evocá-la é entrever, nos espaços urbanos do cotidiano, as situações e os momentos em que o próximo, familiar, burocratizado, contínuo e rotineiro espaço se torna visível, percebido e compreendido como uma experiência paisagística singular. Munidos pelo desejo de ver, nos engajamos a esse espaço, criamos laços, (re)configuramos distâncias, (re)desenhamos as fronteiras da cidade vivida.

À evidência, explorar, no cotidiano, aquilo que se apresenta diretamente aos nossos olhos é entrever aí, no espaço de sempre, outra cartografia. Talvez seja esse o paradoxo dos espaços familiares: serem íntimos e estranhos; próximos e distantes; capazes de, com o simples e o banal, causar espanto; serem ordinários e extraordinários, transformando-se, assim, nessas paisagens “que são também a minha morada” (Jaccottet, 1976: 9).

Podemos imaginar que, com essa relação, (re)visitaríamos a cidade de todos os dias, fazendo aparecer as cidades invisíveis.⁷ Cidades inesperadas que parecem estar sempre à espera de que seus caminhos sejam percorridos, de que suas bifurcações sejam traçadas, de que seus desvios sejam encontrados. Essa cidade, que escapa aos olhos adormecidos, origina-se de um olhar enviesado, de uma forma (in)comum de ver. Desse lugar cambiante, em meio às coisas do mundo, a cidade se eleva diante dos nossos olhos, nos confirmando que, a todo instante, somos atravessados pelo banal que nos olha.

7. Em referência à obra de Italo Calvino intitulada *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Referências

- Cauquelin, A. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 1989.
- Collot, M. *La poesie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
- Dias, K. *Entre visão e invisão: paisagem* (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, 2010.
- Jaccottet, P. *Paysages avec figures absentes*. Paris: Gallimard, 1976.
- Peixoto, N. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac São Paulo; Marca d'água, 1996.
- Ponge, F. *Le parti pris des choses*. Paris: Poésie/Gallimard, 1942.
- Proust, M. *La Prisonnière* (1923). Paris: Gallimard, 1954.
- Wajcman, G. *Fenêtre chronique du regard et de l'intime*. Lagrasse: Editions Du Verdier, 2004.

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina Tonetti

Vive e trabalha em São Paulo. Arquiteta, mestre em Projeto, Espaço e Cultura pela FAU-USP (2013) e doutoranda no mesmo programa. É professora na Escola da Cidade desde 2004, onde a partir de 2013 passou a coordenar a sequência de disciplinas voltadas aos meios de expressão e ao desenho. Articula diferentes parcerias e estratégias de ação em projetos com escalas e temporalidades distintas, aproximando arte e arquitetura, pesquisa e prática. Sua produção volta-se tanto para a prática artística como para projetos arquitetônicos. Desde 2015 integra *O Grupo Inteiro*.

Fátima Aparecida dos Santos

Professora do Departamento de Design da Universidade de Brasília. Atua no Programa de Pós-Graduação em Arte e no Programa de Pós-Graduação em Design da UnB. Investiga fenômenos expressos no ambiente urbano e seus processos comunicacionais a partir da Semiótica da Cultura.

Gabriel Menezes

Graduado em Desenho Industrial e mestre em Poéticas Contemporâneas pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Gabriel Menezes participou das exposições coletivas *O Olho e a Rua* (2013), *Dialogia em Cena* (2014) e *Grand Tour* (2014). Integra o grupo de pesquisa *vaga-mundo: poéticas nômade*s (CNPq) e pesquisa temas entre o design editorial e a performance.

Gisele Ribeiro

É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Com mestrado em Linguagens Visuais pela UFRJ (2002) e doutorado em “arte e esfera pública” pela Universidad de Castilla-La Mancha na Espanha (2010), sua pesquisa tem como foco a dimensão política da arte. Atua no grupo de pesquisa PLACE da UFES com a linha de pesquisa “A arte e o político”.

Isabella Brandalise

Designer interessada em sistemas complexos, emergentes e colaborativos, tais como espaços urbanos, narrativas coletivas e imaginação pública. Mestre em Design Transdisciplinar pela Parsons School of Design – The New School e em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB), atua como professora na UnB e designer no laboratório de governo MindLab.

Karina Dias

Professora do Departamento de Artes Visuais da UnB, Pós-doutora em Poéticas Contemporâneas (UnB), Doutora em Artes pela Université Paris I – Panthéon Sorbonne. Trabalha com vídeo e intervenção urbana, expondo no Brasil e no exterior. É autora do livro: *Entre visão e invisão: paisagem* (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Coordena o grupo de pesquisa *vaga-mundo: poéticas nômades* (CNPq).

Maria Lucilia Borges

Professora da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Graduada em Design Gráfico pela UNESP/Bauru. Ensina Estética, Arte Sonora e Design Gráfico para o curso de Jornalismo. Pesquisa sobre Arte, Tecnologias Afectivas e Processos Sensíveis de Comunicação.

Raquel Garbelotti

É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da UFES. Doutora pela ECA/USP (2011). Pesquisa problemas da vídeo-instalação e o cinema de exposição. Desde 2002 trabalha com questões do vídeo e vídeo-instalações e tem realizado diversas exposições no Brasil e no exterior, entre elas: o vídeo (*Involuntary Movement*), na Gazon Rouge Gallery, Atenas/ Grécia (2004); projeto (*JUNTAMENTZ*) para Translations/ Traduções na WARC em Toronto/ CA (2006); 8a Bienal do Mercosul – Ensaios

de Geopoéticas em Porto Alegre/ BR (2011); (*Textual Community*), projeto realizado com Rodrigo Matheus, para a exposição *Estado de Exceção – Venha ver a Coréia / Ver Você* no Paço das Artes, São Paulo, Brasil (2008), entre outras.

Rogério Camara

Professor do departamento de Design e dos programas de Pós-graduação em Artes e em Design da Universidade de Brasília. Pesquisa as relações entre escrita, narrativa e cidade com ênfase na poesia visual e tecnologia. Publicou entre outros os livros *Grafosintaxe concreta: o projeto Noigandres* e *Poesia/Poema: Wladimir DiasPino*.

Realização

PPG-Design/UnB

Organização

Rogério Camara e Fátima Aparecida dos Santos

Projeto gráfico

André Maya, Rafael Dietzch e Rogério Camara

Revisão

Denise Pimenta de Oliveira

Foto capa

Antonio Azevedo de Castro Lima

U12 Urbanidades: opacidades. / organizadores, Rogério Camara; Fátima Aparecida dos Santos – Brasília : Estereográfica, 2017. 112 p. : il. ; 20 cm.

ISBN 978-85-68809-09-9

1. Arte. 2. Urbanidade. 3. Arte e Design. 4. Arte Urbana. 5. Arte e Política.
I. Camara, Rogério. II. Santos, Fátima Aparecida dos. III. Título.

CDD 711.41

CDU 711.4

Estereográfica Editorial Ltda

Caixa Postal 16375

cep 70775-980

Brasília, DF

+ INFORMAÇÕES www.estereografica.com

Este livro foi composto em com as famílias de tipos *Brasilica* (de Rafael Dietzsch, distribuída pela Cast) e em *Skolar Sans* (de David Březina e Sláva Jevčinová, distribuída pela Rosetta). Impresso em papel Offset Alta Alvura Suzano 90 g/m² (texto) e Cartão Suzano 250 g/m² (capa), nas oficinas da Coronário Gráfica em maio de 2017. Tiragem de 500 exemplares.

Realização:

PPG
DESIGN
UnB

ISBN 978-85-6809-09-9



9 788568 809099