



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes


Julia Lopes Pereira

Práticas para ver o invisível: arte e experiência urbana

Rio de Janeiro
2022

Julia Lopes Pereira

Práticas para ver o invisível: arte e experiência urbana



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P436	Pereira, Julia Lopes. Práticas para ver o invisível: arte e experiência urbana / Julia Lopes Pereira. – 2022. 113 f.: il. Orientador: Marcelo Gustavo Lima de Campos. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes. 1. Arte – Séc. XXI - Teses. 2. Cidades e vilas - Teses. 3. Arte urbana - Teses. 4. Subjetividade na arte – Teses. I. Campos, Marcelo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título. CDU 7.036"20"
------	---

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Julia Lopes Pereira

Práticas para ver o invisível: arte e experiência urbana

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 05 de julho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Ao Marcelo Campos, pela orientação tranquila e generosa. À Inês Araújo e todos os integrantes dos projetos de extensão e pesquisa “Arte e Curadoria e Experiência Indiciais”. Ainda que à distância, os encontros com diferentes pesquisas e reflexões foram fundamentais para o desenvolvimento da minha investigação. Aos professores Lílian do Valle, Maurício Barros de Castro, Ricardo Basbaum, Aldo Victorio Filho e Alexandre Sá, pelas disciplinas que abriram minha mirada. Aos professores Maria Luiza Fatorelli e Guilherme da Silva Bueno pelas contribuições trazidas na Banca de Qualificação. Aos meus pais, por me ensinarem desde cedo a importância do estudo. Às minhas irmãs, por serem minhas maiores inspirações. E ao Fernando, pela parceria que vai além de qualquer acaso.

RESUMO

PEREIRA, Julia Lopes. *Práticas para ver o invisível: arte e experiência urbana*. 2022. 113 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta pesquisa parte da análise de situações nas quais a experiência urbana é intermediada por uma experiência artística. Tais situações são lidas aqui como curtos-circuitos de desestabilização que denunciam a diminuição da experiência urbana enquanto prática cotidiana - à medida em que conseguem, de diferentes formas, romper com a lógica capitalista de produção de subjetividade. Uma das hipóteses é de que isso acontece porque esse tipo de arte ajuda a desvelar operações que no geral são invisíveis. O texto se constrói a partir da leitura de autores como Suely Rolnik, Félix Guattari, Josep Maria Montaner e Rosalind Deutsche, aliado à análise de trabalhos contemporâneos de artistas de todo o mundo. Aqui, entende-se que é possível enxergar e entender como a cidade é produzida e as linhas de força que agem sobre ela pode ser uma das maneiras de ressignificar as tensões entre a cidade visível/construída e a cidade subjetiva, experienciada por cada um de seus habitantes.

Palavras-chave: Experiência urbana. Subjetividade. Desestabilização. Arte urbana.

ABSTRACT

PEREIRA, Julia Lopes. *Practices to see the invisible: art and urban experience*. 2022. 113 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This research analyzes situations in which the urban experience is mediated by an artistic experience. Such situations are read here as destabilizing short circuits that denounce the reduction of the urban experience as a daily practice - as they manage, in different ways, to subvert the capitalist logic of subjectivity production. One of the hypotheses is that this happens because this type of art helps to unveil operations that are generally invisible. The text is built from the reading of authors such as Suely Rolnik, Félix Guattari, Josep Maria Montaner and Rosalind Deutsche, combined with the analysis of works by contemporary artists from all over the world. Seeing and understanding how the city is produced and the lines of power that act on it can be one of the ways to reframe the tensions between the visible/built city and the subjective city, experienced by each of its inhabitants.

Keywords: Urban experience. Subjectivity. Destabilization. Urban art.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: REAIS, POSSÍVEIS E IMAGINADAS	7
1	1:100 SOBRE TORNAR VISÍVEL ALGO QUE NÃO SE VÊ	16
1.1	Uma sensibilidade que se constrói coletivamente	24
1.2	O invisível fundamenta o visível	35
1.3	A insistência dos que não foram convidados	47
2	1:1000 O QUE ACONTECE QUANDO NÃO ACONTECE NADA	58
2.1	O extraordinário no banal	61
2.2	Novas formas de praticar a cidade	75
3	1:10 FAZER CORPO, FAZER CIDADE	92
3.1	Tumultuar o cotidiano	97
	CONCLUSÃO: UM CAMINHO POR VIR	106
	REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO: REAIS, POSSÍVEIS E IMAGINADAS

O que é possível pôr por escrito são apenas algumas senhas desse grande jogo.

Guy Debord, Teoria da Deriva.

Em novembro de 2020, realizei uma ação no centro do Rio de Janeiro. A fagulha surgiu a partir de uma conversa entre os projetos de extensão e pesquisa *Arte e Curadoria e Experiência Indiciais*¹ com Deuza Brabo e Kadu Vassoler, lideranças do Re-o-CUPA.

Segundo sua página oficial no *Facebook*, o Re-o-CUPA é um centro cultural que “se estende por ruas, ruelas, becos e praças. Que é meu, é seu e é de todos que entendem que a felicidade não vem embalada numa linda caixa, que a cidade é das pessoas e não dos carros e que todo governo administra, dialoga e constrói, mas não é dono dessa cidade/povo”.²

O coletivo, que ocupa um casarão histórico no centro de São Luís, Maranhão, funciona como incubadora de ideias e ações culturais que geram impactos positivos na cidade. As iniciativas giram em torno de questões artísticas, culturais e sociais, e sublinham a falência da compartimentação dos espaços e suas atuações na produção da cidade: hoje, já não faz mais sentido pensar universidade, espaços de arte, espaços de ação política, etc., de forma isolada.

Da conversa com Deuza e Kadu, ficou muito forte a oposição entre uma construção especulativa do espaço e uma construção em rede, de forma colaborativa e mobilizada. A produção capitalista do espaço age sob o modelo do empresariamento urbano³, no qual as decisões do poder público deixam de ter como principais beneficiários a população e passam a atuar a favor da reprodução do capital.

Os projetos de revitalização de centros urbanos em todo o mundo são resultado de projetos de valorização do solo urbano, que se materializam por meio da atuação do mercado imobiliário. O caso do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, é emblemático porque passou por todas as etapas características desse tipo de

¹ Projetos coordenados pelos professores Marcelo Campos e Inês de Araújo.

² Ver *Re-o-CUPA*. Disponível em: <https://facebook.com/reocupa/>. Acesso em: jan. 2021.

³ HARVEY, David. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. *Espaço e Debates*, São Paulo, n. 39, p. 48-64, 1996.

projeto: remoção de populações que habitavam o local, venda de lotes para a iniciativa privada com concessão de inúmeros incentivos e, por fim, a decadência, uma vez que não se cumpriram as promessas de valorização da região.

A maneira como o Re-o-CUPA se organiza e age, por outro lado, representa a aproximação com a ideia de *cidade gerúndio*, que se constrói a todo momento a partir da ação de múltiplos agentes. A cidade é um organismo vivo e todo cidadão tem o direito de participar ativamente dos seus processos de produção e significação.

Essas reflexões dialogam com as experiências que eu vinha pesquisando ao longo dos últimos quatro anos. Existe um movimento amplo de artistas, arquitetos e coletivos de arte e cultura que entendem o ato de ocupar a cidade como uma postura política, qualquer que seja seu fim - e que a partir de suas ações realizam uma espécie de chamamento à uma participação política engajada. Os acasos poéticos produzidos por tais ações funcionam como micro estratégias para romper com o fluxo de vida exigido pelo sistema capitalista; são propostas novas formas de se relacionar com o espaço público e com a efemeridade do presente.

Com minhas pesquisas, fui coletando informações sobre esses diferentes trabalhos e decidi partir desse acervo de referências para realizar minha intervenção no centro do Rio de Janeiro. Comecei transformando cada uma delas em uma micro-narrativa. Como as que seguem:

Um grupo de pessoas ocupa lotes vazios com cadeiras de praia e transformam o espaço em salões de beleza.⁴

Duas pessoas caminham presas por um elo de resistência, ligando pescoço a pescoço, cada pescoço para um lado.

Colocam algumas carteiras na faixa de areia. Uma aula ao ar livre, com o mar professor.

Os motoristas não sabem o que fazer, se rompem ou não as faixas transparentes, azuis e amarelas.

Estão vendendo nosso espaço aéreo e o céu está coberto por balões.

Há três dias ele vem até essa mesma praça. Senta, observa tudo, anota tudo.

⁴ Alguns dos trabalhos que inspiraram a escrita dessas micro-narrativas serão apresentados ao longo da dissertação.

As micro-narrativas são escritas no presente e não apresentam qualquer indicação geográfica: elas acontecem no momento em que se lê, em qualquer lugar onde se possa imaginar. Cada uma delas foi escrita em um *post-it* e, em um exercício de deriva, foram deixadas pelo centro da cidade. Minha ação se concluía, enfim, após fazer registros fotográficos de cada *post-it* a partir de diferentes pontos de vista.

Francesco Careri sugere que o movimento Dadá teria sido o responsável por elevar a tradição da *flânerie* à operação estética, por atribuir valor artístico a um lugar banal da cidade, usando o caminhar como procedimento para tal (CARERI, 2013, p. 74). O autor afirma ainda que a relação entre o caminhar e a arte se fortaleceu de tal maneira que, durante todo o século XX, deambulações e derivas foram praticadas como forma de antiarte.

Depois dos dadaístas, os surrealistas também encontraram na cidade uma fonte inesgotável de possibilidades, e a partir de suas deambulações buscavam formas de ressignificar os espaços vazios da cidade – mais uma vez, em um movimento de aproximação entre arte e vida. No final do século XX, a prática da deriva começa a se firmar mundialmente como uma tipologia autônoma e reconhecida no mundo da arte. Prática essa que havia sido normatizada pela Internacional Situacionista (1957), como uma operação construída, pautada no perambular, no perder-se pela cidade sem rumo definido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões, a direção a ser tomada a cada momento.

O objetivo de tal prática era subverter, através de uma ação estética e política, o sistema capitalista do pós Segunda Guerra Mundial. Guy Debord é a figura central da Internacional Situacionista e da “Teoria da Deriva” (1958) e, ao criticar a sociedade do espetáculo, acreditava que a revolução precisaria passar pela vida cotidiana.

Entende-se que a espetacularização das cidades está diretamente ligada à diminuição da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística. A cidade, enquanto invenção capitalista, é uma simulação de si mesma, um cenário sem personagens. Assim, os situacionistas propunham uma nova experiência da cidade e seu interesse pelas questões urbanas foi “uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana” (JACQUES, 2003, p. 13).

As situações propostas (os jogos de acontecimentos) se construíam a partir da técnica da deriva:

uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que – apoiando-se no conceito de psicogeografia – pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo. A *dérive* é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista. (CARERI, 2013, p. 83)

A deriva me pareceu, portanto, a melhor maneira de me relacionar com a cidade durante a realização da ação. Desci na estação de metrô da Cinelândia e de lá caminhei seguindo as pulsões das ruas, por aproximadamente três horas. Cada *post-it* era também colocado ao acaso: ora escolhia lugares com mais circulação de pessoas, ora me preocupava em fazer uma ação escondida, secreta.

Ainda que nos lugares com maior fluxo de transeuntes, é interessante o contraste de escalas entre um *post-it* e uma cidade como o Rio de Janeiro. Os 3x5cm que, quando colados em uma folha de caderno servem para dar destaque e chamar a atenção, se tornam imperceptíveis quando colados em um muro, em meio ao centro da cidade.

O jogo reforça como a cidade não se oferece totalmente de primeira: é preciso um olhar específico para enxergar para além do habitual. Aqueles que conseguem notar as rupturas no sistema, por mais ínfimas e insignificantes que sejam, estão mais perto de compreender que não existe uma única cidade: pelo contrário, são infinitas - e *reais, possíveis e imaginadas* são apenas alguns de seus muitos adjetivos.

Trabalhar de frente para a janela é como assistir a um movimento que não tem fim. Do alto do décimo andar, vejo a cidade - um recorte dela - acontecendo, sendo produzida, criada, transformada. A *cidade gerúndio*, que desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo tanto me fascina.

À época, com orientação do Prof. Dr. Guilherme Wisnik, desenvolvi uma pesquisa sobre artistas caminhantes e suas caminhadas por São Paulo. A análise das ações pesquisadas (ao todo 16, realizadas entre 2008 e 2018) permitiu a

elaboração de diversas reflexões sobre o potencial da arte como prática crítica quando inserida no contexto urbano. Alguns desejos pareciam ser comuns a todas elas, como a necessidade de propor um olhar questionador sobre a cidade, sua lógica de funcionamento e suas formas de produção, juntamente com a proposição de maneiras possíveis de ocupar os espaços públicos a partir de experiências lúdicas.

Entendo o caminhar como uma maneira de inventar e reinventar cidades (e desejos de cidades). Assim, no momento em que andamos e nos permitimos a lentidão de quem se perde, no momento em que aguçamos nossos sentidos e focamos a atenção na efemeridade do agora, somos capazes de criar novas narrativas, novos espaços, novos corpos, novas relações.

Para além do caminhar, o que se estabelece é, em suma, *uma experiência urbana intermediada por uma experiência artística*. O que chamo neste trabalho de *acaso poético* seria, portanto, cada um desses momentos efêmeros em que nossa experiência no espaço urbano é atravessada por uma proposição artística que pode, potencialmente, funcionar como fagulha para algum tipo de reflexão crítica.

Aqui, é importante frisar as limitações do adjetivo “poético”, que não necessariamente consegue exprimir todas as nuances desse tipo de situação. Ao mesmo tempo, pensar sobre o acaso significa olhar para a experiência a partir da ótica do pedestre ou transeunte desavisado que, no meio do caos, tenta entender o que acontece. Isso porque, para o(s) artista(s), tratam-se de situações construídas, ou seja, não espontâneas como sugere o acaso. De toda forma, para o processo da pesquisa, foi importante nomear aquilo que se busca analisar e compreender. Consciente de que a arte possui aspectos que escapam à linguagem e que, portanto, qualquer termo terá limites, fico, assim, com a expressão *acaso poético*.

Também quando se fala em cidade não se trata de uma cidade qualquer. A cidade que os artistas estudados tomam como campo de pesquisa é aquela na qual parece não haver brechas para escapar ao filtro de um modo de vida produtivista. Nas palavras dos arquitetos Manfredo Tafuri e Rem Koolhaas, trata-se da metrópole. Uma alegoria sobre a qual constroem-se duas atitudes simultâneas: a violenta denúncia e a apaixonada exaltação.

“A metrópole é uma máquina viciante, da qual não há escapatória, a menos que ela também ofereça essa possibilidade de fuga” (KOOLHAAS, 2008, p. 330). Os autores entendem que as contradições do próprio sistema capitalista, são, em si, a

própria condição da modernidade e da consolidação da metrópole enquanto modelo histórico e socioespacial do contemporâneo. A cidade que interessa para este trabalho é, portanto, aquela que está sempre colocada em xeque, pois é construída no limite das contradições e delas depende para sua manutenção.

A arte, ao lado das manifestações sociais, se apresenta como uma das poucas práticas que consegue revelar e ocupar essas fissuras. É capaz de expor as contradições que fazem parte dos modos de vida controlados pelo sistema capitalista. Ao se inserir na cidade, a arte contribui para o processo de restituição do caráter político do espaço público. Pode-se vislumbrar a singularização da subjetividade a partir das experiências coletivas e vivida por cada um.

No prefácio do livro “Esferas da insurreição” (2018), de Suely Rolnik, Paul B. Preciado discorre sobre a possibilidade de imaginar estratégias coletivas de resistência e fuga do sistema vigente. Diz ainda que essa mobilização de estruturas micropolíticas é um passo anterior e indispensável para que se suceda a transformação das estruturas macropolíticas - sendo elas as relações de opressão como classe, raça, gênero, etc.

Diferentemente das receitas de felicidades instantâneas e do *feel good*, a condição de possibilidade de resistência micropolítica é “sustentar o mal-estar” que gera nos processos de subjetivação a introdução de uma diferença, uma ruptura, uma mudança. É preciso reivindicar o mal-estar que tais rupturas supõem: resistir à tendência dominante da subjetividade colonial-capitalística (...). (PRECIADO apud ROLNIK, 2018, p. 17)

Foi também no prefácio de Preciado que me deparei com o termo *desestabilização*, importante para esta dissertação. “*Esferas da Insurreição* é uma cartografia das práticas micropolíticas de desestabilização das formas dominantes de subjetivação, um diagrama da esquerda por vir” (PRECIADO apud ROLNIK, 2018, p. 12). Depois, o encontrei nas palavras de Djamila Ribeiro: “a tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando poder” (RIBEIRO, 2017, p. 45). As práticas artísticas estudadas aqui são lidas, portanto, como curto-circuitos capazes de gerar essas desestabilizações. Rompem com a ordem, questionam o poder, reivindicam novos sistemas de produção de subjetividade.

Curto-circuitos de desestabilização que denunciam a diminuição da experiência urbana enquanto prática cotidiana - à medida em que conseguem, de diferentes formas, criar condições para reverter essa lógica. Uma das hipóteses é de

que isso acontece porque esse tipo de arte ajuda a desvelar operações que no geral são invisíveis para grande parte da sociedade. Enxergar e entender como a cidade é produzida pode ser uma das maneiras de ressignificar as tensões entre a cidade visível/construída e a cidade subjetiva/vivida, experienciada por cada um de seus habitantes.

Ao mesmo tempo, o sistema capitalista se mostra capaz de absorver as piores críticas e fazê-las funcionar a seu favor. Quantos artistas expõem trabalhos críticos ao capitalismo dentro de espaços de arte mantidos por grandes bancos? Quanto do sistema de arte hoje é realmente transgressor e quanto acredita que é enquanto joga dentro das regras do sistema? É possível escapar aos sistemas de manipulação estabelecidos e produzir modos de subjetivação que sejam, de fato, singulares?

Ao perseguir possíveis respostas para essas perguntas, algumas temáticas adjacentes acabam surgindo. É o caso de questões raciais, de gênero e classe. Como aqueles que não têm sua voz ouvida conseguem participar da produção da cidade, por exemplo? De certa forma, é difícil pensar em qualquer trabalho sobre arte, feito no Brasil, que consiga escapar dos marcadores de classe, raça e gênero. Por isso, alguns autores e conceitos serão acionados sempre que tais debates forem colocados em xeque, produzindo uma espécie de trama entre abordagens e perspectivas.

É preciso, porém, fazer duas ressalvas. Em primeiro lugar, o questionamento central da pesquisa gira em torno da cidade. Isso sugere que, mesmo quando a prática artística levantar reflexões sobre raça, por exemplo, a análise central permanece sendo sobre a cidade. Autores, temáticas e discussões serão trazidos sempre de acordo com as reflexões geradas pela experiência artística que se analisa. Em segundo lugar, acredito ser importante destacar o lugar de onde falo: sou uma pesquisadora branca, da chamada classe média, que viveu grande parte de sua vida na cidade de São Paulo. Estudei em escolas particulares, me formei em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo e, hoje, sou estudante de mestrado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É a partir deste lugar específico que partem as reflexões que enchem estas páginas.

A diferença de escalas é um dos aspectos que mais me intriga na ação que realizei no centro do Rio. Como um *post-it* ganha significados diferentes à medida em que nos aproximamos ou nos afastamos dele e como cada escala nos revela situações diferentes - quanto mais detalhes temos do *post-it* e do texto que carrega, menos vemos da cidade e vice-versa.

Partindo da investigação sobre o que é possível perceber a partir de diferentes pontos de vista, a dissertação se desenvolve sobre três escalas arquitetônicas: 1:10, 1:100 e 1:1000. Elas representam, respectivamente, um olhar mais aproximado do objeto, uma visão intermediária e uma mirada mais afastada do ponto de observação.

No primeiro capítulo, **1:100. Sobre tornar visível algo que não se vê**, temos a visão intermediária das questões do trabalho. Aqui, busco pensar sobre a produção de subjetividade em um cenário onde o capitalismo financeiro se coloca como filtro permanente na experiência humana/urbana. A partir de autores como Suely Rolnik, Félix Guattari e Boaventura de Sousa Santos, discuto as relações entre os campos micro e macropolíticos e como ambos são capturados pelas lógicas do capital.

A arte, nesse sentido, surge como possibilidade de produzir novos agenciamentos de singularização. As discussões teóricas ganham contorno à medida em que analiso três trabalhos: “Monumento à catraca invisível” (2004), Coletivo Contrafilé; “Teeter-totter wall” (2019), Rael San Fratello; e “Color(ed) theory” (2014-2016), Amanda Williams. Estas são três das muitas experiências que dão pistas de como dar corpo à uma construção simbólica emancipada, em algum nível, dos controles da vida social.

Na segunda parte, **1:1000. O que acontece quando não acontece nada**, me afasto do objeto observado e procuro na literatura e na arquitetura referências que contribuem para a pesquisa - já que as práticas que se opõem ao modo capitalista de produção da cidade não se restringem ao campo da arte. Tendo como ponto de partida o texto “Tentativa de esgotamento de um local parisiense”, de Georges Perec, trago neste capítulo uma reflexão sobre o banal enquanto aspecto fundamental da experiência urbana.

A cidade pode ser pensada enquanto uma multiplicidade de camadas que se sobrepõem e, tanto ela, quanto a própria arte, são espaços em disputa. Nessa perspectiva, o ordinário, do arquiteto argentino Enrique Walker, ou os contra-usos,

do sociólogo Rogerio Proença Leite, são maneiras de expor brechas e questionar a imposição de uma vida controlada e ordenada.

Por fim, é na terceira parte que temos uma escala mais aproximada e detalhada, que surge a partir do corpo dos artistas. Em **1:10. Fazer corpo, fazer cidade**, a discussão se desenvolve a partir da análise de ações em que corpos insurgentes se impõe sobre a cidade e exigem seu espaço. Trata-se do gesto de insubordinação, descrito por Jacques Rancière, ou a insistência dos que não foram convidados, como destaca a filósofa belga Isabelle Stengers. A questão não é mais resistir, mas agir e conquistar. Por fim, entende-se a urgência de potencializar encontros, conectar práticas e atuar diretamente sobre o campo de poder invisível que abrange o contexto político de cada ação e cada ato singular de produção de realidades. Nas palavras de Achille Mbembe e Felwine Sarr, é preciso fazer corpo.

1 1:100. SOBRE TORNAR VISÍVEL ALGO QUE NÃO SE VÊ

*Normalmente não sabemos como reconhecer coisas que estão a todo tempo ao nosso redor: forças de poder, conjunções políticas, regras econômicas. E eu acho que isso é algo que a arte nos ajuda a fazer, ela nos ensina como enxergar.*⁵

Trevor Paglen

Trevor Paglen se considera um fotógrafo do invisível. Em suas investigações, o artista norte americano especula sobre aquilo que, a olho nu, não se pode enxergar: os limites da democracia, da vigilância, das forças de Estado, do que pode, ou não, um civil saber. Na série *Limit Telephotography*, como um astrônomo que usa a fotografia para capturar imagens de objetos a trilhões de quilômetros de distância, ele aponta a câmera para as paisagens desertas dos Estados Unidos - e ali, no meio do nada, registra cenas de operações militares em bases - supostamente - secretas.

Ao partir do pressuposto de que vivemos uma espécie de *cultura visual invisível*⁶, o artista acredita que, para haver um posicionamento político ativo frente às forças de poder, é preciso o exercício de desvelar tudo aquilo que se esconde. Ou seja, a manutenção do poder tem como escudo a invisibilização de determinados sistemas, operações, agentes e forças. E para que se possa intervir ativamente nos modos de produção da vida cotidiana, seria preciso ver o invisível⁷.

Levando em consideração o conceito de Imagosfera, proposto por Suely Rolnik, é possível ter uma noção da complexidade desse exercício. Para a autora, a Imagosfera é “uma camada contínua de imagens que se interpõe como um filtro entre o mundo e nossos olhos, tornando-os cegos à tensa pulsação da realidade. (...) é o que prepara e condiciona as subjetividades a submeterem-se aos desígnios do mercado” (ROLNIK, 2008). Aqui, o que a autora chama como mercado seria o sistema colonial capitalista que determina os modos de ser e estar dos indivíduos.

O brilhante jogo de oposição entre os verbos nas famosas palavras de José

⁵ No original, *We often don't know how to recognize the things that are all around us all the time: forces of power, political arrangements, economic norms. And I think that's something that art helps us do, is to teach us how to see.*

⁶ No original, *invisible visual culture*. Paglen, T. **Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You**. *Archit. Design*, n. 89, p. 22-27, 2019.

⁷ Adota-se essa premissa, pensar a arte como exercício capaz de desvelar o invisível, ainda que um ponto de vista cético possa pensar que esses segredos se tornam visíveis somente enquanto migalhas de informação fornecidas pelo próprio sistema. Somos capazes de encontrar brechas ou esse sistema é complexo e absoluto a ponto de estar sempre um passo à nossa frente?

Saramago é cirúrgico ao sugerir que é preciso ter consciência da visão para que se possa enxergar além do superficial: *Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara*. E, por mais que à primeira vista pareça estranho, o que proponho aqui é que, num contexto urbano, o que nos ajudaria a *olhar, ver e reparar* os limites da Imagosfera são justamente alterações praticamente imperceptíveis - ou invisíveis - nos espaços da cidade.

Figura 1 - Trevor Paglen. Campo de provas de armas químicas e biológicas. 2006-2007. Dugway, UT, Estados Unidos. Distância aproximada: 67km; 11:17.



Disponível em: <<https://paglen.studio/>>. Acesso em: 5 de jun. de 2021.

Em um texto sobre o trabalho do 3nós3⁸, Annateresa Fabris argumenta que a produção artística do grupo poderia ser dividida em duas esferas complementares: de um lado, a *intervenção*, que por meio da criação de um “evento surpresa” e de um acontecimento vivencial, colocaria em xeque algum tipo de reflexão crítica; de outro, a *interversão*, que partiria da proposição de uma alteração da ordem habitual das coisas, promovendo especulações de caráter visual. Nesse tipo de produção, parte-se do entendimento de que a cidade não é simplesmente uma construção histórica, mas um sistema de informações que está em constante processo de significação e ressignificação. Segundo Fabris, o espaço urbano é o destinatário da ação artística e um dos grandes objetivos é criar “outras possibilidades de

⁸ Coletivo paulistano formado pelos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, que atuou entre 1979 e 1982. Sob influência do movimento de artistas brasileiros dos anos 1960 e 1970, na proposição de novas linguagens e suportes, o grupo realiza ações que questionam os espaços da cidade a partir de ocupações e apropriações. São Paulo era, para eles, uma grande superfície ativa para a proposição de interferências estéticas, com expressiva carga política.

visualização de um espaço que o hábito, o consumo distraído tornaram perceptivamente ‘neutro’” (Fabris apud RAMIRO, 2019, p. 19).

Em “Interdição” (1979), o grupo fecha um dos cruzamentos da Avenida Paulista com faixas de papel celofane colorido, impedindo a passagem dos carros. Quando o sinal abria, os artistas permaneciam parados com as faixas estendidas, esperando que partisse dos motoristas alguma ação diante daquela situação inesperada. Na época, uma matéria no jornal contou o fato e, na entrevista, os artistas comentam:

É só acrescentar um elemento estranho, quebrando o cotidiano, que as pessoas se perdem, não sabem como reagir. Porque as faixas estendidas sobre a avenida, onde o motorista passa correndo e o pedestre com medo de atropelamento, são novos significantes no contexto urbano. (...) Quando o sinal abria para os motoristas, muitos deles ficavam me olhando, perguntando o que fazer. Se deviam cruzar a faixa ou não. E eu respondia: o senhor é quem sabe. (RAMIRO, 2019)

Tal ação de interferência sobre o habitual gera ruídos no comum, naquilo que se dá como neutro, conquistado. Cria-se uma situação de surpresa, onde o inesperado torna visível algo que, até então, não o era. São os *acazos poéticos*: situações propostas por artistas e coletivos que não se exigem completas ou acabadas, mas fluidas e capazes de tomar corpo de inúmeras formas. Disponibiliza-se a fagulha e cada pessoa é livre para interagir (ou não), da maneira que lhe convém - a cidade como palco e a ação artística como possibilidade de ação/construção participativa.

O espaço urbano é um dos mais importantes campos de disputa no mundo contemporâneo, onde as forças de poder se reproduzem de forma voraz. Muros e câmeras de segurança são apenas os sinais mais óbvios de um complexo regime de controle e visibilidade que determina como as cidades são produzidas, ocupadas, geridas e, principalmente, como deve se dar nossa relação com elas. Entende-se, então, que a “ordem capitalista produz uma subjetividade própria, subjetividade essa que determina constrangimentos a nível espacial. A formação do território revela - é cenário, instrumento e resultado - a contínua luta de dominação e insubmissão” (GUATTARI, 1985. p. 109).

Figura 2 - Nós3. Interdição. 1979. São Paulo, SP, Brasil.



Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/arte/no-interior-e-a-margem>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Por trás do atual regime de invisibilidade está a consciência sobre a própria produção da cidade, tanto a cidade construída quanto a cidade simbólica; e as *interversões*, ou *acazos poéticos*, podem ser entendidos como práticas capazes de reverter a lógica do capital, à medida em que apresentam novas formas de ler e agir sobre o espaço urbano. Aproximam-se, assim, relações de poder que se dão no campo da macro e da micropolítica. Enquanto a macropolítica diz respeito a tensões ligadas à cartografia dominante, no que se refere a questões de classe, raça, gênero, etc., a micropolítica pertence ao campo subjetivo, pois diz respeito às tensões que se produzem em nossos corpos quando afetados pelas relações macropolíticas.

Apesar de representarem forças distintas, ambas estão intimamente ligadas, de modo que, “em qualquer uma dessas operações micropolíticas tendem a se produzir mudanças irreversíveis na cartografia vigente. Ora, ao tomar corpo em criações artísticas teóricas e/ou existenciais, tais mudanças tornam as mesmas portadoras de um poder de contágio em seu entorno” (ROLNIK, 2008).

Se à primeira vista os *acazos poéticos* agem mais diretamente sobre o cotidiano sensível, produzindo alterações na relação simbólica que estabelecemos com a cidade, eles têm, em si mesmos, fagulhas que potencialmente podem alterar o cenário macropolítico. Tais ações artísticas parecem ser, portanto, uma resposta possível para a pergunta posta por Suely Rolnik e Félix Guattari: “como produzir

novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais?” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 2).

No contexto latinoamericano, os anos de 1960 e 1970 têm especial importância quando se pensa no caráter emancipatório que a arte pode representar. Em um período de ditaduras violentas em que o cerceamento de liberdades e pensamentos se dava sob a forma de lei, a figura do artista e do ativista se aproximam e é justamente aí que a separação entre macro e micropolítica se deu como superada. Assim, o artista latinoamericano participa na construção de um

projeto em que a criação de novas formas de arte está de mãos dadas com a transformação hipotética da vida cotidiana e a construção de uma sociedade alternativa. (...) Essa fórmula, por sua natureza, desafiava tanto o autoritarismo como seu cúmplice, o capitalismo transnacional. Para muitos desses artistas, só uma arte que participasse de ‘reformulação sociopolítica completa’ poderia resolver o dilema que enfrentavam os produtores culturais nesse momento preciso. (RAMÍREZ, 2007, p. 190)

Ramírez defende que o conceitualismo que se produziu na América Latina foi um movimento único, que pode ser lido como um novo modo de pensar a arte e sua relação com a sociedade e que, por isso, não teria em sua genealogia ligação direta com a arte conceitual norte-americana. Uma produção que tem como pano de fundo a violência da ditadura como “atmosfera opressiva onipresente” (ROLNIK, 2008) na experiência cotidiana e que se propõe não só a discutir as relações inter-humanas frente o contexto macropolítico, mas também contribui para a criação de instrumentos que propiciam novas formas de vivências, convivências e sobrevivências.

Para Juan Pablo Renzi, um dos teóricos desse grupo vanguardista de Rosário [Tucumán Arde], a nova atitude exigia, por sua vez, ‘uma incorporação consciente da ação política na prática artística’. (...) Nesse contexto, o impulso ideático do conceitualismo revelou-se precioso para o desenvolvimento de inserções politicamente subversivas ou transgressões artísticas contraculturais. Como os casos brasileiro e argentino demonstram, a substituição muitas vezes abrupta do objeto artístico por formas conceituais foi o resultado de um processo reflexivo (e não auto-reflexivo) que acompanhou a transferência das práticas artísticas do campo estritamente institucional para o campo sociopolítico. (RAMÍREZ, 2007, p. 190)

Nesse momento, existe um esforço consciente por parte dos artistas de

envolver o espectador em suas propostas artísticas/políticas. O artista é, mais do que nunca, um ser social, não mais restrito a criar obras, mas capaz de operar mudanças profundas na percepção e comportamento humano: “um artista não mais espectador dos acontecimentos, mas atuante sobre eles, cuja inserção total do campo estético na realidade proporcionaria transformações nos planos ético, político e social.”⁹ E, ao mesmo tempo, exige-se do espectador um papel fundamental na ação artística.

A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize: a temporalidade da experiência desse espectador é, muitas vezes, a temporalidade da própria obra. Os significados propostos pela obra de arte não mais se encerram no sujeito, num entendimento subjetivado, mas surgem durante o acontecer artístico, na fusão entre arte e vida. O corpo, então, entra em cena como estrutura, em que abdica de ser a morada do ser subjetivo para se realizar em sua fisicalidade plena, sendo a experiência do espectador-participante uma experiência essencialmente corporal.

Por sua vez, a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação.

Ela leva ao confronto que trará a mudança.

Ela leva à integração da criatividade estética com todos os sistemas de referência usados na vida cotidiana.

Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela o leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças.

(CAMNITZER, 1970 apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 274)

É na necessidade de uma participação ativa (e conseqüentemente crítica) e da presença do corpo, que mora a chave da relação entre macro e micropolítica que os artistas latinoamericanos souberam tão bem tensionar. A obra de arte se torna permeável para que os espaços projetados por artistas e espectadores se entrecruzem e criem experiências nas quais o diálogo com o mundo cotidiano e as experiências comuns sejam combustíveis para seu motor. A partir desse diálogo, acaba sendo mais fácil perceber como a esfera macropolítica age sobre os corpos em um processo de dominação e exploração que atinge, inclusive, a subjetividade e os processos de subjetivação. Assim, “o que se ganha é uma maior precisão de foco

⁹ BRAGA, Jonathan Taveira. A prática relacional na arte brasileira e a construção de cartografias: Esfera pública e subjetividade. *In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*, 7., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba, Embap, 2011.

para uma prática de resistência efetiva, inclusive no plano macropolítico” (ROLNIK, 2008).

Quando Hélio Oiticica cria os “Parangolés” (1964) ou os “Penetráveis” (1961-1980), experiências nas quais a participação do público é indispensável para a construção da obra, fica evidente o desenvolvimento de ações artísticas que passam a existir como acontecimentos, experiências temporais e a maneira como o público é, agora, propositor artístico. O movimento, fundamental para a fruição de tais experimentações, se relaciona com a presença do corpo e da mente que também se tornam necessários para o andamento da obra.

O comportamento labiríntico dessas propostas é posteriormente incorporado no *Programa* que Oiticica desenvolve a partir dos anos 1960. A experiência de caminhar pela cidade em *delirium ambulatorium* faz parte de uma proposta de emancipação do corpo que se dá diretamente a partir do contato com o mundo.

A busca por soluções e ações coletivas diz muito sobre o conceitualismo latinoamericano e sua pretensão de ser/fazer resistência aos governos autoritários e lidar com o trauma da ditadura. Hoje, para além de um presidente que flerta com a volta do regime ditatorial, no caso do Brasil e de tantos outros governantes de extrema direita pelo mundo, vivemos um estado de urgência que grita pela continuidade desse processo de construção coletiva que tem, na arte, uma forte aliada. Como bem lembrou a curadoria da 34ª Bienal de São Paulo, em alusão ao verso de 1965 do poeta amazonense Thiago de Mello, vivemos em tempos escuros¹⁰ e é preciso saber dilatar as pupilas e olhar o escuro; pois também no escuro há cantos e por estar escuro, seguiremos cantando¹¹.

Não se pode deixar de lado o fato de que o regime colonial-capitalístico¹² em

¹⁰ “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (...). Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’?” AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko- Chapecó-SC: Argos, 2009. p. 62-63

¹¹ A 34ª Bienal de São Paulo teve como enunciado o verso *Faz escuro mas eu canto*, de Thiago de Mello, publicado em 1965. Segundo texto dos curadores: “Por meio desse verso, a 34ª Bienal reconhece a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindica a necessidade da arte como um campo de encontro, resistência, ruptura e transformação. Desde que encontramos esse verso, o breu que nos cerca foi se adensando: dos incêndios na Amazônia que escureceram o dia em São Paulo aos lutos e reclusões gerados pela pandemia e as decorrentes crises políticas, sociais e econômicas. Ao longo desses meses de trabalho, rodeados por colapsos de toda ordem, nos perguntamos uma e outra vez quais formas de arte e de presença no mundo são agora possíveis e necessárias. Em tempos escuros, quais são os cantos que não podemos seguir sem ouvir?” Disponível em: < <http://34.bienal.org.br/post/7510>>. Acesso em: jan. 2021.

¹² O termo será adotado ao longo do trabalho, seguindo a definição sugerida por Rolnik (2018).

que vivemos, como nomeia Suely Rolnik, se apropria não só da força de trabalho, mas também do conhecimento, das relações e da produção de subjetividade. “Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva - para não dizer ontológica -, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater” (ROLNIK, 2018, p. 33).

Se o potencial conceitualista da arte latinoamericana ficou adormecido com o fim das ditaduras, o momento atual parece ser mais do que oportuno para que ele desperte e volte a fazer coro aos novos movimentos de resistência.

Voltando a Trevor Paglen, o artista nos apresenta outra ideia interessante, a geografia reflexiva. Reflexão, ação e produção fazem parte de um mesmo processo: os geógrafos não apenas estudam geografia, eles criam geografias - e o mesmo seria válido para qualquer outra área de conhecimento. Investigar o espaço urbano, refletir sobre ele e *enxergá-lo*, são partes fundamentais no processo de produção da cidade e, dessa forma, todo tipo de produção cultural e intelectual é também uma prática espacial. Se o sistema dominante age por meio da invisibilização de forças e da neutralização de subjetividades, é preciso que a liberdade e a visualidade tomem forma em novos espaços.

Nesse sentido, as estruturas militares ou espaciais que Paglen retrata, quase como abstrações,

nos indicam um sistema inteiro de capital, vigilância e controle. Diante dessas imagens, somos levados mais a acreditar do que a ver; ou, melhor dizendo, ao enxergarmos um pouco, somos levados a acreditar em muito mais - um modo de enxergar que é paranoico-crítico. (Uso esse termo de maneira positiva, assim como fazia Salvador Dalí, o artista que o criou). (FOSTER, 2021, p. 151)

Nos trabalhos analisados a seguir, essa possibilidade se apresenta em situações banais do cotidiano, nos pequenos acasos poéticos - nos quais a percepção sensível ganha potencial para desestabilizar o regime colonial-capitalístico. A produção do espaço é política e, nos últimos anos, muitos artistas e coletivos vêm propondo trabalhos que articulam o caráter micropolítico das ações cotidianas, desvelando certos contornos da Imagosfera e propondo novas maneiras de se relacionar com a cidade.

1.1 Uma sensibilidade que se constrói coletivamente

Monumento à catraca invisível (2004), Coletivo Contrafilé.

Se existem adjetivos que não deveriam ser usados para caracterizar uma cidade, eles estariam ligados à uma suposta neutralidade. Isso porque a cidade, enquanto organização espacial do território, é resultado de relações políticas e disputas de poder, comprometidas com determinados agentes e discursos. Existe uma história inscrita em cada canto de uma cidade, em cada um de seus cheios e vazios.

Durante o período de expansão europeia, no século XVI, a construção de cidades tinha papel fundamental para o domínio dos territórios conquistados: Goa, a capital portuguesa na Índia, por exemplo, foi arquitetonicamente construída à semelhança de Lisboa. Na América hispânica, a organização das novas cidades sobre quadrículas, seguindo o ideal renascentista, afirmava o domínio espanhol ao mesmo tempo em que desarticulava os complexos sistemas urbanos pré-existentes.

De forma geral, a materialização dos discursos do Renascimento tomou forma em inúmeras cidades pelo mundo. Em um momento pós-feudalismo, em que os crescentes fluxos populacionais inchavam os centros urbanos e precisavam ser organizados, o desenho da malha viária foi determinante para selar a diferenciação entre metrópoles e províncias. Grandes avenidas, praças, perspectivas estratégicas por onde se viam imponentes estátuas e obeliscos mostravam de forma contundente a relação entre configuração política e forma urbana.

Em recentes movimentos de questionamento das histórias oficiais, e da representação do poder no espaço urbano, os monumentos parecem ser os primeiros alvos. E questionar a existência de determinadas estátuas no espaço urbano significa, em primeiro lugar, que essas estátuas foram vistas. Apesar de parecer algo trivial, no modo capitalista de se experienciar a cidade, o mais comum é que não tenhamos tempo para, de fato, olhar a cidade e suas imagens; o espaço público é neutralizado, devemos olhar sempre em frente, andar sempre com pressa. É preciso um movimento ativo para quebrar esse *modus operandi* e começar a interpretar o que existe à nossa volta, o que inclui, entre muitos outros elementos, estátuas, monumentos, nomes de ruas e praças. Na segunda etapa desse

movimento, começam as perguntas: quem são essas pessoas? quais foram seus grandiosos feitos? que papel eles ocupam na história? que história é essa?

Entende-se, em suma, que uma cidade é o resultado de inúmeras disputas de narrativas e memórias: confrontos entre discursos de poder, discursos de resistência e, entre os dois, o silêncio alienado.

O processo de retirar ou intervir sobre essas estátuas não altera diretamente as problemáticas macropolíticas, sejam elas sociais, de raça ou gênero. Seu papel é mais subjetivo, uma vez que age nas camadas micropolíticas da relação entre indivíduo, coletivo, corpo, cidade - e, assim, consegue revelar, peça a peça, um pouco do jogo da política do inconsciente dominante. Essa política, que Suely Rolnik chama de *inconsciente colonial-capitalístico*, diz respeito a um sistema “de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 27).

Rolnik e Guattari defendem que uma revolução macropolítica passaria, necessariamente, por uma revolução na produção de subjetividade em nível micropolítico. Isso porque, no capitalismo financeiro, os dispositivos de poder se apropriam, definem e produzem modos de vida, de ação e de pensar. Essa ordem “fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é a ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 42).

Além de 2020 ficar para sempre na história como o ano da pandemia de Covid-19, será lembrado também por mais um capítulo da luta antirracista: sob a bandeira do movimento *#BlackLivesMatter* (vidas negras importam), milhares de pessoas saíram às ruas de cidades dos Estados Unidos e do mundo para protestar contra a morte de George Floyd. Ele foi mais um homem negro brutalmente assassinado pela polícia norte-americana¹³.

Movimentos como esse representam o gesto de insubordinação de um grupo que exige seu lugar na participação política, na escrita da história e, por que não, na própria produção da cidade. São, assim, parte da reivindicação de uma nova história, escrita por novos pontos de vista: exigem transformações macropolíticas

¹³ Ver *George Floyd: Black Lives Matter protests go global*, vídeo publicado pela bbc, em junho de 2020. Disponível em: <https://bbc.com/news/av/world-52967551>. Acesso em: jan. 2021.

que passam, necessariamente, pela escala sensível que percebe como a cartografia dominante, ou seja, as forças que estão no poder, agem sobre seus corpos a todo instante.

Figura 3 - Coletivo Contrafilé. Monumento à catraca invisível. 2004. São Paulo, SP, Brasil.



Fonte: MUSSI, 2012, f. 205.

Em um dos protestos, em Bristol, no Reino Unido, os manifestantes derrubaram a estátua¹⁴ de um traficante de escravos do século XVII e a substituíram por uma nova, que representava uma manifestante ativista da causa negra¹⁵. A escultura, do artista britânico Marc Quinn, recebeu o título de “A Surge of Power” (Uma Onda de Poder). Por mais que essa também tenha sido removida, dessa vez pela própria prefeitura da cidade, a operação realizada pelos manifestantes merece atenção: que tipo de potência, reflexiva e criativa, é articulada quando, ao invés de derrubar estátuas, usam-se os pedestais para monumentalizar outras imagens e

¹⁴ Direta ou indiretamente, o assassinato de George Floyd instigou protestos em várias cidades do mundo e muitas imagens e símbolos de memória nessas cidades foram contestados. No artigo de Rodrigues, é possível ver uma tabela com algumas das manifestações contra monumentos e referências de memória após a morte de George Floyd. Ver: RODRIGUES, J. P. De uma luta singular a uma causa exemplar: os ataques contra estátuas e referências memoriais, na esteira da morte de George Floyd. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 17, n. 17, p. 140- 160, 23 dez. 2020.

¹⁵ Ver *Slave trader statue torn down in Bristol anti-racism protest*, vídeo publicado pela bbc, em junho de 2020. Disponível em: <https://bbc.com/news/av/uk-52954994>. Acesso em: jan. 2021.

símbolos?^{16 17}

Figura 4 - Banksy. 2020.



Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBNmTVZsDKS/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Quem passava pelo Largo do Arouche via, em um pedestal, uma catraca enferrujada. Quem percebia o objeto inusitado e se aproximava para ver mais de perto, conseguia ler: “MONUMENTO À CATRACA INVISÍVEL. Programa para Descatracalização da Própria Vida. Julho/2004.” A estranha estátua ocupava o pedestal que antes pertencia ao busto do escritor Guilherme de Almeida, mas que havia sido roubado há algum tempo. Fato é que do dia para a noite, lá estava a catraca - como o mais novo monumento da cidade de São Paulo.

A intervenção, proposta pelo coletivo Contrafilé, foi um dos trabalhos criados dentro do projeto Zona de Ação (ZA), que aconteceu em 2004 com o patrocínio do

¹⁶ Banksy, um dos maiores artistas de rua do mundo, nascido em Bristol, compartilhou nas redes sociais sua própria proposta para o que poderia ser feito com a estátua, levando em consideração os debates que surgiram após sua retirada. Na postagem em seu perfil no Instagram, o texto que acompanha o desenho diz: “O que devemos fazer com o pedestal vazio no meio de Bristol? Esta é uma ideia que atende tanto aqueles que sentem falta da estátua de Colston quanto aqueles que não sentem. Nós o erguemos para fora da água, o colocamos de volta no pedestal, amarramos um cabo em volta de seu pescoço e encomendamos algumas estátuas de bronze em tamanho natural de manifestantes no ato de puxá-lo para baixo. Todo mundo feliz. Um famoso dia lembrado.” Ver @banksy. Disponível em: <https://instagram.com/p/CBNmTVZsDKS/>. Acesso em: jan. 2021.

¹⁷ Em 2021, os vereadores de Olinda (PE) aprovaram a lei nº 6.193/2021, a primeira do país a proibir homenagem em monumentos e vias públicas a escravocratas e pessoas ligadas à ditadura militar.

SESC¹⁸ e fez parte das atividades para o Fórum Cultural Mundial. O projeto se desenvolveu a partir do diálogo entre os coletivos Bijari, Cobaia, Contrafilé, Frente 3 de Fevereiro e Grupo Arte Callejero (GAC), com a participação de Suely Rolnik, Brian Holmes e Peter Pál Pelbart. O objetivo era lançar novos olhares para o território e as práticas cotidianas e, a partir de workshops e práticas teórico-ativistas, cada coletivo pensaria sobre uma região da capital paulista.

O conceito da descatractalização da vida surgiu a partir de conversas entre os integrantes do Contrafilé, funcionários do SESC Itaquera e moradores da região. O coletivo levou a ideia da “catraca como símbolo” e, coletivamente, construiu-se uma cartografia de histórias, sentidos e sentimentos relacionados a ela. Para a catraca visível, a noção de controle, a dificuldade de atravessar fronteiras, restrições e monitoramentos constantes na vida cotidiana em uma metrópole como São Paulo. Para a catraca invisível, todas as impossibilidades causadas pelo contexto social, as barreiras não-declaradas que parecem não existir no discurso oficial, mas que certamente existem para quem é obrigado a enfrentá-las na vida real.

É importante sublinhar a forma como todo o trabalho, das primeiras articulações à colocação da catraca no pedestal no Largo do Arouche, se deu de forma coletiva. Durante o processo, “cada um foi convocado a dizer como essas ideias reverberavam ‘no corpo’, o que lhes fazia pensar, lembrar. Aos poucos, histórias e experiências cotidianas com a catraca foram aparecendo. As narrativas eram diversas e inquietantes (...)” (MUSSI, 2012, p. 201). Quando se pensa a produção artística como ferramenta de resistência frente à captura da subjetividade, processos como esses são fundamentais, uma vez que

criam-se com isso territórios relacionais temporários, variados e variáveis. Nesses territórios se produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorece os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos, valorizando e legitimando sua ousadia. Tais experiências coletivas tornam mais possível o trabalho de travessia do trauma resultante da operação perversa do regime colonial-capitalístico, que confina as subjetividades nas formas e valores dominantes, marcadas pela expropriação do movimento pulsional. (ROLNIK, 2018, p. 141)

¹⁸ Esse é um dos exemplos que se enquadra na questão levantada na introdução. O trabalho “Monumento à catraca invisível” levanta uma série de reflexões importantes sobre os modos de produção da cidade e só foi possível graças ao apoio financeiro do SESC - instituição brasileira privada, mantida por empresários do comércio de bens, serviços e turismo. Por um lado, o trabalho se constitui como possibilidade de criticar o sistema de dentro, por outro, ter uma instituição privada como patrocinador só revela como o sistema absorve e instrumentaliza as pautas dissidentes.

Rapidamente, um objeto banal passa a ter uma potente carga simbólica: a ação artística desloca o objeto cotidiano, num movimento de transfiguração que borra a fronteira entre o que é arte e o que não é. Assim, entra para a lista de questões invisíveis, abordadas neste trabalho, a distinção entre objetos comuns e obras de arte. O que diferencia a catraca de um ônibus da catraca no pedestal no Largo do Arouche não é, de acordo com Arthur Danto, da ordem do visível, já que as duas poderiam ser facilmente indistinguíveis. “O que faz alguma coisa ser arte não é qualquer coisa que o olho encontre” (DANTO, 2005b, p. 587) e, segundo o autor, esse tipo de objeto adquire o direito de participar do mundo da arte a partir do momento em que materializa um significado ou realidade: “o motivo disso era estabelecer uma primeira condição necessária, seja qual, a de que toda obra de arte deve dizer respeito a algo - ter um significado” (DANTO, 2005a, p. 18).

É o processo de interpretação, realizada pelo público, críticos, etc., que identifica o *aboutness*, o sobre-o-quê dos objetos transfigurados em obras de arte. Interpretação essa que não é espontânea, exige um olhar dedicado ao exercício de fabular sobre o objeto e seu lugar dentro do "mundo da arte". Além disso, quando a ação se consolida no espaço público, a exigência para esse olhar é ainda mais cara, pois, como já mencionado anteriormente, o *inconsciente colonial-capitalístico* age pela neutralização do diferente de forma que

na arte, como na vida, é fácil ignorar coisas que não se ajustam às hipóteses espontâneas que guiam nossa percepção. Na vida cotidiana, em que a percepção está ligada à sobrevivência e se deixa guiar pela experiência, nosso campo visual se estrutura de tal modo a relegar a um segundo plano tudo o que não se enquadra nos nossos esquemas mentais. (DANTO, 2005a, p. 177)

Obras de arte não apenas fornecem uma representação, mas incorporam conteúdos e são capazes de afetar outros corpos. Somos afetados por sua presença porque, ao nos propor o exercício de interpretação, buscamos o significado pretendido pelo artista e, ao mesmo tempo, respondemos a esse significado com nosso corpo e nossas próprias experiências. Apreendemos o conteúdo de uma obra porque ela nos afeta, nos tira do lugar, faz vivenciar realidades que nos dizem respeito verdadeiramente.

Ou seja, se por um lado, uma catraca enferrujada num pedestal parece algo fora do comum e potencialmente ignorado pela subjetividade cooptada pelo sistema vigente, quando se abre para refletir sobre ela, é praticamente imediata a conexão

entre o objeto e situações da vida cotidiana.

A catraca como símbolo do movimento controlado. Um movimento em sentido único, em que as escolhas são limitadas: você vai ou volta, em uma passagem irreversível. No livro “Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada” (2018), Suely Rolnik descreve um exercício feito a partir do trabalho “Caminhando” (1963) de Lygia Clark, e suas reflexões parecem dialogar com essa interpretação da catraca invisível.

Em uma tentativa de ativar o potencial clínico-político da arte, em sua esfera micropolítica, Clark explora a fita de Moebius e propõe um trabalho artístico que se constrói a partir de uma ação experimental, capaz de abrir no corpo de quem a experiencia novos modos de ver e sentir o tempo e o espaço. O movimento de cortar a fita é livre e definido por cada um, ainda que a artista faça a ressalva de não repetir um ponto que já tenha sido cortado anteriormente. Nota-se, aqui, que “o ato de cortar não é neutro: seus efeitos variam segundo o tipo de recorte que cada um escolhe efetuar em seu ‘caminhando’” (ROLNIK, 2018, p. 44).

Entre seguir a ressalva da artista, evitando pontos repetidos, e realizar os cortes escolhendo sempre o mesmo ponto, existe um resultado completamente diferente. O primeiro modo de agir sugere o que Rolnik define como *micropolítica ativa*, caracterizada por

uma subjetividade que está apta a sustentar-se no limite da língua que a estrutura e da inquietação que esse estado lhe provoca, suportando a tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo, sua língua e seus sentidos. (...) O que orientará o desejo em seus cortes, nesse caso, é a busca de uma resposta ao ponto de interrogação que se colocou para a subjetividade ao se ver destituída de seus parâmetros habituais. (ROLNIK, 2018, p. 60)

Trata-se de uma forma de encarar o mundo criativamente, descobrindo e propondo novas formas de vivência que rompam com a cartografia vigente. Já no segundo caso, ao invés de ações que produzem diferenças, opta-se por ações que produzem sempre o mesmo. Na *micropolítica reativa*, o objetivo é a eterna manutenção do *status quo*, já que, para essa subjetividade, “o desmoronamento de ‘um mundo’ é interpretado como sinal do fim ‘do mundo’, bem como de seu ‘suposto

si mesmo” (ROLNIK, 2018, p. 67).

A catraca, nesse sentido, pode ser vista como a representação da manutenção do sistema vigente, que vende uma falsa sensação de poder de escolha e liberdade quando, na verdade, trabalha para a produção de sujeitos serializados, padronizados e pacificados - que andem em fila e obedeçam a autoridade da catraca.

Não à toa, os discursos oficiais que se produziram em 2004 sobre a ação do Contrafilé, vão de encontro à necessidade de se restaurar a ordem o mais rápido possível, negando o gesto produzido ao caracterizá-lo como vandalismo ao patrimônio público. Daí a importância da micropolítica ativa e da arte como impulsionadora desse modo de ação, como possibilidade de construir novas cartografias - que consigam propor caminhos alternativos às catracas, enxergando saídas onde elas parecem não existir.

Pensar sobre esses agenciamentos coletivos de subjetividade se coloca como uma oposição direta a outra característica singular da catraca: ela é também um dispositivo de controle financeiro, pois garante que o capitalista receberá por cada um dos corpos que passar por ela. Nas grandes cidades, o transporte público tende a ser o lugar mais certo para se encontrar catracas, e isso ocorre porque o transporte coletivo urbano é um dos componentes necessários para o funcionamento da economia capitalista, por ser “simultaneamente bem de consumo coletivo e um dos instrumentos para a reprodução do capital, e por isso mesmo é objeto de disputa entre capitalistas e trabalhadores”¹⁹.

O que se viu durante as conversas do projeto Zona de Ação ilustra como a ação coletiva deve ser tomada como o único caminho possível para a construção de novos mundos e modos de agir: a cada história compartilhada sobre as catracas cotidianas e suas reverberações nos corpos de cada um, mais coesa era a inteligência coletiva que se construía a partir dessa ação. Isso porque a prática da micropolítica ativa “alimenta-se de ressonâncias de outros esforços na mesma direção e da força coletiva que elas promovem - não só por seu poder de polinização, mas também e sobretudo pela sinergia que produzem” (ROLNIK, 2018, p. 38).

Outro exemplo que pode ser citado diz respeito ao que a filósofa belga

¹⁹ NASCIMENTO, Manoel. Teses sobre a Revolta do Buzu. **Cadernos do CEAS: Revista crítica de humanidades**, n. 231, p. 31-45, 2008.

Isabelle Stengers chama de alternativas infernais. Segundo a autora, o capitalismo contemporâneo executa um tipo de manobra que, ao mesmo tempo em que precariza os modos de viver e trabalhar da população, também esgota sua capacidade de formular alternativas e resistir ao discurso político. Assim, as alternativas infernais representam situações em que o indivíduo (e conseqüentemente o coletivo) se vê obrigado a escolher a menos pior das condições oferecidas, por acreditar que sejam as únicas opções possíveis.

Ao longo do processo de aprovação da Reforma da Previdência, em 2019, nos vimos no meio de uma discussão entre ter direitos mas não ter emprego, ou ter emprego mas não direitos. Um claro exemplo de como as alternativas infernais moldam nossa imaginação política - nos obrigando a aceitar o inaceitável, sem perceber que as possibilidades são múltiplas e que é possível encontrar outros caminhos. Deste modo, “o que se afirma com toda alternativa infernal é a morte da escolha política, do direito de pensar coletivamente o futuro” (STENGERS, 2015).

A ideia de descatracularizar, proposta pela ação do Contrafilé, viria justamente no encontro desse modo de resistência pautada numa construção coletiva, em que se entende a alteridade e se promove um intercâmbio mútuo e não hierarquizado entre os múltiplos modos de saber. Ou seja, as formas de resistência residem na coletividade, nas multiplicidades e nos devires minoritários. É, preciso, de alguma forma, resgatar um conhecimento coletivo:

a questão passa a ser, portanto, como não deixar que esse conhecimento compartilhado seja capturado. O que os novos cercamentos destroem é uma inteligência coletiva - essa capacidade de pensar e imaginar juntos, de promover conexões -, destroem o que faz comunidade, e não apenas um saber abstrato. Para Stengers, a resposta para tanto não é vislumbrar uma humanidade reunificada, mas sim povoar o mundo com capacidades coletivas capazes de escapar do tal ‘gênero épico’ (...). (SZTUTMAN, 2018, p. 354)

Descatracularizar é, aqui, um neologismo que representa toda e qualquer ação micropolítica que desestabilize a ordem vigente, questione os padrões e proponha novas maneiras de se relacionar com o espaço urbano. Se monumentos são erguidos para que uma determinada história seja perpetuada, ao colocar uma catraca enferrujada em um pedestal, com um chamamento público à descatracularização da vida, exige-se, portanto, que outras vozes sejam ouvidas na articulação de narrativas visíveis no espaço urbano.

Como bem apontou Giulio Argan, “qualquer que seja sua antiguidade, a obra

de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente” (ARGAN, 2005, p. 25). A sociedade atual questiona estátuas e monumentos históricos assim como a imagem da catraca será, certamente, revisitada pelas futuras gerações. Hoje, as interpretações passam pelo questionamento da memória da modernidade ocidental, seus aspectos racistas e colonialistas. Reivindica-se o direito à cidade não apenas no sentido da livre circulação, conquistada com o fim das catracas, mas também, e acima de tudo, o direito à cidade enquanto direito de produzir a cidade a partir de outros desejos, sonhos e necessidades.

A ação do coletivo reverberou de tal forma que, na mesma época: a Fuvest propôs a descatalização como tema de redação no vestibular de 2005; um grupo de estudantes queimou uma catraca em frente ao prédio da Fuvest como protesto à taxa cobrada para se prestar o exame; e a catraca foi tomada como símbolo pelo Movimento Passe Livre, que luta pelo transporte público gratuito para estudantes no país.

Ao mesmo tempo, o banco Itaú criou uma campanha publicitária voltada para o público jovem, com o slogan: “Vestibulando, descatalize a sua vida, abra uma conta no Itaú.” Observa-se, assim, um procedimento característico do sistema vigente, no qual tenta capturar e neutralizar os discursos questionadores de movimentos que se pretendem dissidentes. Fica claro como “somos íntimos dessa incessante desmontagem de territórios. (...) [e portanto] temos que ser craques em matéria de montagem de territórios, montagem, se possível, tão veloz e eficiente quanto o ritmo com que o mercado desfaz situações e faz outras” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 12).

Segundo a interpretação de Joana Mussi, artista integrante do Contrafilé, o movimento de cooptação por parte do mercado, não necessariamente neutraliza a potência da simbologia construída pela ação - que conseguiu se fazer visível na disputa da produção da cidade e da subjetividade. O poder da ação estaria na possibilidade de fragmentar discursos hegemônicos, ao articular coletivamente outras vozes e discursos. “É a imagem dessa multiplicidade de vozes o que o trabalho, como sistematização da experiência ou como ‘cartografia’, possibilitou; assim como a efetiva transformação de eventos isolados em um acontecimento

efetivo” (MUSSI, 2012, p. 214).

O relato da artista sobre os desdobramentos da ação são também um importante indício do poder de polinização, característico das práticas micropolíticas, descrito por Rolnik. Como uma roda de conversa com moradores da Zona Leste resultou na produção da catraca como símbolo; a inscrição desse símbolo na cidade, o embate com o discurso hegemônico e a articulação com outras subjetividades; a captura realizada pelo mercado publicitário; uma nova síntese reflexiva sobre os desdobramentos do trabalho; etc.

Além disso, o trabalho do coletivo também pode ser lido a partir do que Guattari e Rolnik entendem por um processo de singularização, que precisa acontecer para que se instaurem novos modos de ser e estar no mundo. O fato é que esse processo, micropolítico, tem muito mais força quando construído a partir das experiências, referências e desejos de cada um. É preciso que o sujeito

construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, a nível econômico, a nível do saber, a nível técnico, a nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos. A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 46)

Desse modo, retomando o que nos traz ao centro da discussão - a cidade vista em suas relações de macro e micropolítica -, é interessante notar como a liberdade em relação ao imaginário colonial-capitalístico exige um processo que seja, ao mesmo tempo, individual e coletivo.

Trabalhos como o “Monumento à catraca invisível”, assim como tantas outras intervenções no espaço público, são relevantes porque inserem elementos visuais que funcionam como fagulhas para incendiar processos de articulação reflexiva e propositiva. Entendem a cidade como um campo de batalha e, a partir de elementos poéticos, inscrevem no território a possibilidade de existência de outras histórias. Reafirma-se, assim, a necessidade de

encontrar um vocabulário político que se desdobre nessa intrínseca problemática sem suavizar contradições e ambivalências. Isso só surge a partir das práticas do território heterogêneo das cidades. São essas práticas que abrem a possibilidade de pensar uma dinâmica transindividual das forças produtivas, que a todo o tempo extrapola o esquema neoliberal e antecipa possibilidades que não são mais as do socialismo de Estado. Ou

seja, um modo de cooperação social que reorganiza o horizonte do trabalho e da exploração, da integração e do progresso, da boa vida e do bom governo.²⁰ (GAGO, 2015, p. 30)

Pensar a cidade como palco para a resistência frente à alienação do capitalismo tem força porque ela é, em essência, o *locus do conflito*. A existência de processos dissidentes e não lineares parece se colocar como grande força frente ao projeto de homogeneização e neutralização das diferenças. As ruas são grandes campos de afetos e estímulos, e a ocupação dos espaços públicos - seja por manifestações políticas, sociais, artísticas - torna esse espaço de poder cada vez mais visível e, conseqüentemente, democrático.

1.2 O invisível fundamenta o visível.

Teeter-totter wall (2019), Rael San Fratello.

Em um parquinho para crianças, a gangorra talvez seja o único brinquedo em que não se pode brincar sozinho. Uma única criança é capaz de dar os impulsos para o vai e vem em um balanço, a descida no escorregador ou girar do gira gira - mas são preciso duas para fazer a gangorra subir e descer.

Essa é uma das premissas do trabalho “Teeter-totter wall” (2019), da dupla de arquitetos norte-americanos Ronald Rael e Virginia San Fratello. O escritório de arquitetura gerido por eles tem como foco trabalhos ligados a questões sociais e ecológicas e, desde 2000, desenvolve uma densa pesquisa sobre a região fronteira entre Estados Unidos e México. No início, o objetivo da pesquisa era desenvolver projetos arquitetônicos que pudessem ser construídos a partir do solo da própria região. Aos poucos, eles passaram a coletar pequenos elementos encontrados na paisagem, como *souvenirs* que os lembrassem de muro e de como ele afeta a experiência territorial, social, cultural e sensorial de quem vive ou passa por ali.

²⁰ No original, *encontrar un vocabulario político que se despliegue en esa inmanencia problemática sin allanar contradicciones y ambivalencias. Éste sólo surge de las prácticas del territorio abigarrado de las ciudades. Son esas prácticas las que abren la posibilidad de pensar una dinámica transindividual de fuerzas productivas, que todo el tiempo desbordan el esquema neoliberal y anticipan posibilidades que ya no son las socialistas estatales. Es decir, un modo de cooperación social que reorganiza el horizonte del trabajo y de la explotación, de la integración y del progreso, de la buena vida y el buen gobierno.*

Em um processo íntimo de investigação, no qual o contato com os moradores da região foi fundamental, a dupla criou o projeto “Recuerdos”, que consolidava, com um olhar sensível e poético, uma série de propostas imaginativas sobre os usos do muro. Os globos de neve traziam referências a essas propostas especulativas e o nome do trabalho, em espanhol, faz um jogo entre a ideia de memórias e os tais *souvenirs* que a dupla recolheu ao longo do processo.

Posteriormente, eles também publicaram o livro “Borderwall as Architecture: A Manifesto for the U.S-Mexico Boundary” (2007), e foi quando as propostas lúdicas foram inundadas por uma posição crítica frente à política migratória do país, na época sob a presidência de Donald Trump.

As cercas ao longo da fronteira começaram a ser instaladas nos anos 1990: a linha imaginária desenhada no mapa foi, aos poucos, dando lugar a cercas elétricas e a um muro que, com o passar dos anos, foi ficando cada vez mais alto e extenso. No processo, dividiram-se territórios de povos nativos, rios, famílias, culturas. A tentativa de vender uma imagem de segurança e proteção esconde uma realidade de restrições, controle e monitoramento.

Figura 5 - Rael San Fratello. Xylophone wall. Sem data.



Disponível em: <https://www.rael-sanfratello.com/made/recuerdos>. Acesso em: 5 jun. 2021.

A construção definitiva do muro, ao longo de toda a fronteira, como parte da luta contra a imigração ilegal, foi um dos pilares da campanha eleitoral de Trump. Segundo ele, a construção desse muro seria a única saída possível para frear o tráfico de drogas e o trânsito de pessoas - com o lema *Make America Great Again* (Faça a América grande de novo), Trump deixou claro, desde o início, que

latinoamericanos que tentavam (e tentassem) a vida ilegalmente nos Estados Unidos seriam tratados como inimigos.

Essa abordagem pode ser remontada às ideias de Samuel P. Huntington, intelectual conservador de grande influência nos Estados Unidos, cujas ideias influenciaram a construção do pensamento da direita norte-americana. Em seu livro, “Who are we? The challenges of America’s national identity” (2004), ele reconhece o caráter diverso e multirracial dos Estados Unidos do século XXI, mas defende a continuidade de uma América predominantemente branca. E, nesse sentido, em uma “era de enfrentamentos em torno das identidades, a mais séria e imediata ameaça à identidade nacional norte-americana, segundo Huntington, é aquela provocada pela imigração da América Latina” (OLIVEIRA, 2012, p. 55).

Esse é um tipo de procedimento típico de governos autoritários, que para manter o poder se utilizam de instrumentos capazes de produzir inseguranças e definir inimigos em comum:

Para se perpetuar, um regime desse tipo precisa impedir que a sociedade se solidarize com grupos historicamente oprimidos e dissidentes. A política colonial e as chamadas democracias liberais exercitam esse modelo há muito tempo. A liberdade liberal é uma máscara jurídica e ideológica tensionada pelas contradições de classe e pelos circuitos de violência. (...) Nesses modelos de sociedade, é preciso sempre naturalizar a exploração no trabalho e apagar ou legitimar a desigualdade, a violência de gênero e o racismo, que são elementos estruturadores da dominação. Para formatar a percepção das majorias, não basta a repressão pura e simples. É fundamental, ainda, produzir insegurança, competitividade e conformismo. (CENTELHA, 2019, p. 24)

Trump conseguiu ser eleito e lutou durante seu mandato para que o projeto do muro se concretizasse. Um dos momentos mais críticos e tensos ao longo dos quatro anos em que esteve no poder foi quando, em 2018, o então procurador-geral Jeff Sessions anunciou uma política de “tolerância zero”, em que se praticaria a separação de mães e filhos quando famílias inteiras fossem detidas nas fronteiras. Segundo informações do Departamento de Segurança Nacional americano, entre abril e maio de 2018, mais de 2,3 mil crianças haviam sido separadas de suas famílias²¹.

A medida foi criticada por políticos e especialistas do mundo todo e foi nesse cenário político, com o mundo todo prestando atenção nos Estados Unidos, que

²¹ Ver *Entenda a polêmica sobre a política que separava famílias de imigrantes ilegais nos EUA*, matéria publicada pela bbc, em junho de 2018. Disponível em: <https://bbc.com/portuguese/internacional-44584132>. Acesso em: jan. 2021.

Rael e San Fratello decidiram que era o momento de tirar do papel uma das propostas especulativas que haviam imaginado: o muro, como elemento separador, passa a ser o centro de enormes gangorras que unem os dois lados.

Toda a ação foi planejada com antecedência, para que a instalação das gangorras fosse feita no menor tempo possível - em entrevista, os arquitetos afirmam que teriam entre cinco e sete minutos para essa operação, antes que os guardas da fronteira chegassem ao local²². As estruturas foram produzidas em uma serralheria em Ciudad Juárez, no México, em um trabalho conjunto entre a dupla e Omar Rios, artista membro do Colectivo Chopeke. As três gangorras produzidas foram pintadas de rosa, como uma menção à tradição da região de Juárez de usar a cor em memória das mulheres assassinadas durante uma onda de feminicídios nos anos 1990.

A ação aconteceu, então, em julho de 2019, em um trecho do muro localizado entre Sunland Park, Novo México (EUA) e Ciudad Juárez, Chihuahua (México). Em entrevistas sobre o trabalho, Rael e San Fratello contam que sabiam que, do lado mexicano, haveriam muitas pessoas por ali já que os limites da cidade chegam muito próximos ao muro. Mas tiveram que convidar pessoas para estarem do lado norte-americano, que já se configura como um espaço mais afastado e pouco povoado. Afinal de contas, a gangorra só funciona se houver gente dos dois lados.

Durante 40 minutos, crianças e adultos brincaram²³ juntos, dos dois lados da fronteira. Quando os guardas chegaram, não houve nenhum tipo de aproximação para encerrar o trabalho; simplesmente questionaram o que estava acontecendo e quanto tempo aquilo duraria. Depois, ficaram observando o que acontecia de dentro de seus veículos²⁴. O trabalho se prolongou em função da animação das crianças:

²² Ver *When the wall became a playground*, matéria publicada pelo Financial Times, em janeiro de 2021. Disponível em: <https://ft.com/content/1fa62755-80b3-4338-845e-0f42cf2b263b?fbclid=IwAR2rIS0Vjj2p6cj14EcpYBQgoU9a0XUbkXqqczmBk5QMm4KPdKXmXa7TTH0>. Acesso em: jan. 2021.

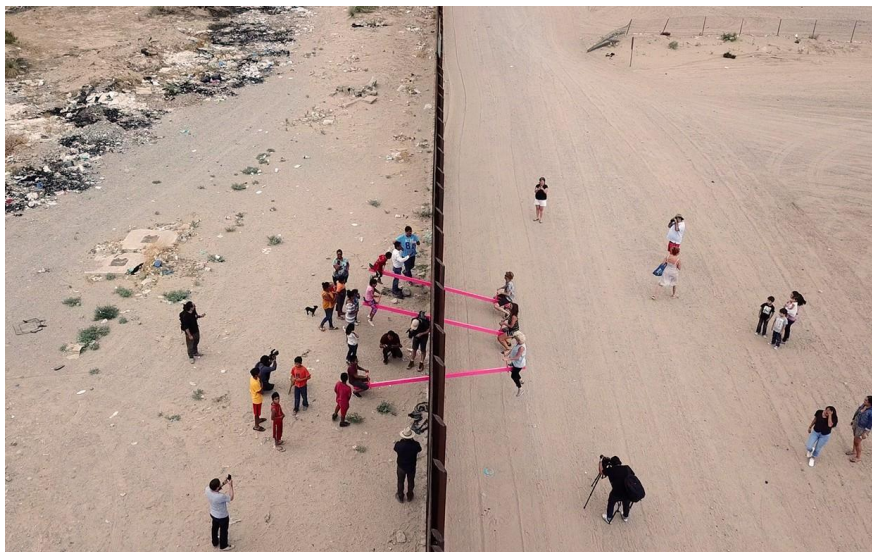
²³ “Convidando-nos a profanar, Agamben alerta para o fato de termos perdido a arte de viver, que é a da infância, lugar primeiro da mais séria profanação da vida, como já fora anunciado pelo Zarathustra de Nietzsche, e retomado por Benjamin, de quem Agamben não só é estudioso, mas se sente inspirado em seu “messianismo imanente”: as crianças sabem jogar e brincar, enquanto os adultos, sérios, perderam a capacidade de ser mágicos e de fazerem milagres.” AGAMBEN, Giorgio.

Profanações. Boitempo Editorial, 2015.

²⁴ Aqui, pode-se retomar a provocação apresentada no início do capítulo. Por um lado, é possível pensar que os homens da lei não sabem como agir quando confrontados com protestos lúdicos - pressuposto usado por movimentos de ação direta e suas “alas de palhaços” com malabaristas, catapultas que lançam ursinhos de pelúcia nos guardas, etc. Por outro lado, uma outra interpretação poderia sugerir que o poder sabe quando deve intervir e quando pode deixar que os manifestantes “se divirtam”, dando a falsa impressão de que foi possível romper o sistema.

quando eles se entediaram do sobe e desce, as gangorras foram retiradas.

Figura 6 - Rael San Fratello. Teeter-totter wall. 2019. Sunland Park, NM, Estados Unidos; Ciudad Juárez, CH, México.



Disponível em: <https://www.rael-sanfratello.com/made/teetertotter-wall>. Acesso em: 5 jun. 2021.

O brincar parece ser aqui uma proposta de resistência. Uma forma de resistir às autoridades, ainda que de uma maneira aparentemente ingênua e sutil. Se o trabalho pode ser lido como político, ele estaria, portanto, em uma chave mais subjetiva e menos panfletária. O questionamento com relação à existência do muro não se coloca de cara - cabe ao observador e ao público que participou da ação ir além da diversão para que se alcancem as camadas mais críticas da proposta. A brincadeira seria o meio pelo qual se repensa o uso daquele território e sua relação com as pessoas, individual e coletivamente.

Posteriormente, os arquitetos descreveram uma sensação de santuário que pairou sobre o espaço durante a ação. Quem estava ali, compartilhou da construção de um momento único e, inconscientemente, mesmo sem saber explicar ou colocar em palavras, era possível sentir a construção de um tipo de inteligência coletiva que só se alcança em situações como essa - quando algo totalmente fora do real é apresentado como uma possibilidade. De alguma forma, é quase como Sartre enxergou os movimentos de maio de 1968: uma *expansão do campo do possível*. De forma que o importante seria “lançar uma experiência de ruptura completa com esta sociedade; uma experiência que não dure mas que deixe entrever uma possibilidade: percebe-se algo, fugidamente, que depois se extingue. Mas basta

para provar que esse algo pode existir” (SARTRE, 1968).

Ou seja, o caráter efêmero da obra não subtrai sua potência. Como dito anteriormente, basta um olhar atento para que se consiga interpretar a diversão enquanto resistência, o questionamento perante a existência do muro, a falsa ideia de divisão entre mundos e cosmologias que estão intimamente ligados. Comunidades que compartilham passado, presente e futuro e que, podem coletivamente construir novas relações e experiências de coexistência.

Cidades gêmeas que se miram e se reconhecem, que se identificam como sendo parte de uma região que, para além de suas enormes diferenças e peculiaridades, se percebem como atadas em seus destinos, evidenciando que, embora essa interconexão não elimine singularidades, têm procurado caminhos e processos de convivência. (OLIVEIRA, 2012, p. 136)

A história dos dois países está intimamente ligada e a fronteira é, desde muito tempo, um dos elementos que sustenta e define a relação entre eles. É interessante pensar como uma linha desenhada em um mapa, que se transporta para o espaço real, tem um impacto tão significativo na experiência que se tem com o território e com o outro. De que lado do muro você está? Aqui, o acaso poético funciona como um alerta ou dispositivo que instiga o participante a tomar um lado: basta responder, deste ou daquele, para que seu lugar na cartografia vigente seja definido.

Para a maioria das pessoas, essas linhas de fronteira são como cicatrizes que marcam para sempre sua relação com o mundo, com suas subjetividades e seus corpos. Nesse sentido, um ganho do trabalho "Teeter-totter wall" é tentar reorientar o olhar para com o muro: que é sim uma barreira visível e invisível, em muitos sentidos, mas que também pode ser um espaço de articulação coletiva para engajar os dois lados na construção de um diálogo comum.

Essa construção coletiva deve vir acompanhada de uma reflexão sobre a dualidade causa e consequência: assim como na gangorra, em que um lado desce e imediatamente o outro sobe, as ações tomadas por um lado da fronteira acarretam impactos diretos no outro. As gangorras cor de rosa são representações lúdicas da relação geopolítica que interliga os dois lados e os fazem funcionar como um grande e complexo sistema. A imagem do sobe e desce remete às inúmeras trocas que acontecem entre os países e como são, no geral, desequilibradas. Uma balança desequilibrada que representa as disparidades sociais, econômicas e políticas entre os dois países.

Remete-se, assim, a diferentes atitudes e sensações que se experimenta ao brincar em uma gangorra: compartilhamento, comunidade, colaboração, generosidade. E a certeza de que só se sai do lugar, de maneira justa e igualitária, quando se tem uma relação simétrica entre dar e receber.

Na época da realização do trabalho, fotografias e vídeos gravados naquele momento rapidamente começaram a circular nas redes sociais. O vídeo postado pelo próprio Ronald Rael possui, hoje, mais de 225 mil *likes* e quase 6 mil comentários. Parece importante pensar um pouco sobre esses números, que representam a maneira como as imagens, de crianças brincando em gangorras cor de rosa, em um ambiente árido como o da fronteira, viralizaram.

As redes sociais tomam um espaço cada vez maior da nossa atenção diária, e muito tem se pesquisado sobre os impactos desse novo paradigma para as diferentes esferas da vida em comunidade: entre elas, a esfera ativista.

A morte de George Floyd foi, nesse sentido, um caso emblemático que mobilizou muitas pessoas a saírem às ruas em protesto contra o brutal assassinato e o racismo que estrutura as sociedades ocidentais. Em paralelo, houve uma grande movimentação nas mídias sociais, especialmente vinculada à *hashtag* *#BlackLivesMatter*. Em um determinado momento, o *feed* de pessoas em todo o mundo foi invadido por uma sequência de quadrados pretos que, teoricamente, representavam um posicionamento político de apoio ao movimento antirracista. Ao mesmo tempo, viralizavam também imagens com frases de impacto e cores pastel.

É seguro presumir que a maioria das pessoas que criam esse tipo de recurso visual tem como objetivo educar de uma forma acessível, esperando que isso inspire outras pessoas a fazer outras leituras, juntar-se a movimentos progressivos e fazer mudanças significativas - o que, em alguns casos, é o que acontece. Mas vale a pena questionar se esses infográficos bonitinhos também estão abrindo caminho para a mercantilização do ativismo no Instagram. (...) Eles podem dar a ilusão de agir pela mudança, mas não se comprometem ativamente com isso nem direcionam contribuições diretas para o problema, torna-se um caso de ativismo performativo ou “woke-washing”^{25 26}.

²⁵ *Woke-washing* é uma expressão que vem sendo utilizada para caracterizar o movimento de grandes empresas que se aliam a pautas políticas e sociais com o intuito de melhorar sua imagem e/ou vender mais. Na prática, é um exemplo dos processos de adaptação tão bem operados pelo capitalismo. Ver *Woke-washing: how brands are cashing in on the culture wars*, matéria publicada pelo The Guardian, em maio de 2019. Disponível em:

O compartilhamento massivo desse tipo de conteúdo pode, por um lado, estimular marcas a “surfar na onda” do assunto da vez, repetindo discursos engajados para que isso reflita em aumento de vendas, visibilidade e lucro. Por outro, existe também a grande possibilidade de transformar o movimento em uma espécie de ativismo de sofá - quando as pessoas, em uma circunstância catártica, têm a falsa sensação de que estão efetivamente ajudando a causa quando, na verdade, nada concreto está sendo feito. A imagem, compartilhada milhares de vezes, é só mais uma no oceano de símbolos de consumo das redes sociais: a repetição pode ser o caminho direto para a neutralização da potência da ação²⁷.

Em contrapartida, o alcance desse tipo de postagem pode sim representar impactos positivos em uma causa como o antirracismo, ou na reflexão que um trabalho de arte propõe. A partir do momento em que está na internet, essas imagens conseguem furar bolhas e alcançar públicos que não são diretamente impactados por determinadas questões - podendo, assim, amplificar vozes e dar visibilidade a novas formas de intervir no mundo e se relacionar com o outro. Assim, o ativismo digital não deve ser visto como a solução ou um objetivo final, mas como primeiro momento de uma construção coletiva que deve acontecer na vida *offline*.

Apesar das críticas, "Teeter-totter wall" foi escolhido como um dos melhores trabalhos de arte de 2019 na categoria Arte Pública - o júri era composto por sete curadores convidados e a premiação, organizada pelo estúdio de arte e design UAP - Urban Art Projects, com escritórios em várias cidades do mundo, em parceria com a Artsy, uma das maiores plataformas de pesquisa, compra e venda de obras de arte do mundo²⁸. Em 2021, apenas um dia antes da posse de Joe Biden, presidente eleito para governar os Estados Unidos pós Era Trump, foi anunciado que o projeto

<https://theguardian.com/media/2019/may/23/woke-washing-brands-cashing-in-on-culture-wars-owen-jones>. Acesso em: jan. 2021.

²⁶ No original, *It's safe to assume that most people creating these types of visual resources are aiming to educate in an accessible way, hoping it will inspire others to do further reading, join progressive movements and make meaningful changes – which, in some cases, it achieves. But, it's worth considering whether these cutesy infographics are also paving way for the commodification of Instagram activism. (...) They may give the illusion of making change, but without actively committing to it, or addressing their own contributions to the problem, it becomes a case of performative activism or 'wokewashing.'*

²⁷ Cabe acrescentar que as imagens chegam através da mediação de algoritmos que trabalham incessantemente para aprender sobre cada usuário. Assim, o que aparece ou não no feed de cada usuário é definido a partir de complexas bases de dados, que pertencem a conglomerados como Alphabet e Facebook, cujo poder vai além de influenciar ou moderar ativismos.

²⁸ Ver *The Best Public Art of 2019*, matéria publicada pela Artsy, em dezembro de 2019. Disponível em: <https://artsy.net/article/artsy-editorial-best-public-art-2019>. Acesso em: jan. 2021.

de Rael e San Fratello foi o vencedor de um importante prêmio de design, o Beazley Designs of the Year, promovido anualmente pelo Design Museum, de Londres, Reino Unido²⁹.

Por fim, nota-se a consistente relação entre arte e arquitetura - e das duas com a inseparabilidade entre estética e política. Pensando sobre o dia em que o muro será derrubado, Rael afirma a responsabilidade do arquiteto como profissional que deverá repensar esse espaço, curando as cicatrizes e propondo novas experiências. Nesse sentido, entende-se a importância da arquitetura, em conjunto com as outras ciências humanas, no processo de reconstrução das subjetividades:

devemos interpelar todos aqueles que ocupam uma posição de ensino nas ciências sociais e psicológicas, ou no campo de trabalho social - todos aqueles, enfim, cuja profissão consiste em se interessar pelo discurso do outro. Eles se encontram numa encruzilhada política e micropolítica fundamental. Ou vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos de singularização, ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades e dos agenciamentos que consigam pôr para funcionar. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 29)

A reflexão sobre o trabalho se concretiza, enfim, em sua ampla potência quando não se limita a imaginar um muro com novos significados, mas sim como seria um mundo sem muros. Redesenhar essas barreiras pode ser o primeiro passo; o segundo precisa ser derrubá-las.

O muro que separa México e Estados Unidos é, hoje, apenas um exemplo entre infinitas linhas que insistem em separar o mundo em opostos - um complexo sistema de distinções visíveis e invisíveis que Boaventura de Sousa Santos (2009) aponta como elemento característico do pensamento moderno ocidental, o pensamento abissal. Nesse tipo de modelo, não se concebe a noção de coexistência e, como consequência, observa-se um processo de radicalização das diferenças a partir da separação entre *nós* e os *outros*.

Para que se pense sobre a desigualdade de forças na produção do espaço urbano, por exemplo, é preciso dar um passo atrás e perceber que a origem da

²⁹ Lista de vencedores do prêmio. Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/beazley-designs-of-the-year>. Acesso em: jan. 2021.

tensão entre essas forças reside na consolidação de um sistema-mundo capitalista e colonial que, desde o século XV, exerce controle sobre o Estado, as instituições, as formas de trabalho, o conhecimento, as subjetividades. Na prática, as relações de colonialidade não terminaram com o fim do colonialismo, de modo que ainda hoje a colonialidade “se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser” (BALLESTRIN, 2013, p. 100).

O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece atualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais tal como aconteceu no ciclo colonial. Hoje, como então, a criação e ao mesmo tempo a negação do outro lado da linha fazem parte integrante de princípios e práticas hegemônicos. (SANTOS, 2009, p. 31)

Entende-se a dominação epistemológica a mais significativa para este trabalho, pois é a partir dela que se construiu uma hegemonia subjetiva que influencia e determina as relações entre indivíduo, coletivo e espaço urbano. Ao longo dos últimos anos, “reduzidos à condição de suporte de valor, [os indivíduos] assistem, atônitos, ao desmanchamento de seus modos de vida. Passam então a se organizar segundo padrões universais, que os serializam e os individualizam” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 38). Para romper com o sistema vigente, seria preciso uma resistência ativa capaz de encontrar brechas no sistema dominante.

A arte, nesse sentido, se coloca como prática especialmente potente e se tornou “um campo especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la” (ROLNIK, 2018, p. 93). Assim, ao ver na arte o perigo da ameaça, o poder hegemônico age para “neutralizar a força transfiguradora das práticas artísticas, reduzindo-as ao mero exercício da criatividade, dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia” (ROLNIK, 2018, p. 94).

Para exemplificar uma das maneiras como essa neutralização acontece, pode-se citar o *inSite* - mostra internacional de arte na esfera pública, que contou com cinco edições (1992, 1994, 1997, 2000 e 2005). Realizada em San Diego, uma das cidades norte-americanas marcada pela presença do muro, a mostra entrou para o calendário de arte na esteira do movimento que se iniciou nos anos 1960, que propunha uma arte com diálogos horizontais entre artistas e comunidades.

A partir de uma análise da retórica institucional da mostra, fica nítido a

maneira como, com o passar dos anos, as curadorias procuravam suavizar o peso das questões sociais e políticas que envolviam a fronteira - ainda que a grande maioria dos artistas tivessem nela o ponto de partida para a elaboração de seus trabalhos.³⁰

na condição de uma manifestação de arte pública, está alinhado a um projeto de despolitização e desenfaturização das questões da fronteira. Esse panorama parece ter sido evidenciado na edição de 2005, a versão institucionalmente e curatorialmente mais consistente da mostra, logrando êxito em se afastar da carga mais política da fronteira, explicitando sua (des)identidade como mostra de *border art*. Dessa maneira, o inSITE parece replicar o processo de construção de identidade pela negação arquitetado e perseguido pelas elites de San Diego, cidade que não percebe a si mesma - nem quer ser percebida - como uma *border city*. (OLIVEIRA, 2012, p. 17)

O posicionamento foi escalonando e ficou nítido na quinta e última edição, quando a curadoria deixou claro seu alinhamento com o pensamento das elites de San Diego, para que se afastasse o imaginário do muro da construção simbólica da cidade. Segundo o curador, Osvaldo Sánchez, “diferentemente de outros projetos que se remetem à esfera social ou à política do espaço urbano, inSite se definiu, desde o começo, como uma prática essencialmente artística e não como um projeto de ativismo social” (OLIVEIRA, 2012, p. 70).

O que Sánchez e o restante do grupo curatorial parecem esquecer é a impossibilidade de separar tais esferas. Ação política e ação artística caminham lado a lado - especialmente em contextos complexos como os da geografia que se constrói em espaços de fronteira. Oliveira aponta que as escolhas curatoriais demonstravam um posicionamento incoerente, à medida em que apoiavam a apropriação das problemáticas ligadas ao muro mas, ao mesmo tempo, buscavam maneiras de esvaziar as discussões políticas que poderiam surgir a partir disso.

Por fim, o autor sugere uma leitura da mostra como um projeto que desenhou sua identidade a partir da negação: “como (não) sendo uma mostra de *border art*, embora a fronteira se configurasse invariavelmente como uma presença irrevogável e determinante entre suas produções de arte” (OLIVEIRA, 2012, p. 137). O esvaziamento da potência política, em defesa de discursos elitistas e conservadores,

³⁰ Importante notar que a perspectiva trazida aqui é baseada no livro de Luiz Sérgio de Oliveira. Outros críticos e artistas certamente poderão ter opiniões divergentes. "Farsites", por exemplo, foi uma exposição que fez parte da inSite-05 e teve a curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa. Os trabalhos escolhidos, falavam sobre soluções informais no espaço urbano - fenômeno comum no dito Terceiro Mundo e que está diretamente ligado a questões econômicas e sociais. Ver: **O mundo por um fio**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200506.htm>. Acesso em: jan. 2022.

reforça a ação do capital em destituir a escala micropolítica das práticas artísticas contemporâneas; objetiva-se, assim, frear a expansão da imaginação política-poética não só dos artistas mas de toda a comunidade.

Apesar dos esforços contrários, a fronteira segue sendo objeto de investigações artísticas que reconhecem o caráter político da arte. Desde Rupert Garcia, um dos primeiros artistas a olhar para o muro e retratá-lo em seu trabalho. Na serigrafia “¡Cesen Deportación!” (1973), as cores fortes, a imagem do arame farpado e a frase exclamativa são uma denuncia para o processo praticamente normalizado de exploração de trabalhadores mexicanos por empresas norte-americanas. O trabalho "Teeter-totter wall", apresentado aqui, é apenas um dos exemplos da reelaboração de tal reflexão nos tempos atuais.

A proposta de um cosmopolitismo subalterno parte do pressuposto de que a resistência política deve partir da resistência epistemológica e, na prática, ele seria possível através da “amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido tanto no que respeita à compreensão como à transformação do mundo” (SANTOS, 2009, p. 42).

É importante, nesse sentido, a realização de exercícios de reinvenção de memórias e corporiedades que consigam se questionar e subverter os discursos dominantes. As palavras de “ordem” parecem ser: demolir as cartografias vigentes de poder para que seja possível construir novas geografias. Cabe retomar a ideia de que a ação política não deve parar no redesenho das barreiras, pois o que importa é que elas venham ao chão. Sobre isso, Rolnik sugere que

há uma diferença fundamental entre os combates macro e micropolítico em suas respectivas abordagens das relações de poder: se a operação de resistência macropolítica visa redistribuir os lugares no interior das relações de poder, a operação de insubordinação própria da esfera micropolítica visa, diferentemente, desmanchar tais relações, dissolvendo seus personagens, seus respectivos papéis e a própria cena. (ROLNIK, 2018, p. 137)

Estudar os mapas, esquemas e situações vigentes seria o primeiro passo para que, a partir de novas subjetividades, fosse possível encontrar um mundo fora do mapa.

1.3 A insistência dos que não foram convidados.

Color(ed) theory (2014-2016), Amanda Williams.

Pode-se pensar no trabalho de Amanda Williams a partir das palavras *tempo* e *arquitetura*. Artista visual e arquiteta, Williams identifica oito casas condenadas à demolição e decide pintá-las, transformando-as em blocos monocromáticos e destacando-as do entorno, propondo assim uma reflexão sobre a durabilidade daquilo que se constrói na cidade. Mas não se trata de uma intervenção aleatória: as casas escolhidas ficam em Englewood, bairro da zona sul de Chicago, historicamente ocupado pela comunidade afrodescendente. É preciso, então, pensar no trabalho de Williams também a partir das palavras desigualdade, segregação e racismo. E se o lugar não é aleatório, também não é a escolha das cores utilizadas, que sugerem um diálogo direto com a comunidade negra que vive na região. Não se pode deixar de fora, por fim, as palavras identidade e memória.

“Color(ed) theory” é um trabalho com múltiplas camadas de significado, unidas por meio das cores e do que elas podem representar: uma reflexão sobre a relação entre cor, raça e suas visibilidades e concretudes nos espaços urbanos. Ao falar sobre a obra, a artista provoca o interlocutor com perguntas como “qual a cor do urbano?”, “qual a cor do privilégio?”, “qual a cor da gentrificação?”, e afirma que o racismo é o tom vívido de sua cidade³¹.

³¹ **Why I turned Chicago's abandoned homes into art.** Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=SMnKbol4fvY>. Acesso em: jan. 2021.

Figura 7 - Amanda Williams. Ultrasheen (Fall; Overall). 2014. Chicago, IL, Estados Unidos.



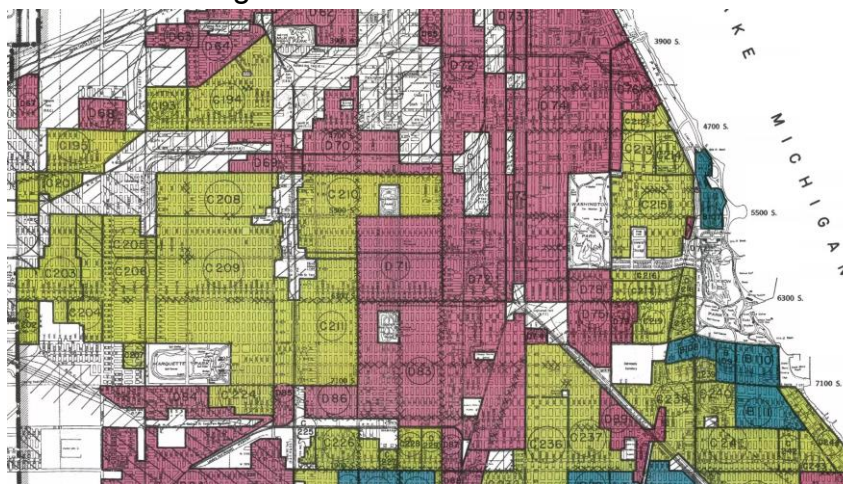
Disponível em: <https://awstudioart.com/home.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Nascida e criada na região conhecida como Black Chicago, Williams é parte de uma das muitas comunidades que, em todo os Estados Unidos, sofrem as consequências de uma política urbana que agrava as desigualdades que deveria combater. Um exemplo é o Federal Housing Administration, órgão criado em 1934 pelo então presidente Franklin Delano Roosevelt, que tinha (e tem até hoje) como uma de suas principais atribuições, auxiliar no fornecimento de crédito imobiliário para as famílias do país.

Para colocar em prática essa política, o órgão utilizou um esquema de codificação por cores que coloriu Chicago e outras tantas cidades norte-americanas: seus mapas, divididos em quadrículas, recebiam cores que definiam quais bairros deveriam, ou não, receber os empréstimos habitacionais do governo. Assim, moradores de bairros identificados pela cor rosa, como o de Amanda Williams, dificilmente recebiam qualquer tipo de empréstimo bancário.

A negligência das políticas públicas somada à crise das hipotecas de 2008 resultou em um crítico cenário habitacional em Chicago: estima-se que em 2013 a cidade possuía cerca de 33 mil imóveis abandonados; sendo que muitos seguem assim até hoje. Dessas milhares de casas, muitas começaram a ser condenadas à demolição pela prefeitura da cidade - Williams escolhe e usa oito dessas casas em seu trabalho.

Figura 8 - Recorte de um dos mapas de Chicago produzido pelo Federal Housing Administration. 1937.



Disponível em: <https://awstudioart.com/home.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Se a arquitetura parece ser a arte de construir aquilo que altera a paisagem de forma permanente, a artista sublinha o fato de que nada é para sempre. A cidade está em constante processo de produção e transformação e, portanto, nem mesmo a arquitetura está segura em sua estabilidade. Pintar essas casas, condenadas à demolição, talvez possa ser visto como um ritual de preparação para a destruição; um convite para uma reflexão coletiva sobre o espaço público, suas impermanências e possibilidades de apropriação.

Com a ajuda de amigos e familiares, ela colore as casas e intervém na paisagem urbana de maneira contundente. E, como mencionado, as cores escolhidas não eram nada aleatórias. Se, por um lado, a política pública setorizou os bairros por cor e determinou quais cores eram ou não dignas de moradia, Williams, por outro, se propôs à tarefa de trabalhar com uma cartela de cores que dialogasse de maneira horizontal com sua comunidade.

Foram oito casas pintadas com oito cores que representavam oito produtos, serviços e símbolos marcantes na comunidade afro americana de Chicago nas décadas de 1960-1980: Harold's Chicken Shack, Newport 100s, Crown Royal Bag, Flamin' Hot Cheetos, Ultrasheen, Pink Oil Moisturizer, Currency Exchange e Safe Passage³². Cores que falavam diretamente à memória afetiva daquela comunidade; capazes de instigar outras narrativas, para além das oficiais.

A cor azul, por exemplo, é o tom do creme Ultrasheen, que muitas mães e

³² WILLIAMS, Amanda. **Color(ed) Theory Suite**. 2014-2016. Disponível em: <https://moma.org/audio/playlist/290/3760>. Acesso em: jan. 2021.

avós negras usavam para alisar seus cabelos; o roxo vinha da embalagem de uísque; o tom vivo de laranja era o mesmo que manchava os dedos de quem comia os salgadinhos apimentados da Cheetos.

Assim, ao mesmo tempo em que aproximava a intervenção da população da região, por se tratar de cores que lhe diziam respeito pessoalmente, a artista também tornava latente a forma como as cores são carregadas de significados socialmente construídos. E, principalmente, que a cor é algo que define as relações sociais, políticas e econômicas na sociedade norte-americana.

Então, quando perguntava: "Você pintou aquela casa de rosa?" Eu respondia "Ah não, isso é *Pink Oil Moisturizer*". E o sorriso surgia, porque há uma compreensão compartilhada do que esse produto significa para toda uma comunidade, tanto em um sentido prático - é uma pomada para o cabelo - e também nas memórias de quando as pessoas o usaram, geralmente uma avó, alisando o cabelo, se preparando para o domingo de Páscoa ou um encontro. A história é toda contada por meio dessas cores, nessas estruturas isoladas que dizem tudo desde "Ainda estou aqui" até "Você se lembrará de mim quando eu for embora?"³³

Enquanto acaso poético, "Color(ed) Theory", apresenta uma tentativa de escancarar a problemática do acesso à moradia, a marginalização dos invisíveis e como isso se consolida em uma situação desigual na produção do território. O trabalho é também exemplo de uma abordagem com relação ao espaço urbano que tem se mostrado como uma tendência nos últimos anos: a subversão dos usos planejados para cada espaço da cidade. Essa subversão será abordada mais a fundo no segundo capítulo deste trabalho, especialmente a partir da pesquisa sobre os *contra-usos* da cidade, do sociólogo Rogerio Proença Leite.

Pintar casas que logo seriam demolidas pode não ter sentido algum, mas também pode contribuir para o entendimento de que *é preciso agir*. As respostas e conclusões normalmente não precedem à ação - elas se constroem no fazer, pois "a transformação na subjetividade, a educação, ocorre na própria rua. Não se muda e depois se age, pois as mudanças ocorrem através das ações, dentro dos contextos de lutas e mobilizações" (CENTELHA, 2019, p. 98).

Importante apontar que Williams possuiu total clareza sobre o fato de que sua

³³ Ibidem. No original, *So when someone says, "You painted that house pink?" I say, "Oh no, that's Pink Oil moisturizer." And the smile emerges, because there's a shared understanding of what that product means to an entire community both in a very practical sense--it's a hair pomade--and then also just memories of when people used it, usually a grandmother, or family member, getting your hair pressed, or getting ready for Easter Sunday, or a date. It really tells that entire story through these colors in these isolated structures that say everything from "I'm still here" to "Will you remember me when I'm gone?"*

intervenção não possui a capacidade de alterar a realidade do bairro. Oito casas pintadas em cores fortes não são capazes de reverter anos de políticas públicas negligentes, marcadas pelo descaso e não investimento em moradia, infra-estrutura e qualidade de vida. Seu trabalho não deve ser lido como uma espécie de *band-aid* que disfarça questões latentes, mas como uma intervenção capaz de incitar questionamentos acerca da produção da cidade e da atuação de seus inúmeros agentes.

A prática de empréstimos habitacionais discriminatórios criou esse panorama. Aquele trauma que vem depois de anos e anos e anos de desinvestimento, de ser enganado, de não ter o real controle sobre a maneira como seu meio é moldado ou sobre sua capacidade de se apropriar dele. Esses eram quarteirões e bairros totalmente intactos e, portanto, saber o que não está lá é tão importante quanto notar o que está.³⁴

Guattari propõe uma diferenciação entre os conceitos de território e espaço. Para o autor, “os territórios estariam ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva e o espaço estando ligado mais às relações funcionais de toda espécie” (GUATTARI, 1985, p. 110). Segundo essa definição, pode-se então aproximar o espaço da *cidade construída* e o território da *cidade subjetiva*.

Dessa distinção, interessa para este trabalho entender como a prática - a vivência -, é capaz de alterar o espaço e as subjetividades daquele que o experimenta³⁵. A arquiteta Paola Berenstein Jacques, nesse sentido, apresenta contribuições com sua pesquisa sobre a errância como prática para se conhecer, alterar e produzir territórios. Ao discutir a ação do errante e sua capacidade de se perder na cidade, ela caracteriza o processo de errância em três relações espaço-temporais: territorialização, desterritorialização e reterritorialização (JACQUES, 2012, p. 122).

Segundo ela, a atenção do errante estaria justamente no momento

³⁴ Ibidem. No original, *The practice of discriminatory housing lending created this landscape to begin with. That trauma that comes after years and years and years of disinvestment, of being lied to, of not really having control over how your environment gets shaped, or your ability to own your environment. These were fully intact blocks and neighborhoods, and so to know what isn't there, is as important as noting what is there.*

³⁵ Outros autores também desenvolveram interpretações sobre esses termos e seus similares. Michel de Certeau, por exemplo, opõe lugar e espaço ao afirmar que “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (CERTEAU, 2014, p. 184) Dessa forma, ao invés de adotar uma ou outra definição, utiliza-se da ideia central presente nos autores - qual seja, o papel da subjetividade na produção e significação dos espaços.

intermediário, o instante em que é capaz de deixar de lado seus conhecimentos prévios sobre a cidade e tudo que o cerca, para estar suscetível às possibilidades que a desorientação espacial torna possível. E intrinsecamente ligada à noção de desterritorialização, está a ideia da corpografia (ou corporeidade) – que é o registro da experiência do errante na cidade. “O errante urbano se relaciona com a cidade, a experimenta, e este ato de se relacionar com a cidade implica nesta corporeidade própria, advinda da relação entre seu próprio corpo físico e o corpo urbano que se dá no momento da desterritorialização lenta da errância” (JACQUES, 2012, p. 125).

Se o inconsciente capitalístico-financeiro é um dos grandes mediadores nas relações entre indivíduo e cidade, o errante seria aquele que consegue romper com a lógica, criando uma situação de desestabilização. É interessante pensar como, muitas vezes, são os excluídos pelo sistema que praticam a cidade em seus corpos de maneira a produzir subjetividades que escapam à captura do capital - corpos estes que, por não mais consumirem, não são interessantes para o sistema.

Em todo o mundo Ocidental, políticas públicas têm constantemente retirado de certas populações o direito à cidade - sendo moradores de rua e as populações negras e LGBTQIA + os principais alvos. Em um processo de silenciamento e invisibilização que dura anos, esses grupos são obrigados a sobreviver em situações estruturais de desigualdade socioeconômica, enfrentando problemas como a falta de moradia, desemprego, discriminação e preconceitos racial, religioso, cultural, etc.

Na década de 1960, o livro de Carolina Maria de Jesus chamou a atenção por seu tom confessional ao narrar as situações cotidianas na vida de uma moradora da favela do Canindé, zona norte de São Paulo. Os registros dolorosos organizados no livro “Quarto de despejo” (1960), escancaram a miséria e o total abandono da população negra e favelada por parte do Estado - e a realidade vivida por Carolina Maria de Jesus segue se repetindo, até hoje, com milhares de mulheres pelo país.

Ainda hoje a desigualdade segue sendo marca registrada de países como Brasil e Estados Unidos - e segue crescendo o número de vozes que se junta ao coro da denúncia. Os exemplos são infinitos. Em 2016, por exemplo, os artistas visuais Giselle Beiguelman e Lucas Bambozzi realizaram o projeto “Museu dos [corpos] invisíveis”, um documentário colaborativo sobre a cidade de São Paulo e aqueles que vivem à margem da visibilidade. Dividido em cinco partes, o documentário dá foco aos “corpos que a historiografia tradicional subtraiu do discurso sobre a cidade: mulheres, homossexuais, trans, negros, os moradores da

periferia e os sem-teto e o poder biopolítico exercido na cidade”³⁶.

Com essa palavra, entendo o processo das últimas décadas em que os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos para práticas baseadas em contextos têm aumentado, até que sejam inseridas na mídia, nos espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social em que a diferença estética parece estar diluída.³⁷ (CANCLINI, 2010)

Sobre a atitude que se deveria adotar perante o inconsciente dominante, Guattari e Rolnik sugerem que se retome “o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, num embate com a subjetividade capitalística, a façam desmoronar” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 30). O que se defende aqui é, portanto, a arte como prática que produz uma farsa tal capaz de subverter as normas sociais e concepções de certo e errado; a criação de situações que deslocam objetos e situações para o lugar do incomum, do inesperado e, no limite, do fora do controle³⁸.

Segundo Nicolas Bourriaud, na sociedade contemporânea, tudo aquilo que não pode ser comercializado tende a desaparecer e até mesmo as relações humanas estariam sofrendo as consequências do processo de reificação³⁹. Como um movimento de oposição a este cenário, o artista contemporâneo busca modos e espaços de sociabilidade e os desloca para um contexto estético e artístico. Com isso, a prática artística transforma-se em um campo fértil de experimentações sociais (BOURRIAUD, 2009, p. 13) e a obra de arte passa a ser entendida como um conjunto de momentos de sociabilidade, e não mais como produto/objeto.

A cidade, portanto, parece ser o lugar ideal para esse tipo de provocação, já

³⁶ **Museus dos Invisíveis.** Disponível em:

<https://youtube.com/channel/UCLVgOGMcpnHdZFhmQljZucw/about>. Acesso em: jan. 2021.

³⁷ No original, *Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética.*

³⁸ A leitura de Guattari e Rolnik articula aqui a noção marxista de tempo histórico: o tempo do movimento, das transformações, de uma história que acontece primeiro como tragédia e depois como farsa. Em seu mais recente livro, Hal Foster propõe uma reflexão sobre o que viria depois da farsa. Seu palpite é de que ela seria um interlúdio para algo que ainda está por vir: a *debacle*, “uma súbita liberação de força, em geral para o mal, mas às vezes para o bem. ‘Debacle’ poderia inclusive indicar uma dialética entre romper e fazer diferentes, em relação a convenções, instituições e leis. Tal é a oportunidade no período presente de convulsão política: transformar a emergência disruptiva em mudança estrutural ou, pelo menos, pressionar as brechas na ordem social em que é possível resistir ao poder e reelaborá-lo.” (FOSTER, 2021, p. 10)

³⁹ Conceito elaborado por Georg Lukács em sua atualização do marxismo. De forma simplificada, diz respeito aos fenômenos de alienação e fetichismo característicos de uma sociedade dominada pela mercadoria.

que é palco de um regime de encontros e desencontros que escapam a qualquer tipo de lógica ou ordenação. O autor defende o artista contemporâneo como aquele que, quando confrontado com um desafio, busca novas e melhores maneiras de habitar o mundo. “Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Se entendemos a arte como um estado de encontro, naturalmente entendemos que a partir do momento em que essa produção artística se apropria da cidade como espaço para existência, novas experiências de proximidade se tornam possíveis. Assim, esta é uma produção que, não só discute as relações inter-humanas, mas também contribui para a criação de instrumentos que propiciam novas formas de vivências, convivências e sobrevivências na sociedade contemporânea.

Esse conjunto de práticas artísticas contribui para o processo de restituição do caráter político do espaço público e para o entendimento de que isso pode ser feito por meio da valorização da experiência corporal nas cidades. Dentre as diferentes formas de ocupação da cidade, destaco o caminhar: por ser algo banal, potencialmente realizado por todos os habitantes da cidade, e ao mesmo tempo, capaz de criar territórios subjetivos e ressignificar espaços.⁴⁰

Rebecca Solnit conta sobre uma festa organizada em Birmingham, em 1998, pelo Reclaim the Streets (RTS)⁴¹ em protesto à reunião do Grupo dos Oito, G8, que ocorria no mesmo final de semana. Um ativista do grupo dizia que aquela não havia sido uma das mais bem sucedidas festas que eles haviam organizado, mas Solnit afirma que ela, apesar de não ter cumprido seu objetivo,

estabeleceu uma nova meta para todas as ações de rua: hoje, todo desfile, toda marcha, toda festa pode ser considerada um triunfo sobre a alienação, uma retomada do espaço da cidade, do espaço e da vida públicos, uma

⁴⁰ As reflexões apresentadas a seguir fazem parte da pesquisa que desenvolvi em 2018 como parte do trabalho de conclusão da minha graduação em Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP. Intitulada *Do caminho se faz cidade: o potencial poético do caminhar na arte contemporânea*. Disponível em: https://issuu.com/jplopes.arq/docs/tfg_julia_.

⁴¹ O RTS é um movimento fundado em Londres em 1995, como forma de resistência às políticas rodoviaristas que estavam sendo implantadas na cidade. Eles entendiam que a primazia do automóvel era uma forma de reforçar a privatização dos espaços públicos e a globalização da cidade e da economia. Assim, encontraram na organização de festas públicas uma forma de resistência, apropriação dos espaços da cidade e retomada da rua como arena de debate político. Encorajavam, acima de tudo, a ação direta dos cidadãos sobre as problemáticas da cidade.

oportunidade para caminhar em grupo naquele que deixou de ser uma jornada e já é chegada. (SOLNIT, 2016, p. 384)

São diversos os motivos que podem fazer com que uma multidão caminhe junta: uma festa, um cortejo, um protesto. E, apesar dos diferentes objetivos, uma multidão caminhando é, consciente ou inconscientemente, uma reivindicação pública de visibilidade e pertencimento. Ocupar a cidade coletivamente é uma postura política, uma forma de resistir à cidade esvaziada da cultura da mercadoria, do medo e da propriedade privada.

Contudo, cabe assinalar aqui uma das críticas à estética relacional de Bourriaud, que diz respeito a um certo otimismo político. De certa forma, a noção política, coletiva e participativa de muitas das ações mencionadas pelo autor parecem ser muito mais verdadeiras para os artistas do que para o público/espectador. O que questionaria o alcance e impacto da perspectiva relacional.⁴²

O caminhar, por exemplo, apesar de parecer uma ação trivial ao alcance de qualquer pessoa, ainda não é um direito totalmente consolidado. Seguindo a lógica capitalista de uso do espaço, por exemplo, o caminhar precisa ser útil - o trabalhador pode se deslocar para o trabalho, não para o lazer. A proibição dos “rolezinhos”, em 2013, é um dos exemplos que mostra claramente como a mobilidade e o acesso à cidade são privilégios de poucos.⁴³ Da mesma forma, a polícia que usou balas de borracha e gás lacrimogêneo para conter as manifestações de junho de 2013, usa balas de verdade quando se trata da repressão na periferia da cidade.

Outro obstáculo que pode ser citado, por fazer parte do cotidiano nas grandes cidades, é a violência de gênero. Em um experimento de 2014, a norte-americana Shoshana B. Roberts é assediada mais de cem vezes enquanto caminha pelas ruas de Nova York. A ação foi gravada e integrou a campanha de uma ONG que mostrou como os privilégios e barreiras que se colocam no espaço urbano não têm só caráter social, mas também de gênero.⁴⁴

Uma das características fundamentais das práticas artísticas relacionais

⁴² BELENGUER, María. El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. **Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte**, v. 6, n. 8, 2012.

⁴³ CALDEIRA, Teresa. Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. **Novos Estudos - Cebrap**, São Paulo, n. 98, 2014.

⁴⁴ Ver *Em vídeo, voluntária registra assédio a mulheres nas ruas de NY*, matéria publicada pelo G1, em outubro de 2014. Disponível em: g1.globo.com/mundo/noticia/2014/10/em-video-voluntaria-registra-assedio-mulheres-nas-ruas-de-ny.html. Acesso em: jan. 2021.

parece ser, portanto, o choque entre o banal e aquilo que escapa à normalidade, bem como a contradição entre essas ações cotidianas e teoricamente acessíveis a todos e as barreiras invisíveis impostas pelo sistema vigente.

Há que se pensar - e, principalmente, praticar - uma arte que rompa com essas barreiras, aproximando o público/espectador das reflexões propostas pelo artista para que se construam, assim, maneiras de “habitar a trama relacional tecida entre distintos modos de existência” (ROLNIK, 2018, p. 120).

Sobre a problemática da visibilidade, o trabalho de Amanda Williams representa a “insistência dos que não foram convidados para participar das assembleias modernas [e como isso] é eminentemente um ato de resistência, algo que exige desaceleração dos nossos modos de pensar e agir no mundo” (SZTUTMAN, 2018, p. 340). Como parte integrante de uma comunidade historicamente excluída dos processos de produção da cidade, a maneira como a artista constrói sua crítica e posicionamento pode ser lida justamente na chave proposta por Guattari e Rolnik: as casas pintadas produzem subjetividades delirantes que entram em choque com a subjetividade capitalística. Pintam-se as casas, que ganham nova aparência e novos significados, mas tudo não passa de uma farsa, pois ainda assim elas serão demolidas e, aparentemente, tudo seguirá como antes.

Pressuponho, ademais, que tal dimensão política da visualidade vem ao encontro do horizonte crítico das práticas artísticas contemporâneas, cuja vocação emancipatória já não mira estritamente (se é que um dia fora estrita) às convenções e à instituição da arte, mas se estende aos modos de existir, às formas de tornar visível e invisível⁴⁵, ao confronto de forças visuais, discursivas e de poder. (BECCARI, 2020, p. 348)

Beccari retoma Foucault e Deleuze, especialmente a partir do texto “Os intelectuais e o poder”⁴⁶, para pontuar a “impossibilidade de se articular um discurso de resistência que esteja fora dos discursos hegemônicos. Foucault diria que estes dependem daqueles, de modo que a impossibilidade seria, antes de tudo, a de um

⁴⁵ Cabe mencionar a contribuição de Merleau-Ponty na análise das categorias visível e invisível. Para o filósofo, um habita o outro, de modo que “ver é sempre ver mais do que se vê”. PONTY, Maurice Merleau. **O visível e o invisível**. [S.l.]: Editora Perspectiva, 2019.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

“fora” do discurso” (BECCARI, 2020, p. 357). Não à toa, parte-se aqui da noção de *micropolíticas da desestabilização*, justamente por entender que o sistema vigente é tal que os movimentos de resistência não estão totalmente desvinculados dele.

Ou seja, os novos modos de ser e estar que se pretendem com as práticas artísticas aqui estudadas não se constroem a partir de práticas livres e autônomas em relação aos discursos de poder do sistema em que estão inseridas - elas não estão fora do discurso, mas buscam maneiras de tornar visíveis suas contradições e limites. E a necessidade por se fazer isso com uma ruptura ou desestabilização se dá pelo fato de que aos que estão fora do sistema não é dado o direito do olhar, da fala ou da ação.

Como mostra Gayatri Spivak em seu célebre texto “Pode o subalterno falar?” (1985), ao subalterno não é concedido o direito de falar por si mesmo pois sua voz nunca é ouvida. Os movimentos, artísticos ou não, que reivindicam essa possibilidade de fala reivindicam, na verdade, o direito a um novo modo de olhar, que é em si o direito de ocupar e produzir espaços. Se a realidade se coloca como um jogo entre visível e invisível, é preciso tomar o olhar como uma prática política, um posicionamento que se toma a todo instante.

“Com efeito, tudo o que se queira ver como auto evidente – como a realidade dos subalternos, ou a lógica do capital – procede de, e traz consigo, muitas lutas a respeito de como ver” (BECCARI, 2020, p. 368). Resignificar subjetividades faz parte, em suma, de um processo de questionamento da gestão que o poder vigente faz sobre aquilo que se vê e aquilo que se esconde. À medida em que os corpos conseguem ocupar outros espaços, novos mundos se abrem, construindo um novo campo do possível.

O que o direito de olhar trata de reivindicar, em suma, não é uma posição já dada, mas aquela que está sempre por construir. (...) Não se pode perder de vista, afinal, que tudo aquilo o que veio a ser não passa de uma possibilidade dentre outras, uma existência que subsiste ao longo de batalhas incessantes. E que, portanto, a miragem de uma civilização próspera ofusca os corpos que a sustentam sob a sina de uma cogente inexistência. Rever o invisível é procurar (*to look for*) um ainda possível. (BECCARI, 2020, p. 373)

2 1:1000. O QUE ACONTECE QUANDO NÃO ACONTECE NADA

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível.

Michel De Certeau, A invenção do cotidiano

Falar sobre o acaso, a potência do instante e a vida cotidiana é um convite para lembrar de Cartier-Bresson, o francês que deu novos rumos à fotografia com sua vontade de *fixar a eternidade em um instante*. O conceito de “instante decisivo”, extensivamente usado para caracterizar sua estética, traz em si a preocupação em registrar a essência das situações corriqueiras e flerta com o espírito surrealista de ir além da razão e da lógica.

Tendo sua formação como fotógrafo na Paris dos anos 1930 e, conseqüentemente, vivendo a explosão das vanguardas artísticas, Cartier-Bresson “apropria do Surrealismo a qualidade artística proveniente do acaso, do inconsciente. A imagem deve ser capturada pela sensibilidade e não através do planejamento” (MARTINS; SANTOS, 2013, p. 1871). Foi amigo de personalidades importantes para o Surrealismo, como René Crevel, André Breton e Tristan Tzara.

Aqui, não se pretende exatamente abrir caminho para as múltiplas discussões que rodeiam a fotografia - como sua relação com o real e a dúvida entre arte ou técnica - , mas praticar um pequeno exercício com ares de *Atlas Mnemosyne*⁴⁷. Tomar a busca de um saber entre-imagens para reconhecer questões comuns entre diferentes artistas, práticas e momentos históricos. Como se desvelar o invisível que permeia a experiência urbana ficasse cada vez mais fácil à medida que novas peças fossem se encaixando nesse grande quebra-cabeça.

As imagens produzidas por Cartier-Bresson interessam porque trazem reflexões que não só falam sobre o instante e o fugaz, mas principalmente sobre um forte caráter inquietante e engajado. Um bom exemplo disso são as fotografias publicadas na revista francesa “Regards” em 1937, na reportagem em que faz sobre

⁴⁷ Obra capital do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), trata-se de um método associativo entre imagens. Warburg produziu 63 painéis de 170 por 140 centímetros com colagens diversas de ícones da História da Arte, fotografias, desenhos, signos ancestrais e reprodução de textos. A compilação, colagem e deslocamento dessas imagens em painéis individuais é capaz de criar pontes entre os séculos de maneira concisa e sem palavras.

a coroação do Rei George VI da Inglaterra. Para além do registro do momento, seu interesse era ampliar o campo possível de interpretações.

O Rei George VI, supostamente a pessoa mais importante ali, não aparece em suas fotografias, que registram aqueles que observam o fato histórico acontecendo. Assim, ele subverte o que se esperaria do fotojornalismo e produz o efeito de estranhamento necessário para o desenvolvimento do pensamento crítico daqueles que analisam as imagens.

Figura 9 - Henri Cartier-Bresson. Coronation of King George VI. 1937.

Londres, Reino Unido.



Disponível em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/mar/08/the-big-picture-henri-cartier-bresson-coronation-king-george-vi-1937-sleeping-man>.

Acesso em: 5 jun. 2021.

Assim, a imagem pode ser considerada poética, pois atua de uma maneira a abrir as possibilidades de interpretação, evitando os automatismos da linguagem cotidiana. (...) Não há qualquer referência à noção comum de belo ou de ordem na maneira pela qual Cartier-Bresson expressou o lugar de destaque ocupado pela família real, o que se tem é exatamente o contrário. Não se exprime a condição de líder do rei George VI através de símbolos recheados de caráter divino; na realidade, tal condição de liderança será evidenciada pelo aspecto negativo (e porque não desvalido) daqueles que o sustentam. (MARTINS; SANTOS, 2013, p. 1881)

Uma das imagens mais emblemáticas da série⁴⁸ traz uma cena cômica ao capturar um homem que dormia tranquilamente enquanto a coroação acontecia. Sabe-se que muitas pessoas chegaram à praça Trafalgar na noite anterior ao evento e dormiram em bancos e pilhas de jornal para não perder a procissão. Na manhã seguinte, quando as carruagens reais se aproximaram, um homem continuou dormindo e este instante foi capturado pelo olhar (e pela câmera) de Cartier-Bresson, em uma fotografia que mostra a alienação do homem frente ao que acontecia ao seu redor.

O contraste deste homem com a parte superior da fotografia, que mostra um grupo prestando total atenção à cerimônia, cria um sentido irônico sobre este que seria o principal evento do Império Britânico na década. De certa forma, a fotografia é a imagem de um povo hipnotizado pelo culto à família real e que, naquele momento, demonstrava também um sentimento dúbio com relação ao novo rei, que nunca teve grande popularidade por conta de fatores de saúde e emocionais, como sua gagueira.

Não se pode deixar de apontar que a questão do visível x invisível, trazida a partir de diferentes autores e artistas ao longo desta pesquisa, é fruto da hegemonia que a experiência visual tem nas sociedades ocidentais. Importantes aspectos da cultura do olhar surgiram justamente nas relações sociais do século XX, no qual se insere a trajetória de Cartier-Bresson. Esta forma de se relacionar com o mundo trouxe e traz uma série de consequências que serão elaboradas ao longo deste capítulo.

Mais do que a noção de instante, a prática de Cartier-Bresson é importante para pensar sobre o olhar e como este é uma peça fundamental para que se perceba o cotidiano e as ações que acontecem à nossa volta - o olhar atento daqueles que conseguem ver além. Se aproximar da vida cotidiana à procura desse instante fez com que Cartier-Bresson tivesse um olhar único para o banal, transformando-o em belo. Um posicionamento que se tornou mais do que um estilo, uma forma de construir imagens e se comunicar com o mundo.

Na fotografia, isso só é possível com o *timing* perfeito: se o fotógrafo não for rápido o suficiente, o instante se perde para sempre. Para nossa sorte, a cidade

⁴⁸ A matéria publicada levou o título de *Coronation: Ceux qui regardaient*, em português: *Coroação: aqueles que observam*.

oferece tempo suficiente para que notemos aquilo que se esconde em suas múltiplas camadas.

Trazer Cartier-Bresson para a introdução deste capítulo sugere a infinidade de campos de teoria e prática que permeiam a experiência urbana. A partir da fotografia, da literatura e da arquitetura, podemos encontrar mais algumas pistas de como se opor, questionar e expor o modo capitalista de uso e produção do espaço.

2.1 O extraordinário no banal.

Práticas literárias, artísticas e arquitetônicas em torno do cotidiano.

Em outubro de 1974, o escritor francês Georges Perec⁴⁹ se propôs a um exercício: por três dias seguidos, iria até a praça Saint-Sulpice e a descreveria a partir de três pontos de observação diferentes. Seu objetivo seria construir uma espécie de inventário do cotidiano, com a descrição de situações corriqueiras e facilmente identificáveis por quem lesse suas anotações. Sendo uma praça famosa de Paris, muito já teria sido escrito, registrado e fotografado sobre ela, seus aspectos físicos e os edifícios que a cercam. Perec, então, se coloca como um observador do *resto*: “o que normalmente não se percebe, o que não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando não acontece nada, exceto a passagem do tempo, de pessoas, carros e nuvens”⁵⁰ (PEREC, 1992, p. 16).

Existiu um momento na história da humanidade em que as coisas, fenômenos, etc. foram vistos pela primeira vez - seria possível experimentar, nos dias de hoje, a surpresa do primeiro contato com o desconhecido, porém com imagens conhecidas? Ao longo desta pesquisa vemos que a arte cumpre muito bem essa tarefa. E é esse mesmo lugar que o autor busca em seu trabalho: ele adota

⁴⁹ Nascido em 1936, em Paris, Georges Perec fez parte do grupo OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), um movimento literário que submetia a escrita a jogos formais. Alguns autores enxergam o OuLiPo como um grupo do anti-acaso, por usarem a matemática para encontrar fórmulas de fazer literatura que não dependessem de uma dita genialidade ou inspiração por parte dos autores. Porém, Perec encontra justamente no acaso, no banal, no cotidiano sua fonte de pesquisa. A literatura era, para ele, uma forma de ordenar a enxurrada de imagens, objetos e acontecimentos que constituem a experiência humana - uma maneira de organizar a realidade.

⁵⁰ No original, *lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes.*

uma postura sociológica para conhecer nossos modos de ser e estar e, assim, se perguntar: como olhar o cotidiano? Uma pergunta capaz de abrir um universo de respostas não previstas. Com isso, Perec se afasta do extraordinário, dos grandes acontecimentos e momentos de exceção, para fundar uma ciência do cotidiano baseado no que vai chamar de o *endótico*, os “ruídos de fundo” (PEREC, 2013).

“Como falar dessas ‘coisas comuns’, ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão escondidas, como dar-lhes um sentido, uma língua: para que falem enfim do que são, do que somos”⁵¹ (PEREC, 2013, p. 15). A resposta estaria, para o autor, na tarefa de questionar o habitual. Interrogar tudo aquilo que parece ter deixado de nos surpreender. “Não o interrogamos [o habitual], não nos interroga, parece não constituir um problema, o vivemos sem pensar nele, como se não houvesse nenhuma pergunta ou resposta, como se não possuísse qualquer informação”⁵² (PEREC, 2013, p. 15).

Este interrogar deveria ser feito a partir de perguntas também banais, porque são essas que acabam sendo, no fim, muito mais essenciais do que a maioria das perguntas que nos fazemos em busca de uma dita verdade. Seria preciso encontrar uma certa sensibilidade naquilo que deixamos de registrar porque entendemos como natural, dado e imutável. Para Perec, a partir do momento em que nada nos chama a atenção, desaprendemos a enxergar aquilo que nos cerca e as relações que se estabelecem no cotidiano.

Aqui, uma das mais importantes reflexões é sobre como a cidade é escrita por textos que não podem ser lidos de imediato - os *post-its* que coleí no centro do Rio são um exemplo de como é necessário esse olhar mais atento.

O cotidiano é, portanto, aquilo que não vemos nunca de primeira e nunca em sua totalidade. Enxergamos os resultados de ações que não se vêem, de agentes que não permanecem - um emaranhado que exige um olhar específico, atento, para ler as entrelinhas e encontrar meios de escapar aos discursos hegemônicos. No texto “Espécies de espaços” (1974), Perec organiza um manual de instruções para interrogar diferentes tipos de espaço, entre eles a rua. Ele aponta a necessidade de um olhar sistemático que se traduz em anotações sobre tudo aquilo que vemos e

⁵¹ No original, *Cómo hablar de esas 'cosas comunes', más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas de la corriente en la que permanecen sumergidas, cómo darles un sentido, una lengua: que hablen finalmente de lo que existe, de lo que somos.*

⁵² No original, *No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información.*

que, a princípio, não desperta qualquer tipo de interesse.

É este o olhar que encontramos em “Tentativa de esgotamento de um local parisiense” (1974), exercício realizado por Perec, cujo resultado foi primeiramente publicado na revista “Cause Commune” em 1975 e, posteriormente, em um livro. A observação sobre a praça ocorreu nos dias 18, 19 e 20 de outubro - respectivamente sexta, sábado e domingo, para que ele pudesse ser exposto a diferentes tipos de uso do espaço e, em cada um dos dias, pudesse se concentrar naquelas atividades e eventos que não haviam acontecido nos outros dias de observação. Essa diferenciação fica evidente quando notamos quanto foi (d)escrito por ele em cada dia: na sexta, foram vinte e três páginas, no sábado foram onze e no domingo apenas seis.

Figura 10 - Pierre Getzler. Place Saint-Sulpice. 1974. Paris, França.



Fonte: SPERANZINI, 2011, f. 185.

Em outros trabalhos, Perec faz esse tipo de estudo enquanto caminha, mas aqui, ele se fixa em um café diferente por dia. Ainda sim, suas anotações são ágeis e se esforçam para, em meio à multiplicidade de eventos que acontecem ao mesmo

tempo, capturar apenas o que importa: o infraordinário⁵³. O que chama sua atenção está em movimento, é móvel e passageiro: ônibus, pessoas, animais - tudo aquilo que não é a praça em si.

No início de sua observação na sexta-feira, ele se questiona: “para que contar os ônibus? Talvez porque sejam reconhecíveis e regulares: cortam o tempo, dão ritmo ao ruído de fundo; no limite, são previsíveis. O resto parece aleatório, improvável, anárquico”^{54 55} (PEREC, 1992, p. 34).

De maneira geral, a obra de Perec zomba das excessivas classificações e normatizações impostas pelo sistema de poder dominante, levando ao questionamento sobre as formas de ordenamento que nos parecem fundamentais para a gestão da vida urbana. Uma crítica ao pensamento universalizador que se estabelece após a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, em “Tentativa de esgotamento de um local parisiense”, ele usa o método de listagem como uma forma de desmembrar o real, como se, ao olhá-lo a partir de seus pedaços, fosse possível compreendê-lo como um todo - rompendo com os processos de invisibilidade realizados por este sistema de poder.

O cotidiano de Perec exige uma atenção sistemática que se traduz nas suas observações. O texto final acaba sendo uma longa lista com a sucessão de acontecimentos que se dão na praça Saint-Sulpice - uma lista que se constrói pela acumulação e repetição de nomes, objetos e situações da rotina cotidiana.

Mesmo utilizando o método que critica, Perec elabora um texto que, assim como o infraordinário, não pode ser totalmente apreendido com uma leitura apressada. Existe uma série de detalhes que só se notam com a atenção necessária: como o uso irregular da pontuação e do emprego de maiúsculas e minúsculas; a variação entre frases muito curtas e muito longas; a movimentação de alguns parágrafos em relação à margem. O autor nos convida a repetir seu gesto de observação, simulando a experiência de perceber cada aspecto banal que se apresenta na materialidade do que se lê. Seus textos são espaços de invenção.

⁵³ Conceito recorrente na obra de Perec, seria um sinônimo para banal, cotidiano, comum, ordinário, etc.

⁵⁴ No original, *¿Para qué contar los autobuses? Quizás porque son reconocibles y regulares: cortan el tiempo, dan ritmo al ruido de fondo; de última son previsibles. El resto parece aleatorio, improbable, anárquico.*

⁵⁵ Em muitos aspectos, a forma como Perec escreve se assemelha a uma escrita etnográfica, como a opção por registrar os questionamentos que surgem a partir do que observa e as decisões tomadas “em campo”.

Um 86 passa

Dois homens com cachimbo e pasta pretas
Um homem com pasta preta sem cachimbo
Uma mulher com casaco de lã, risonha

Um 96

Outro 96⁵⁶ (PEREC, 1992, p. 24)

Existem também registros fotográficos deste trabalho que são importantes para sua aproximação com o infraordinário. Perec pede para que seu amigo, o fotógrafo Pierre Getzler, acompanhe os três dias de ação, registrando as pessoas, os carros e tudo mais que acontecia ao redor da praça. Nenhuma dessas fotografias foi publicada junto ao texto na revista “Cause Commune” e nem no livro lançado posteriormente, ainda assim, funcionam como registro e confirmação do gesto de Perec. Uma das imagens o mostra sentado em um dos cafés, olhando para a praça:

Desde os anos sessenta, muitos artistas envolvidos com experiências diretas com o real concreto buscavam confirmar seus gestos por algum tipo de registro, pois como enfatiza Arthur Danto: ‘quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista.’ (SPERANZINI, 2011, p. 187)

Esses registros, bem como sua escrita fotográfica, dentro do exercício proposto, passam por um processo descritivo que retira da imagem o extraordinário, de forma a sobrar apenas o banal, o infraordinário. Quando se retiram certas camadas, concentrando-se no que é móvel, é possível perceber um rasgo por onde chega à superfície o que estava neutralizado. Podemos pensar que, nesse momento, conseguimos enxergar *a cidade latente que se esconde na cidade existente*.

Na arquitetura, a apropriação e instrumentalização do cotidiano se tornou nos últimos anos uma prática recorrente. O estudo do ordinário em áreas urbanas tem sido um instrumento para investigar fenômenos emergentes e, a partir disso, construir uma prática da teoria da arquitetura baseada na interrogação da vida cotidiana.

“Os antecedentes da categoria do ordinário remontam a Paris do século XIX.

⁵⁶ No original, *Dos hombres con pipas y carteritas negras / Un hombre con carterita negra sin pipa / Una mujer con saco de lena, risueña / Un 96 / Otro 96*

Assim como a figura do *flâneur*, com a qual se relaciona diretamente, o ordinário é uma consequência da cidade moderna, ou sua outra cara⁵⁷ (WALKER, 2010, p. 7). Em “O pintor da vida moderna” (1863), Charles Baudelaire fala sobre o homem do mundo, apaixonado pelas multidões e observador da vida moderna – um artista, o flâneur. Este homem que deambula pela cidade sem qualquer objetivo aparente, mas que se perde nos detalhes das cenas que o cercam e, assim, estabelece seu espaço e campo de ação. A cidade é um campo aberto de experimentação e Baudelaire descreve a maneira como o processo criativo deste artista flâneur é estabelecido a partir da observação daquilo que se move ao seu redor.

Atualizando esse gesto e elevando a tradição da flânerie a operação estética, no início do século XX, os dadaístas propõem uma série de excursões a lugares banais da cidade de Paris. Tudo começa em 14 de abril de 1921, quando membros do movimento Dadá se encontram à frente da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Um olhar desavisado diria que eram apenas onze homens na chuva, em frente à uma igreja – mas aquele momento marcou a saída da arte das salas de espetáculo para os espaços ao ar livre, e foi a primeira excursão de tantas outras que teriam a Paris como cenário. “O primeiro ready-made urbano do Dadá marca a passagem da representação do mote à construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana” (CARERI, 2013, p. 71).

Depois dos dadaístas, os surrealistas também encontraram na cidade uma fonte inesgotável de possibilidades, e a partir de suas deambulações⁵⁸ buscavam formas de ressignificar os espaços vazios da cidade – mais uma vez, em um movimento de aproximação entre arte e vida.

Os surrealistas têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que, na cidade, pode se revelar uma realidade não visível. O surrealismo é uma espécie de investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana, uma operação já praticada com sucesso por meio da escrita automática e dos sonhos hipnóticos, e que também pode voltar a ser proposta diretamente ao se atravessar a cidade. (CARERI, 2013, p. 82)

⁵⁷ No original, *Los antecedentes de la categoría de lo ordinario pueden rastrearse hasta el París del siglo XIX. Al igual que la figura del flâneur, con la que se relaciona estrechamente, lo ordinario es una consecuencia de la ciudad moderna, o su otra cara.*

⁵⁸ Para uma análise mais aprofundada sobre o papel das deambulações no movimento surrealista e como esse procedimento foi utilizado por diversos artistas ao longo dos anos, ver PEREIRA, J. L. *Do caminho se faz cidade: o potencial poético do caminhar na arte contemporânea (2018)*. Disponível em: https://issuu.com/jplopes.arq/docs/tfg_julia_.

Como no trabalho de Perec, existe nas premissas surrealistas e situacionistas o entendimento de que há um mundo possível dentro do mundo real. E que é justamente o banal aquilo que permite revelar o potencial subversivo do cotidiano. É um olhar para as experiências ordinárias que revela a possibilidade do extraordinário; ou ainda, a conclusão de que o ordinário é, por si só, extraordinário. Por isso, usar o banal, ou qualquer um de seus sinônimos, como equivalente a algo desprovido de complexidade é a grande armadilha da qual precisa-se escapar.

Nessa valorização do banal, cabe a reflexão do arquiteto argentino Enrique Walker no livro “Lo ordinario” (2010), acerca do risco de transformar a observação do cotidiano em uma simples 'compilação de evidências' que confirme teorias pré-estabelecidas. Ao contrário, a partir do banal podemos formular conceitos cuja capacidade de transgressão é o motor transformador do discurso da arquitetura, e em última análise, da organização da vida que nele se desenrola. Essa postura remonta inclusive à adotada por Certeau na pesquisa que deu origem ao livro “A invenção do cotidiano”, publicado pela primeira vez em 1980:

Eu gostaria de acompanhar alguns dos procedimentos - multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos - que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade. (CERTEAU, 2014, p. 163)

A experiência profissional de Walker, especialmente como docente da faculdade de arquitetura na Columbia University, nos Estados Unidos, está intimamente ligada à sua leitura de Perec. Uma vez que a observação é uma fase fundamental nos processos de interpretação, ideação e desenho arquitetônico, a dimensão situacional da obra de Perec pode ser instrumentalizada como uma maneira experimental de ver a cidade. O imaginário de espaços construído por Perec coincide em diversas dimensões aos objetos de estudo da prática e da teoria arquitetônica.

Walker lê a obra do autor francês a partir de três dimensões: situacional, textual e significativa. A primeira diz respeito ao olhar sobre o espaço em que a vida cotidiana acontece, a sobreposição de ações, as infinitas fragmentações e reconstruções que acontecem a todo momento e todos os aspectos infraordinários da experiência urbana. A segunda, textual, está ligada à sua origem no OuLiPo e a criação de regras e restrições que dão origem à estrutura do texto e à construção de

sentido. Por fim, a dimensão significativa é a forma como o espaço descrito se converte em um objeto de estudo capaz de representar sua própria explicação.

Em sua pesquisa de Doutorado, Walker estuda um outro trabalho de Perec: “Lieux” (Lugares) (1969 - 1975), um projeto de escrita autobiográfica pensado para durar doze anos. A cada mês, ele visitaria um lugar de uma lista de doze pontos escolhidos na cidade de Paris que de alguma forma diziam respeito à sua vida e história - como a rua em que morou quando criança, a praça para onde foi quando fugiu da casa dos tios, onde morou com sua esposa Paulette, etc. Em cada visita, ele escreveria um texto a partir de sua observação e, assim, acompanharia o envelhecer desses lugares. Ele faria também, a cada mês, a descrição de um outro lugar da lista, mas desta vez a partir de suas próprias lembranças e memórias.

Eu recomeço essas descrições a cada ano, tomando cuidado para, graças a um algoritmo [...] (biquadrado latino ortogonal de ordem 12), primeiramente, de descrever cada um desses lugares em um mês diferente do ano, e em segundo lugar, de nunca descrever no mesmo mês a mesma dupla de lugares. Essa tarefa que, no seu princípio, lembra as 'cápsulas do tempo', se estenderá por doze anos, até que todos os lugares tenham sido descritos duas vezes doze vezes. [...] o que eu espero, efetivamente, não é nada além que o traço de um envelhecimento triplo: aquele dos próprios lugares, aquele das minhas lembranças e aquele da minha escrita. (PEREC apud SPERANZINI, 2011, p. 127)

O princípio para este trabalho vem da análise combinatória e, matematicamente, seriam 288 textos previstos, sendo 144 frutos de suas lembranças e 144 construídos a partir de suas observações *in situ*. Com o projeto interrompido em 1975, apenas 133 textos foram escritos.

A tese de Walker tinha o objetivo de instrumentalizar “Lieux”, usando o princípio das restrições auto impostas para formular uma teoria arquitetônica. Suas ideias começaram a ser colocadas em prática em 2003, quando iniciou seu primeiro estúdio de projeto em Columbia - com o título “Under Constraint” (Sob restrições), ele propunha aos estudantes que olhassem para as restrições não como limitações de projeto, mas como potenciais fagulhas capazes de mobilizar a imaginação para alcançar resultados imprevistos. No limite, quando bem utilizadas, as restrições poderiam inclusive conceder uma maior liberdade para o desenho arquitetônico.

Os estúdios eram divididos em duas etapas: na primeira metade do semestre cada estudante definia uma questão matemática sobre a qual faria seu desenho arquitetônico. Na segunda metade, se debruçava para solucionar o problema. Esse exercício englobava as três dimensões da obra de Perec sendo, essencialmente,

uma forma de *construir conhecimento arquitetônico baseado em novos modos de ver*.

Em um dos textos que compõem o livro de Walker, o arquiteto italiano Stefano Boeri reflete sobre o papel da observação na produção de pensamento científico, entendendo que são necessárias mudanças perceptíveis à observação para que exista alguma mudança na forma de produção de conhecimento. "A instabilidade não se limita às palavras: há algum tempo sentimos a dúvida iminente de que nossas formas tradicionais de observação também estão desgastadas, de que nossos olhos não estão em condições de ver o espaço que nos cerca e que habitamos"⁵⁹ (BOERI apud WALKER, 2010, p. 178).

Uma das mudanças sugeridas por Boeri diz respeito a uma dita soberania da visão aérea⁶⁰, como se ver a cidade de cima fosse uma condição necessária para conhecer o espaço urbano. Este tipo de visão teria construído um vocabulário específico para o urbanismo moderno, se transformando em um paradigma que ignora outros pontos de vista e passa a "interpretar como caos a força de dinâmicas locais"⁶¹ (BOERI apud WALKER, 2010, p. 181). Descobrir a cidade a pé, por exemplo, é um exercício que pressupõe a liberdade de experimentar outra forma de olhar. Sob outros ângulos, descobrimos coisas que nem mesmo estavam no nosso radar e, então, somos forçados a encontrar soluções para lidar com elas:

(...) os satélites realizaram, e acabaram por ridicularizar, o sonho de uma visão global: nós os lançamos no espaço para poder ver algo que depois nos pareceu indecifrável. Isso talvez porque o código implícito no ponto de vista observacional que os mandamos assumir não tem nada a ver com os códigos daquilo que finalmente enxergamos.⁶² (BOERI apud WALKER, 2010, p. 180)

Ao longo dos últimos anos, essas novas formas de olhar têm aparecido principalmente em estudos sobre representações gráficas, com arquitetos explorando novos campos de investigação através do desenho. Um evento marcante

⁵⁹ No original, *La inestabilidad no se detiene en las palabras: hace ya cierto tiempo que sentimos la inminente duda de que también nuestras formas tradicionales de observación están gastadas, que nuestros ojos no se encuentran en condiciones de ver el espacio que nos rodea y que habitamos*.

⁶⁰ No texto, *Elogio aos errantes* (2012), Paola Berenstein Jacques também elabora esta crítica ao urbanismo enquanto prática que tem por característica olhar a cidade de cima, por meio de mapas, fotografias e dados. A autora sugere o urbanista errante: um profissional cuja ação resultaria da relação direta entre o corpo do cidadão e a cidade.

⁶¹ No original, *interpretar como caos la tenacidad de los códigos locales*.

⁶² No original, *(...) los satélites han llevado a cabo, y a su vez ridiculizado, el sueño de una visión global: los hemos lanzado al espacio para poder ver algo que después nos ha parecido indecifrável. Esto quizá porque el código implícito en el punto de vista de observación que les hemos ordenado que asuman no tiene nada que ver con los códigos que las cosas que finalmente vemos*.

para esta abordagem foi a exposição itinerante *Archipaper, Dibujos desde el plano*, exibida em diversos países da América Latina entre 2017 e 2019.

Promovida pela *Dirección de Relaciones Culturales y Científicas da Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*, a exposição trazia luz ao potencial do desenho arquitetônico em traduzir visualmente a complexidade de práticas cotidianas observadas e vividas por seus criadores, 28 jovens arquitetos/escritórios espanhóis. Desenhos que convertem a imagem em espaço habitável e mostram pequenos momentos da vida cotidiana sendo usados como parte dos discursos arquitetônicos.

Figura 11 - Eliiii. Hom Sieoteo (Next Home). 2017. Seoul, Coreia do Sul.



Disponível em: <http://elii.es/en/portfolio/hom-sieoteo-eng/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

O texto inaugural do catálogo⁶³ aponta a maneira como, na última década, o desenho passou a ser para os arquitetos espanhóis uma maneira de desenvolver suas ideias de cidade utópica ou real e, assim, discutir sobre o modelo

⁶³ Ver *Archipaper. Dibujos desde el plano*, publicado em novembro de 2017. Disponível em: https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/archipaper_cat__logo. Acesso em: dez. 2021.

contemporâneo de sociedade. Especialmente por conta da crise econômica de 2008 e conseqüentemente as poucas oportunidades efetivas de construção, a arquitetura espanhola se desenvolveu muito mais no desenho. Fazendo uso de diferentes suportes como colagens, aquarela e arte digital, esses desenhos dão forma a uma nova arquitetura que, nas palavras do catalão Josep Maria Montaner, é uma arquitetura capaz de ativar

mecanismos de ação mais versáteis e adaptáveis, que sejam capazes de se transformar, que favoreçam uma arquitetura baseada na igualdade de direitos, que sejam uma expressão da diversidade, realizados de forma participativa e tendo como objetivos o reequilíbrio ecológico e a sustentabilidade. (MONTANER, 2017, p. 8)

Um dos trabalhos que compunha a exposição era do escritório Eliii, fundado em 2006 por Uriel Fogué Herreros, Eva Gil Lopesino e Carlos Palacios Rodríguez. Sua prática profissional estava nas habitações individuais e coletivas, no restauro e na arquitetura efêmera. “Next Home” (2017) faz parte de uma pesquisa desenvolvida por arquitetos e designers de todo o mundo, convidados a pesquisar a relação crítica entre a realidade vivida cotidianamente e as novas tipologias que poderiam ser exploradas no espaço construído de Seul, na Coreia do Sul.

A proposta do escritório, “Hom Sieoteo” é o protótipo de um teatro doméstico onde as ficções cotidianas podem ser encenadas. A casa é desenhada como um palco mutável, preparado para coreografias, ensaios e os mais diversos tipos de ação. Os espaços são equipados de maneira a intensificar a experiência performática dos que o habitam, para que assim sejam capazes de questionar e colocar à prova seus papéis sociais e suas subjetividades. Nesse teatro doméstico, seria possível ensaiar imaginários coletivos explorando a potência do banal, do cotidiano. Como descrito no site⁶⁴ do escritório:

Este projeto parte de uma dupla estratégia: por um lado, fazer uma distribuição otimizada e funcional deste pequeno espaço de 50m². Por outro lado, as paredes, tetos e pisos são dotados de uma série de dispositivos que permitem múltiplas configurações domésticas: painéis deslizantes, escotilhas, espaços secretos, mecanismos dobráveis, móveis que pendem do teto e são acionados por mecanismos, etc., que permitem aos moradores criar diferentes configurações domésticas no apartamento. Hom Sieoteo configura-se como uma caixa preta performática, um ‘teatro doméstico’ onde os moradores são ao mesmo tempo o público e os atores, os espectadores

⁶⁴ Ver <http://elii.es/en/portfolio/hom-sieoteo-eng/>. Acesso em: dez. 2021.

e os performers.⁶⁵

O doméstico faz parte da rede de espaços que constroem nossas subjetividades e, portanto, esse tipo de exercício imaginativo também contribui para uma reflexão sobre o espaço urbano e como nos relacionamos com ele. Ou seja, se essas apropriações da vida cotidiana nos apresentam uma nova forma de enxergar a arquitetura, elas também mostram outras maneiras de enxergar a cidade e seus processos de produção. Isso porque observar o cotidiano faz parte de um processo de experimentação e reconstrução crítica.

Sobre o banal e como esse aspecto tem sido incorporado na arquitetura, Walker afirma que “a categoria do ‘ordinário’ inclui a arquitetura que a própria arquitetura exclui”⁶⁶ (WALKER, 2010, p. 7). Assim, pode-se tomar “Hom Sieoteo” como um exercício que usa o desenho como ferramenta para descobrir e não para representar algo que já se conhece - desvelando o banal e pensando a arquitetura a partir dele.

Em “Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação” (2017), Montaner analisa experiências contemporâneas de projeto arquitetônico e urbano, relacionando suas maneiras de representação - muitas vezes abstratas, por meio de diagramas -, com as percepções e experiências vividas no campo do real. A síntese entre diagramas, experiência e ação resultaria em uma nova teoria relacionada a um pragmatismo interativo, contextualista e complexo.

Enquanto método para levantamento e registro de dados, fluxos e realidades, os diagramas têm sido grandes aliados da arquitetura, mas apresentam limitações. É preciso cuidado para que, por sua extrema ânsia pela abstração, não “nos isolem da realidade e imponham esquemas geométricos genéricos” (MONTANER, 2017, p. 76). Incluir a experiência e a ação nessa formulação é, para Montaner, uma maneira

⁶⁵ No original, *This project hinges on a dual strategy: on the one hand, a simple distribution optimises the functionality of this small 50m2 space. On the other hand, the walls, ceilings and floors are fitted with a series of devices that allow multiple domestic configurations: sliding panels, hatches, secret spaces, fold-down mechanisms, furniture that hangs from the ceiling and are actuated by mechanisms, etc, that allow dwellers to deploy different domestic settings in the apartment. Hom Sieoteo is configured as a performing black box, a ‘domestic theatre’ where dwellers are both the public and the actors, the spectators and the performers at the same time.*

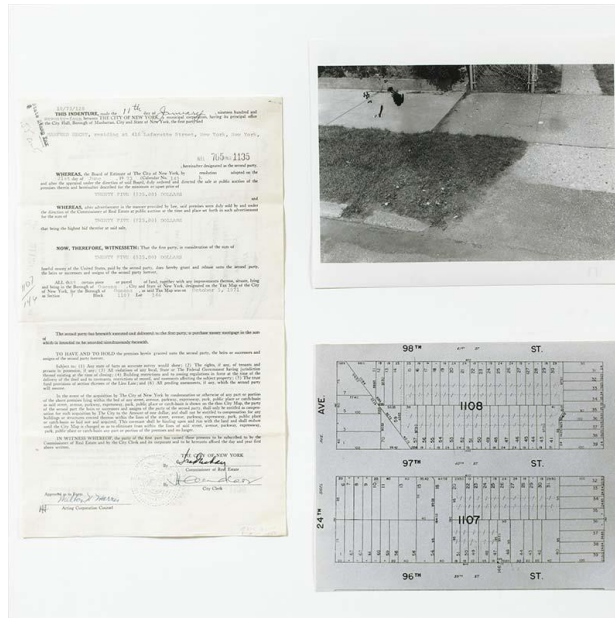
⁶⁶ No original, *la categoría de ‘lo ordinario’ incluye la arquitectura que la propia arquitectura excluye.*

possível de alcançar um fazer arquitetônico participativo e inclusivo, que questione a hegemonia da razão e do olhar único e inclua outras perspectivas.

“Introduzir a experiência na arquitetura é fundamental para incluir o subjetivo, o perceptual, o sensorial e o corporal, ao mesmo tempo em que se reforça o fenômeno da arquitetura contemporânea enquanto construção social” (MONTANER, 2017, p. 13). Ao mesmo tempo, a ação seria responsável por uma dimensão libertadora de oposição ao sistema dominante, herdeira da Escola de Frankfurt⁶⁷ e do pensamento situacionista.

Como exemplo dessa nova teoria, Montaner cita Gordon Matta-Clark. O arquiteto, formado na Universidade de Cornell em 1968, desenvolveu uma ‘anarquitectura’ em oposição às práticas de sua época, extremamente formalistas e esteticistas. Sua prática baseava-se em intervenções na paisagem urbana enquanto ações de *site-specific*, criando espaços negativos a partir de cortes literais em edifícios - desfazendo assim espaços da arquitetura moderna.

Figura 12 - Gordon Matta-Clark. Reality properties: Fake Estate. 1973. Nova York, Estados Unidos.



Disponível em: <https://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/#:~:text=Starting%20in%20the%20summer%20of,and%20one%20in%200State%20Island>. Acesso em: 5 jun. 2021.

⁶⁷ Em linhas gerais, a Escola de Frankfurt remete ao Instituto de Pesquisas Sociais (Institut für Sozialforschung) criado em 1923 e atrelado à Universidade de Frankfurt. Ali, um grupo de teóricos europeus se dedicou a elaborar uma teoria crítica sobre a sociedade - entre eles: Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas. A Escola de Frankfurt é geralmente citada por sua crítica à indústria cultural.

Especialmente dedicado em consolidar conhecimentos do campo da arquitetura e a criação na arte contemporânea, Matta-Clark mostra no trabalho “City Slivers” (1976), uma série de intervenções nas quais, literalmente, fatia e redimensiona o espaço para uma nova condição de lugar. Entre 1971 a 1978, realizou seus cortes em diferentes cidades ao redor do mundo, Nova York, Gênova, Milão e Paris. Hoje, restam apenas os desenhos que fez, as fotografias e vídeos que registraram cada ação.

Anos antes, na obra “Reality properties: Fake estate” (1973), o artista compra quinze lotes inutilizados em Nova York e, a partir de um mapeamento e catalogação sobre os terrenos, elabora uma crítica sobre as contradições que caracterizam os modos de produção da cidade. A ação artística expõe os absurdos da lógica capitalista de exploração do solo urbano. Ele representa os lotes de diferentes maneiras (plantas, fotos, mapas, escrituras) para que não haja dúvida de que existem e, ao mesmo tempo, questiona a realidade criada pelo sistema vigente.

Ao perceber os absurdos da cidade real, surge o desejo de uma outra cidade. Na sua procura entre espaços, entre cada um de seus cortes, Matta-Clark procura a cidade que se esconde para além do que é mostrado.

Entre muitos outros exemplos, Montaner destaca o papel de uma vertente da crítica feminista que, a partir dos anos 1970,

traz correções aos fundamentos da modernidade ilustrada, machista e eurocêntrica. Nega-se a pretensão da universalidade por impor as formas de pensamento e de vida de uns sobre os outros, defende-se o ‘outro’: mulher, criança, idoso, marginalizado, imigrante, subalterno, etc. (...) Trata-se, enfim, de uma afirmação da complexidade e da diferença, dos afetos e dos desejos, da realidade e da vida cotidiana e do trabalho reprodutivo ou labor. (MONTANER, 2017, p. 87)

Inés Sánchez de Madariaga⁶⁸ e Zaida Muxí⁶⁹ são duas mulheres que se destacam na crítica ao urbanismo racionalista e patriarcal. Se fazer a cidade é uma

⁶⁸ Nascida na Espanha, leciona na Universidad Politécnica de Madrid e é reconhecida internacionalmente por sua pesquisa sobre urbanismo sob uma perspectiva de gênero.

⁶⁹ Nascida na Argentina, é pioneira em estudos urbanos com a perspectiva de gênero. Ao lado de Montaner, escreveu o livro “Olhares: Política e arquitetura – por um urbanismo do comum e ecofeminista” (2021).

ação política e, portanto, não neutra, é preciso levar em consideração os olhares e experiências historicamente marginalizadas. Quando se trata da experiência feminina no espaço urbano, um dos temas mais debatidos é a questão da segurança. Nesse sentido,

um dos melhores exemplos de intervenção urbana sob a perspectiva da igualdade de gênero é o do distrito de Mariahilf em Viena (2002-2006), onde, por iniciativa da diretora da Secretaria da Mulher, Eva Kail, as calçadas são mais largas nas esquinas, o tráfego é controlado, as passagens de pedestres são mais seguras e foram colocados bancos, rampas e elementos urbanos para fazer com que a cidade seja mais habitável, acolhedora, segura e acessível. (MONTANER, 2017, p. 104)

São mudanças na produção e no funcionamento da cidade que podem parecer sem sentido dentro da lógica vigente, mas que ganham importância quando os silenciados têm suas necessidades ouvidas e validadas.

2.2 Novas formas de praticar a cidade.

Arte e arquitetura contra as imagens únicas do espaço urbano.

Muitos autores e críticos de arte se interessam por encontrar o momento de virada para a arte contemporânea. Para Rosalind Krauss, ele estaria no *campo ampliado* que se fez possível através dos minimalistas e suas investigações sobre tempo e espaço. Rosalyn Deutsche, por outro lado, entende que a mudança se deu quando os artistas ampliaram o conceito de lugar, incluindo os aspectos simbólicos, sociais, históricos e culturais que giram em torno de um trabalho de arte e seus interlocutores.

Considerar esses aspectos fez com que muitos artistas se aproximassem do espaço público e entender justamente o que caracteriza e define esse dito espaço é uma das questões perseguidas por Deutsche.

Enquanto há divergências evidentes em torno dessas ideias [o que define o espaço público], em um ponto quase todos concordam: o apoio a coisas públicas promove a sobrevivência e extensão da cultura democrática. Portanto, a julgar pelo número de referências ao espaço público no discurso estético contemporâneo, o mundo da arte está levando a democracia a sério. (DEUTSCHE, 2018, p. 117)

Para justificar a ligação direta entre espaço público e democracia, a autora toma Hannah Arendt como referencial teórico. Arendt define a esfera pública como o *espaço da aparição* e, com isso,

conecta a esfera pública – que ela modelou a partir da antiga pólis grega – à visão e assim, sem saber, abre a possibilidade para que as artes visuais possam ter um papel no aprofundamento e expansão da democracia, um papel que alguns artistas contemporâneos, felizmente, estão ansiosos para desempenhar. (DEUTSCHE, 2009, p. 175)

O surgimento do espaço público estaria diretamente relacionado à democracia, sendo o lugar onde acontece a interação política, onde se discute o que é legítimo ou não e, principalmente, onde aqueles que compõem a sociedade são vistos - inclusive os que não possuem lugar na comunidade política. O espaço público abre a possibilidade para que qualquer um possa “aparecer como um sujeito enunciativo na esfera pública fazendo surgir relações de negociação. O espaço de aparição - a esfera pública - aparece então quando grupos sociais declaram o direito de aparecer” (DEUTSCHE, 2009, p. 176). É, portanto, a esfera pública que permite o gesto de insubordinação, descrito por Jacques Rancière, ou a insistência dos que não foram convidados, como destaca Isabelle Stengers.

Na arte, como em diferentes esferas da vida contemporânea, surgem movimentos que giram em torno da defesa de direitos, inclusive o de ser visto e ouvido. Esses grupos encontram formas de organização que fogem da hegemonia dos partidos políticos e das soluções genéricas frente aos problemas sociais que enfrentam.

Expor-se à vida pública democrática é, em suma, expor-se ao outro. E a visão para o outro só é possível através de um olhar ativo, político e crítico. Aqui, as práticas artísticas são capazes de promover formas não indiferentes de ver.

E como a visão não indiferente nos obriga a um envolvimento com a questão, artistas que exploram essas possibilidades atuam na transformação psíquica e subjetiva que, como a transformação material, é um componente essencial - e não apenas um epifenômeno - de mudança social. (DEUTSCHE, 2009, p. 178)

Olhar para o outro implica, antes de tudo, perceber que ele existe. E, para que a relação democrática aconteça, ao perceber o outro é preciso fugir do desejo de homogeneização amplamente discutido no capítulo anterior. Os conflitos,

socioeconômicos, culturais, etc., são aspectos constituintes da experiência humana e urbana e “não devem simplesmente ser aceitos, seja com entusiasmo ou pesar, como evidências da inevitabilidade do conflito; mas devem, antes, ser politizados – abertos à contestação como formas sociais e, portanto, relações de opressão mutáveis” (DEUTSCHE, 2018, p. 124).

Como aponta Suely Rolnik, a opressão colonial/capitalista é capaz de neutralizar a complexidade dos efeitos das forças do mundo no corpo de tal forma que a exploração e marginalização de certos grupos passa a ser vista como parte natural e inerente à esfera pública. O espaço de controle social se viabiliza porque cultura-mercadoria

está totalmente disposta a tolerar territórios subjetivos, que escapam relativamente a essa cultura geral. É preciso, para isso, tolerar margens, setores de cultura minoritária - subjetividades em que possamos nos reconhecer, nos recuperar entre nós numa orientação alheia à do Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Essa atitude, entretanto, não é apenas de tolerância. Nas últimas décadas, essa produção capitalística se empenhou, ela própria, em produzir suas margens, e de algum modo equipou novos territórios subjetivos. (ROLNIK, 1996, p. 19)

Deutsche vai chamar essa neutralização de *apropriação do espaço público* e, para ela, o caráter mutável nas relações de opressão só existe enquanto houver a contestação das exclusões. Devemos colocar um holofote sobre as contradições da nossa sociedade e fazer com que o debate sobre elas seja, ele sim, posto como inevitável para a democracia.

Deutsche elabora uma extensa crítica sobre autores que tomam a arte pública como ferramenta para suprimir conflitos e orientar para o consenso. Em geral, utiliza-se o termo ‘comunidade’ para forçar um suposto elo, pautado na razão, que anule as diferenças e force uma condição pública unânime e livre de controvérsias. Para ela, a arte deve assumir seu papel de contestar definições neutralizadoras, participando e até mesmo criando para si um espaço político onde diferentes identidades coexistem. Dessa forma, não se trata apenas de uma relação com o espaço em si, mas também, e principalmente, com os contextos que formam e se formam ali.

(...) tais práticas tendem a transbordar as fronteiras do campo da arte para habitar uma transterritorialidade onde se encontram e desencontram com práticas ativistas de toda espécie - feministas, ecológicas, antirracistas, indígenas, assim como os movimentos dos LGBTQI, os que lutam pelo direito à moradia e contra a gentrificação, entre outros. Nesses encontros e desencontros entre práticas distintas, produzem-se devires singulares de cada uma delas na direção da construção de um comum. (ROLNIK, 2018, p.

95)

Esse posicionamento alcançaria sua plena potência no momento em que se entende que antes de ser um local de discurso, a esfera pública também é um local construído discursivamente pela subjetividade dominante. Ou seja, o espaço público por si só não garante a prática democrática porque, como aponta Deutsche,

Um espaço pode ser uma cidade ou um edifício, mas pode ser também, dentre outras coisas, uma identidade ou um discurso. (...) Uma crítica democrática do espaço deve, eu acho, quebrar com essas dicotomias. Porque nenhum espaço, na medida em que é social, é uma entidade simplesmente dada, segura, autocontida que precede a representação; sua própria identidade como um espaço, sua aparência de completude, é constituída e mantida por meio de relações discursivas que são, por elas mesmas, materiais e espaciais – diferenciações, repressões, subordinações, domesticações, tentativas de exclusões. Em suma, espaço é relacional e, conseqüentemente, como escreve Mark Wigley, 'Não há espaço sem violência e não há violência que não seja espacial'. (DEUTSCHE, 2018, p. 171)

A arte pública não deve, portanto, presumir um público homogêneo e nem se obrigar a encontrar uma linguagem que fale para todos. Ao contrário, deve assumir e potencializar as vozes dissonantes que ocupam a cidade. Entre essas vozes, destaca-se aqui a feminista por dois motivos: primeiro por ser também um dos objetos de estudo de Deutsche e, segundo, por trazer uma importante reflexão sobre o olhar.

Aqui, nota-se também que, apesar de haver um recorte temático nos trabalhos abordados nesta pesquisa, que de alguma forma questionem ou tragam luz a questões que giram em torno da cidade e de seus modos de produção, percebe-se que mesmo trabalhos que não falam exatamente sobre a cidade também podem falar sobre a possibilidade de se construir um espaço público múltiplo, diverso e democrático. As propostas feministas dos anos 1980 são um exemplo disso.

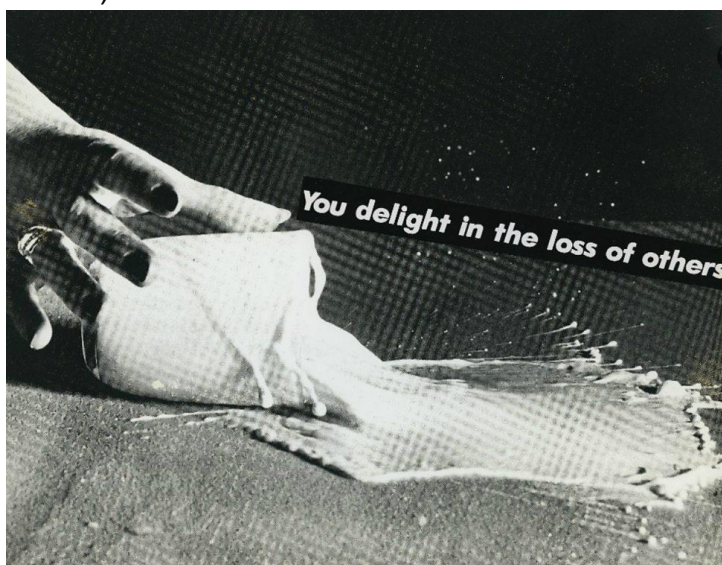
De tal forma que apesar do recorte estabelecido existe uma infinidade de outros trabalhos sendo feitos em todo o mundo que, a partir de diferentes perspectivas, reforçam a importância de trazer à superfície experiências e subjetividades que os discursos dominantes teimam em invisibilizar e neutralizar.

Em 1982, as artistas Gretchen Benden, Cindy Sherman e Nancy Dwyer organizaram uma exposição em Nova York com o título de *Public Vision* (Visão Pública), em um espaço de arte alternativa no Soho. Os trabalhos apresentados,

todos produzidos por artistas mulheres, anunciavam o que posteriormente ficou conhecido como a crítica feminista da representação visual. A exposição colocava em xeque “a doutrina modernista oficial de acordo com a qual a visão é um modo superior de acessos às verdades autênticas e universais, porque está supostamente dissociada dos objetos que vê” (DEUTSCHE, 2018, p. 136).

Ao assumir a autonomia e independência entre observador e observado, a visão foi elevada a uma categoria pura e isolada de outras camadas de experiência. Como contraponto, as obras de *Public Vision* apontavam a assimetria entre homens e mulheres na história da arte e como o olhar masculino moldou uma imagem estereotipada da mulher - tomada, obviamente, como um objeto passivo à observação.

Figura 13 - Barbara Kruger. Untitled (You delight in the loss of others). 1982.



Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p021jn9q/p021jmjw>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Mais propriamente, essas artistas exploravam o papel da visão na constituição do sujeito e, mais ainda, na contínua reprodução desse sujeito por formas sociais de visualidade. Não confinavam suas análises das políticas da imagem ao que acontece nos limites de uma fotografia, dentro do campo da visão. Em vez disso, dirigiam sua atenção ao que era ali invisível – as operações que geram os espaços aparentemente naturais da imagem e do espectador. (DEUTSCHE, 2018, p. 137)

Seus trabalhos reconfiguram o espaço tradicional da visão estética expondo as relações de poder que estão por trás das imagens que esta produz - neste caso, “fantasias masculinas de completude alcançada pela repressão de diferentes

subjetividades, pela transformação da diferença em alteridade, ou subordinando o outro real à autoridade de um ponto de vista universal” (DEUTSCHE, 2018, p. 138).

Por ser modelada por estruturas históricas e sociais, a visão é, antes de mais nada, uma ação que constrói ao mesmo tempo o observador e o observado. A dimensão pública do espaço é o que torna possível a aproximação entre imagens e identidades abertas e incompletas que passam a ser definidas a partir desse contato. E nesse sentido, os trabalhos dessa exposição levantam discussões vitais que buscavam ampliar o campo democrático do espaço público.

Como citado no início do capítulo, a sociedade ocidental se fez sobre a hegemonia da visão e, aqui, percebemos como isso resultou nas hierarquias de classe, raça e gênero. A visão é uma ação política interessada e, nos últimos séculos, tem sido instrumento para marcar a desigualdade entre os gêneros. Numa crítica mais aprofundada sobre o tema, a socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí⁷⁰ diz que a mulher é a invenção da alteridade ocidental e que essa alteridade é tal porque nosso mundo é percebido essencialmente pela visão.

Dessa forma, ainda que esta pesquisa surja a partir de reflexões sobre a visão, faz-se necessária uma ressalva sobre a importância de ensaiar outras formas de perceber o mundo. Outros sentidos devem ser privilegiados e novas maneiras de ser e estar podem e devem ser colocadas em prática.

Outra violência do regime colonial-capitalístico se dá na esfera da memória sobre a cidade. O processo através do qual isso acontece é descrito por Montaner como um *trauma urbano* silencioso e quase imperceptível: “se trata da sistemática destruição da memória social e construída; um processo de apagamento da memória coletiva que se produz em situações que não são explicitamente traumáticas e não têm conflitos sociais evidentes”⁷¹ (MONTANER, 2004, p. 59). Tal processo caracteriza o desenvolvimento do capitalismo financeiro tardio nos grandes centros urbanos do mundo.

⁷⁰ OYEWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

⁷¹ No original, *se trata de la sistemática destrucción de la memoria social y construída; un proceso de borrado de la memoria colectiva que se produce en situaciones que no son explícitamente traumáticas, sin conflictos sociales evidentes.*

Considerada um paradigma para antropólogos, sociólogos e urbanistas que estudam o fenômeno urbano, Barcelona é um dos exemplos de como o sistema dominante é capaz de criar narrativas totalizantes que abarcam os mais diferentes aspectos da experiência humana. A transformação urbana de Barcelona sintetiza duas tendências do urbanismo contemporâneo: a globalização das políticas urbanas a partir de um único discurso que se aplica a todas as cidades do mundo e a associação entre práticas culturais, a fetichização da arquitetura e o capital financeiro.

Essa receita foi infalível em produzir uma cidade voltada para o turismo internacional, que tenta eliminar contrastes e tensões. As intervenções urbanas de caráter mercadológico que aconteceram em Barcelona foram exportadas para diversas cidades do mundo, como Londres, Buenos Aires e Rio de Janeiro⁷². Em todas elas o mesmo programa se repetiu: enobrecimento das áreas portuárias e/ou históricas; criação de marcos visuais na paisagem a partir de edifícios desenhados por *starchitects*⁷³; políticas de segregação socioespacial; valorização da especulação imobiliária; e forte discurso higienista.

Montaner aponta que, num processo de instrumentalização do passado, a burguesia de Barcelona forja uma memória modernista ao mesmo tempo em que apaga seu passado industrial - afinal de contas, a memória também se produz a partir do que se deseja excluir e ocultar.

⁷² Muitas ações de enfrentamento aos processos de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro aconteceram nos últimos anos. Um exemplo é o Museu do Ontem, criado pela Pública, primeira agência de jornalismo investigativo sem fins lucrativos do Brasil. No formato de aplicativo, o projeto surgiu com o desejo de resgatar histórias apagadas pelo novo desenho urbano da região. A agência também esteve à frente do Projeto 100, que mapeou as famílias removidas da zona portuária por conta das Olimpíadas de 2016. Mais informações estão disponíveis em <https://apublica.org/100>.

⁷³ Termo utilizado para definir arquitetos que possuem aclamação por parte da crítica especializada e que, por conta de obras icônicas, são tidos como celebridades pelo público geral.

Figura 14 - Guga Ferraz. Até onde o mar vinha. Até onde o Rio ia. 2010. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.



Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Guga-Ferraz-Ate-Onde-o-Mar-Vinha-Ate-Onde-o-Rio-la-Sal-grosso-sobre-asfalto-Rua_fig4_338418661. Acesso em: 5 jun. 2021.

Nesses projetos, temos uma evidente aproximação entre a arte e a arquitetura contemporânea icônica. No livro “O complexo arte-arquitetura” (2015), Hal Foster tece uma crítica da subordinação capitalista do cultural ao econômico, especialmente clara nas políticas públicas que articulam projetos de revitalização urbana com a construção de grandes museus. Contra o status quo da arquitetura contemporânea, ele defende experiências “no aqui e agora” que escapam à subjetividade atordoada sustentada pelo espetáculo.

Na ascensão de uma “economia da experiência”, arte e arquitetura são colocadas à serviço do capital: seja com grandes construções como no caso do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, ou em situações em que espaços abandonados passam a ser ocupados por ateliês. A fetichização se dá em nome da criação de lugares “instagramáveis” e da entrada dessas cidades em determinados

circuitos globais de turismo.

E mesmo em situações em que não se pretende criar uma cidade voltada estritamente para o turismo, o mesmo acontece: quantos bairros de São Paulo, por exemplo, vêm tendo suas casas demolidas para dar espaço a edifícios de arquitetura impessoal. Se antes cada bairro guardava suas características e trazia na paisagem e nas tipologias o resultado de sua história, hoje tem-se uma cidade homogênea e monótona.

Um dos trabalhos de Guga Ferraz traz de forma poética a questão da memória urbana: em “Até onde o mar vinha. Até onde o Rio ia” (2010), ele usa sal grosso para marcar os antigos limites da cidade com o mar, antes da construção dos aterros. Como um rastro de um passado que foi apagado, a intervenção traz em si o caráter de denúncia ao apagamento de uma parte da cidade e da história⁷⁴.

A pergunta é: quem tem o direito de produzir a memória urbana? “Que grupo ou classe social, dos muitos que habitam em cada cidade, tem o poder de definir a memória? Como cada cidade vai construindo seu imaginário às custas de enfatizar alguns aspectos e esquecer outros?”⁷⁵ (MONTANER, 2004, p. 62).

Pensando sobre Nova York, Deutsche destaca o movimento de reestruturação urbana que se deu a partir da década de 1970, com foco nas necessidades econômicas da cidade (grandes empresas e instituições financeiras) e na maximização dos lucros imobiliários. Para que a cidade se tornasse uma potência econômica, aqueles que não estavam dentro do novo sistema precisavam sair de cena.

Por toda a cidade, áreas degradadas porém econômica e socialmente ativas, caracterizadas por escritórios de baixo aluguel, pequenos comércios e residências de um dormitório foram transformadas em zonas de alto padrão. Para que os altos edifícios se concretizassem no espaço urbano, em muitas situações foi preciso desocupar áreas e “realocar” populações com baixo poder aquisitivo. No caso da Union Square, abordado em detalhes no livro “Evictions” (1996), as motivações eram a “valorização estética da arquitetura e desenho urbano do bairro aliada a um apelo

⁷⁴ Este trabalho de Guga Ferraz foi feito em 2010 e reproduzido na antiga Praia da Lapa, em 2014, como parte do projeto Grande Área, da Funarte. Como várias outras ações trazidas nesta pesquisa, a realização da intervenção só foi possível graças ao apoio de uma instituição diretamente ligada ao capital financeiro, a CAIXA Cultural.

⁷⁵ No original, *¿Qué grupo o clase social, de los diversos que confluyen en cada ciudad, es el que tiene el poder de definir la memoria? ¿Cómo cada ciudad va construyendo su imaginario a costa de enfatizar algunos aspectos y olvidar otros?*

pela restauração de capítulos específicos da história da região”⁷⁶ (DEUTSCHE, 1996, p. 5).

Se em Barcelona a nova memória estava atrelada a um futuro que se forjava durante a transformação urbana, em Nova York o discurso estava ligado à retomada de um passado que os conflitos socioeconômicos haviam destruído.

O redesenho da Union Square foi fortemente marcado pelo desejo de preservação histórica e restauração de uma tradição arquitetônica. Ao reforçar o argumento da preservação cultural, o que também aconteceu em outros projetos na cidade, as tensões sociais eram minimizadas e invisibilizadas. Paul Goldberger, crítico de arquitetura do New York Times na época, foi uma das vozes que legitimou essa maneira de fazer arquitetura e planejamento urbano - sua crítica era, em linhas gerais, uma celebração do poder e do romance do arranha-céu. Para ele, a ocupação dos espaços urbanos deveria ser determinada a partir de uma ideologia estética e da retomada de um passado glorioso que supostamente existiu.

Figura 15 - Krzysztof Wodiczko. Homeless Projection. 1988. Boston, MA, Estados Unidos.



Disponível em: https://advdesign2012.wordpress.com/project-4/krzysztof_wodiczko-2/. Acesso em: 5 jun. 2021.

No período de grande expansão das remodelações urbanas, imagens nostálgicas da cidade foram utilizadas por agentes imobiliários, preservacionistas e autoridades municipais para anunciar tais projetos como avanços em um esforço contínuo de restauro de uma cidade ideal do passado mais ou menos remoto. Em Nova York, esses projetos eram promovidos como contribuições graduais ao “renascimento” da cidade, o ressurgimento de uma tradição urbana perdida. (DEUTSCHE, 2018, p. 130)

Em toda a cidade, os indesejados foram expulsos sem qualquer tipo de

⁷⁶ No original, *aesthetic appreciation of the architecture and urban design of the neighborhood coupled with sentimental appeals for the restoration of selected chapters of the area's history.*

questionamento. A presença dos moradores de rua prejudicava as visões positivas de Nova York, se transformando assim em uma questão política de representação da cidade. Ao invés de resolver o problema, pensando sobre a questão habitacional, por exemplo, a estratégia adotada foi tentar esconder esses grupos - neutralizando seus efeitos na visão dos habitantes da cidade, turistas, etc. Para legitimar a cidade de Nova York como centro do mundo ocidental foi preciso deslegitimar a existência da população de rua.

Os efeitos colaterais desse tipo de transformação urbana são, na verdade, parte inerente do processo. Para que exista um grupo dentro é preciso existir os que estão à margem. No final, temos um modelo de mundo que não existe sem a exclusão mas que a todo tempo cria imagens únicas com o objetivo de fingir que ela não existe.

Assim, os mecanismos de apagamento se fortalecem com o passar do tempo enquanto os movimentos de resistência seguem buscando maneiras de criticar e subverter o sistema neoliberal. Movimentos sociais e práticas de arte e cultura reivindicam a diversidade de memórias que existe em cada cidade de forma que

esse processo de invenção institucional de tradições, que constitui a história humana, tem atualmente maior complexidade e dificuldade: enquanto as habilidades técnicas das tecnologias de comunicação aumentaram para impor novas memórias, também aumentou a capacidade social de resistir, reivindicar e descobrir os testemunhos que tentam ser apagados.⁷⁷ (MONTANER, 2004, p. 60)

O trabalho “Homeless Projection: A Proposal for the City of New York”⁷⁸ (1986), do artista polonês Krzysztof Wodiczko é significativo como exercício de questionamento da memória urbana. Envolvido em projetos de cunho político desde a década de 1970, Wodiczko realizou intervenções no espaço público, especialmente no formato de projeções, em diferentes cidades ao redor do mundo. A herança situacionista reaparece mais uma vez, com o artista que sai do museu e desenvolve seu trabalho na e a partir da cidade, potencializando a participação ativa do público na construção da experiência.

⁷⁷ No original, *Este proceso de invención institucional de las tradiciones, consustancial con la historia humana, actualmente posee una mayor complejidad y dificultad: al tiempo que han aumentado las habilidades técnicas de las tecnologías de la comunicación para imponer nuevas memorias, también ha aumentado la capacidad social para resistir, reivindicar y conocer aquellos testimonios que quieren ser borrados.*

⁷⁸ Posteriormente alterado para *The Homeless Projection: A Proposal for Union Square*, o trabalho nunca chegou a ser executado em Nova York, mas teve adaptações para outras cidades como Boston, nos Estados Unidos, e Montreal, no Canadá.

O trabalho feito na Union Square se pretende como uma interrupção à ficção que os processos de reurbanização criaram sobre a praça. A partir dos mesmos elementos arquitetônicos que se levantaram para fabricar um passado glorioso, limpo e homogêneo, o artista cria uma ruptura e apresenta uma posição diferente frente às políticas de produção do espaço. O trabalho revela os sistemas de poder político e econômico que se escondem por trás dos projetos de transformação urbana. Com isso, tenta romper com a ideia de que arquitetura é apenas a construção física de um espaço e coloca os objetos arquitetônicos dentro do contexto em que estão inseridos, influenciando e sendo influenciados por processos econômicos, políticos, culturais e sociais.

Posicionados simetricamente em cada uma das laterais da Union Square, haviam quatro monumentos neoclássicos⁷⁹. Seguindo o padrão que se repetiu em várias cidades dos Estados Unidos ao longo do século XIX, imitações de esculturas gregas e romanas foram erguidas para esconder conflitos sociais, forçando uma ideia de ordem e moral a partir da figura de heróis nacionais.

Inspirado pelo medo do caos urbano gerado pela industrialização não planejada, pela miséria e doenças nas periferias, pela imigração extensa e pela onda de distúrbios trabalhistas, a noção de planejamento e desenho urbano como um instrumento que poderia neutralizar essas ameaças apareceu de forma contundente entre os cruzados da arte.⁸⁰ (DEUTSCHE, 1996, p. 22)

Na década de 1980 os quatro monumentos da Union Square são restaurados e é sobre eles que Wodiczko cria suas projeções. As imagens projetadas eram fotografias representativas da população de rua de Nova York, o grupo de pessoas mais prejudicado pelo movimento de preservação de um passado perdido. As imagens não mostram os moradores de rua diretamente, mas pequenos cortes que os caracterizam como suas vestimentas, objetos, gestos, meios de locomoção e sobrevivência.

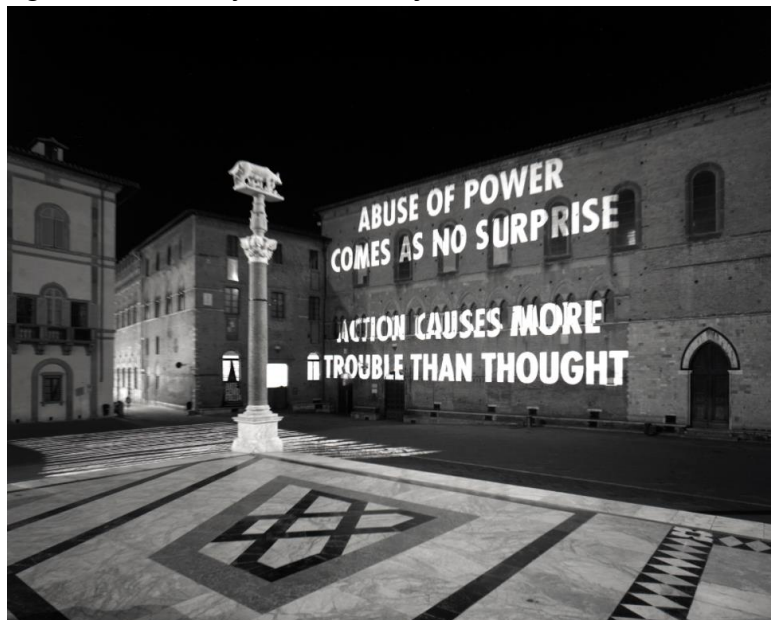
Ao mesmo tempo em que essa população não é heroicizada - seus rostos nem mesmo aparecem -, a escala dos monumentos causa impacto e, na dificuldade de passar despercebidas, conseguem forçar o conhecimento sobre a situação social

⁷⁹ As estátuas representam George Washington, Abraham Lincoln, Marquis de Lafayette e uma alegoria da Caridade.

⁸⁰ No original, *Inspired by fears of the unplanned chaos of urban industrialization, squalor and disease in the slums, extensive immigration, and a wave of labor disturbances, the notion of urban planning and design as an instrument that could counteract these threats appeared in nascente form among civic art crusaders.*

que as transformações urbanas ajudaram a produzir. Assim, os monumentos que haviam sido instalados como forma de pacificar os espaços públicos são manipulados e passam a denunciar aquilo que havia sido escondido. Ou seja, o trabalho fala sobre os conflitos sociais que constituem a praça a partir dos objetos que foram desenhados justamente para escondê-los.

Figura 16 - Jenny Holzer. Projections. 2006. Viena, Áustria.



Disponível em: <https://projects.jennyholzer.com/projections>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Mais do que anular o discurso oficial representado pelos monumentos, as projeções expõem as contradições desse discurso. Enquanto marcos que surgiram nas revoluções democráticas dos séculos XVIII e XIX, eles encarnam os ideais de união social, das liberdades e direitos que o Estado norte-americano supostamente garante a todos os seus cidadãos. As imagens projetadas denunciam a existência de grupos excluídos desse contrato social e de certa forma acaba por exigir que a população de rua possa ser vista como parte da comunidade urbana e, portanto, também legítima de proteção e direitos.

Como nota Deutsche, enquanto “o planejamento convencional afirma que suas propostas restaurarão uma harmonia social fundamental que foi rompida, o projeto de Wodiczko ilumina as relações sociais predominantes de dominação e conflito que tal planejamento facilita e nega ao mesmo tempo”⁸¹ (DEUTSCHE, 1996,

⁸¹ No original, *mainstream planning claims that its proposals will restore a fundamental social harmony that has been disrupted while Wodiczko's Project illuminates the prevailing social relations of dominant and conflict that such planning both facilitates and disavows.*

p. 12).

“Homeless Projection” também mostra que o espaço construído da praça era um resultado direto dos interesses políticos e econômicos dos projetos de redesenho urbano em Nova York e, que portanto, era preciso um olhar crítico para interpretar e desvendar o que havia por trás daquele espaço. O uso dos monumentos reforça como objetos de arte e elementos arquitetônicos não devem ser tomados como estáveis e perenes, mas analisados a partir de relações e interpretações atualizadas por circunstâncias sociais e históricas.

A organização espacial de uma cidade é o resultado de estruturas sociais e dinâmicas de negociação entre os agentes que compõem o espaço urbano.

Representado como um objeto independente, [o espaço urbano] parece exercer controle sobre as próprias pessoas que o produzem e usam. A impressão de objetividade é real na medida em que a cidade é alienada da vida social de seus habitantes. A funcionalização da cidade, que apresenta o espaço como politicamente neutro, meramente utilitário, é então recheada de política. A noção de que a cidade fala por si mesma oculta a identidade daqueles que falam através da cidade.⁸² (DEUTSCHE, 1996, p. 52)

A dúvida é: até que ponto esse tipo de intervenção não é também uma forma do próprio sistema falar? As projeções de Wodiczko, ou de Jenny Holzer, sempre realizadas em locais relevantes na dinâmica global, não acabam sendo transformadas em ativos para a cidade, cooptadas em nome do turismo? Quantas instalações artísticas não são transformadas em espaços “instagramáveis” imperdíveis em roteiros turísticos? Ou ainda, quando Matta-Clark compra quinze lotes em Nova York, essa não é uma crítica ao capitalismo e à especulação imobiliária feita a partir de um gesto que reforça justamente essas dinâmicas?

Outra experiência de arte e arquitetura em torno do cotidiano urbano que merece ser citada: os contra-usos de Rogerio Proença Leite. Professor titular de Sociologia na Universidade Federal de Sergipe (UFS), tem a deriva como parte do seu método de pesquisa e, a partir do trabalho em diferentes cidades do mundo,

⁸² No original, *Represented as an independent object, it appears to exercise control over the very people who produce and use it. The impression of objectivity is real to the extent that the city is alienated from the social life of its inhabitants. The functionalization of the city, which presents space as politically neutral, merely utilitarian, is then filled with politics. For the notion that the city speaks for itself conceals the identity of those who speak through the city.*

definiu os contra-usos como “usos não esperados dos espaços públicos, [que se dão] através de ações deliberadamente conflituosas” (LEITE, 2018, p. 56).

A partir da “Teoria das Práticas” de Michel de Certeau, Leite observou situações urbanas em que aconteciam projetos de enobrecimento e os conflitos que se seguiam à organização de novas dinâmicas de uso do espaço. Nos casos estudados por ele, grupos e pessoas “ordinárias” tomavam atitudes de enfrentamento ao poder vigente com posicionamento típico da insubordinação.

Ou seja, a questão aqui não é encontrar as brechas do sistema, os espaços onde o poder parece não alcançar, mas atuar justamente onde ele está, em um enfrentamento direto que expõe as tensões que tomam forma no espaço público.

O conceito de contra-uso tenta avançar ligeiramente na análise das práticas sociais cotidianas na medida em que se revela também – e principalmente – no espaço próprio das relações de poder (e não apenas em suas brechas, como sugere Certeau). O contra-uso, assim, procede exatamente como forma de tornar mais visível e público o confronto e o desentendimento em relação à ordem normativa. (LEITE, 2018, p. 56)

Figura 17 - Rogerio Proença Leite. Fotos do autor. 2015. Barcelona, Espanha.



Fonte: LEITE, 2018, f. 62.

Retomando as questões levantadas por Montaner, Leite também se debruça sobre as novas imagens que o capitalismo produz da cidade e como isso acontece por meio dos projetos de revitalização urbana. O autor defende que mesmo tendo um caráter neutralizador e higienista, esse tipo de intervenção urbana tem como efeito colateral a proliferação de usos e contra-usos que reivindicam uma reativação pública e política desses espaços.

Alinhado também com Deutsche, ele diferencia espaço urbano de espaço público, sendo que o espaço público seria aquele que une o espaço urbano (espaço físico construído) com a esfera pública (a esfera da ação).

Quando as ações atribuem sentidos de lugar e pertencimento a certos espaços urbanos, e, de outro modo, essas espacialidades incidem igualmente na construção de sentidos para as ações, os espaços urbanos podem se constituir como espaços públicos: locais onde as diferenças se publicizam e se confrontam politicamente. (LEITE, 2002)

As cidades passam a ser vendidas como cidades globais e suas verdades supostamente são válidas para todos, que também são neutralizados e tratados como cidadãos globais. Mas, “de fato, a única igualdade que o projeto moderno realmente promoveu foi o de a todos reduzir – igualmente – a ser-valor” (LEITE, 2018, p. 74). Com isso, o sentido de urgência imposto pelo reconhecimento dessas dinâmicas convoca o desejo de agir:

amplia-se o alcance de nossa mirada, o que nos permite ser mais capazes de acessar os efeitos da violência em nossos corpos, de sermos mais precisos em sua decifração e expressão e, com isso, mais aptos a inventar maneiras de combatê-los. (ROLNIK, 2018, p. 102)

No estudo de caso sobre Barcelona, Leite aponta três exemplos de contra-usos que acontecem em La Rambla: o comércio ambulante informal, a sociabilidades de jovens residentes do vizinho bairro El Raval e as práticas de prostituição. Nos três casos, os grupos sociais excluídos não se contentam com a exclusão e encontram maneiras específicas de enfrentamento.

A postura dos vendedores ambulantes é “deliberadamente afrontosa, a prática consiste em subverter a proibição da venda ambulantes em uma área central do boulevard e furar o bloqueio da vigilância policial” (LEITE, 2018, p. 63). Muitos deixam suas mercadorias amarradas por cordas para facilitar a fuga caso a polícia chegue - mesma tática utilizada em regiões de comércio popular no Brasil, como a 25 de Março e o Saara). A situação que se cria é, estranhamente, ao mesmo tempo de tensão e equilíbrio. A polícia sabe da existência dos ambulantes, eles sabem que a polícia está ali, choques acontecem a todo momento com a expulsão dos vendedores e, ainda assim, eles seguem retornando para o mesmo local.

as "táticas", quando associadas à dimensão espacial do lugar, que a tornam vernacular, constituem-se em um contra-uso capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, como também de possibilitar que o espaço que resulta das "estratégias" se cinda para dar origem a diferentes lugares, a partir da demarcação socioespacial da diferença e das resignificações que esses contra-usos realizam. (LEITE, 2002)

A partir dos contra-usos, os excluídos do processo de produção da cidade se tornam capazes de transformar o que foi desenhado para práticas econômicas e simbólicas de consumo em um espaço praticado, onde o conflito de fato se impõe como parte constituinte da vida pública e política. O enfrentamento que se instaura é multifacetado, adaptável e extremamente inteligente - um saber que só é possível porque surge da prática cotidiana.

Essa forma de uso do espaço cria singularidades e reivindica direitos que vão além dos concretos: exige o direito de produzir suas próprias subjetividades.

As discussões sobre a arte pública frequentemente revelam uma suspeita sobre práticas artísticas que questionam a subjetividade, como se essa questão não tivesse nenhuma relevância para a condição pública da arte, distraísse dos assuntos públicos ou, pior ainda, pusesse em risco a luta política, desviando a atenção dos problemas “reais” do espaço público.” (DEUTSCHE, 2018, p. 149)

Dessa forma, a qualificação do espaço urbano como espaço público legitima a existência da diferença. Seja a partir da literatura, da arte ou da arquitetura e planejamento urbano, as práticas apresentadas aqui mostram algumas das muitas possibilidades de transformação coletiva por meio da vontade de outros mundos possíveis. A partir da rearticulação das relações sociais e de poder, ainda que em situações momentâneas e de pequena escala, outros agentes podem conquistar o direito de pertencer à cidade, usar e produzir seus espaços. Gestos que atualizam a relação entre experiência subjetiva e a transformação da ordem social.

3 1:10. FAZER CORPO, FAZER CIDADE

É preciso fazer corpo - um corpo inteiramente aberto, flexível, um corpo em rede, um corpo de impacto, cuja força de multiplicação contribuirá para uma definição mais ampla do mundo.

Achille Mbembe e Felwine Saar, Pensar para um novo século

Como foi dito na **Parte I** desta dissertação, para que os processos de reapropriação da subjetividade sejam possíveis, é preciso criar novos modos de pensamento e ação. As brechas do sistema dominante começam a se desvelar quando encontram-se dispositivos que inventam e articulam estes novos modos de fazer - o que pode se dar por meio da arte ou práticas como a arquitetura e a literatura.

Se entendemos que subjetividade é diferente de individualidade, visto que “a subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. (...) [ela] é essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31), faz-se necessário pensar sobre formas de agenciamentos coletivos de subjetividade. De diferentes formas, todos os trabalhos analisados até aqui falam sobre a questão do coletivo, mas há um trabalho do artista belga Francis Alÿs que enuncia essa questão de uma maneira especialmente interessante.

“Cuando la fe mueve montañas”, projeto desenvolvido por Francis Alÿs em 2002 na periferia de Lima, no Peru, consiste em um deslocamento geológico - um trabalho coletivo no qual 500 voluntários (em sua maioria estudantes de engenharia da Universidad Nacional de Ingeniería del Perú, UNI, e moradores do local) deslocaram uma duna de 500 metros de diâmetro. Na ação, realizada em um dia, os participantes formaram uma longa linha e, cada um com uma pá, ajudaram a mover o monte de areia alguns centímetros em relação à sua posição inicial.

Dois anos antes, o artista fez uma visita ao Peru, onde vigorava a ditadura de Alberto Fujimori. Na época, viu em Lima uma cidade convulsionada pelos movimentos sociais e pelo sentimento de resistência frente ao regime totalitário. Em 2002 teve fim o regime, que durou uma década, e, neste mesmo ano, aconteceu a terceira edição da Bienal Ibero-americana de Lima, para a qual Alÿs foi convidado. A ação proposta, “Cuando la fe mueve montañas”, foi uma resposta épica, nas palavras do artista, à intensa tensão social que havia sentido em sua visita.

Assim como em outros trabalhos do artista, a ação não está de maneira alguma alheia à realidade do local: ela “não poderia ser encarada como um mero trabalho profissional. Era, antes de mais nada, uma tomada de posição. Implicava um envolvimento pessoal num campo de transações político-simbólicas” (ALYS; MEDINA, 2005, p. 51).

Segundo o curador Gustavo Buntinx, a Bienal de Lima teve papel importante no período que sucedeu o fim do regime justamente por dar visibilidade ao que acontecera no país. Segundo ele, a Bienal “coincidiu com a constante redefinição das práticas artísticas que não apenas tornou essa situação extrema visível, mas também interferiu nela e a alterou a ponto de contribuir, em termos culturais, com o fim da ditadura de Alberto Fujimori e Vladimiro Montesino” (BUNTINX, 2005, p. 33).

Figura 18 - Francis Alÿs. Cuando la fe mueve montañas. 2002. Lima, Peru.



Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/rumor-4-cuando-la-fe-mueve-montanas/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Alÿs decide, então, pensar a partir das periferias de Lima, que ocupam regiões de dunas para onde a população de menor renda foi empurrada no processo de expansão da cidade. Na época do trabalho, mais de 70 mil pessoas viviam nas dunas de Ventanilla sem acesso a eletricidade ou água encanada. Ventanilla, localizada a cerca de 35 minutos do centro de Lima, era um local habitado por camponeses, indígenas e refugiados políticos que faziam parte de grupos

guerrilheiros, como o Sendero Luminoso⁸³.

Para Alÿs, o artista deve tomar a cidade não como uma superfície ou paisagem visual, mas como um campo de forças. Deve entender as dinâmicas políticas e sociais que se desvelam no cotidiano e mergulhar na cidade disposto a ser afetado por ela - disposto a percebê-la e a criar encontros de afeto que só o acaso é capaz de produzir. Assim, “(...) um dos motivos fundamentais do projeto foi abordar o modo como a falta de planejamento é, apesar de tudo, a matriz do tecido urbano latino-americano” (ALYS; MEDINA, 2005, p. 53). Esta mesma crítica aparece em vários outros trabalhos, em especial os desenvolvidos na Cidade do México, para onde se mudou na década de 1980, após terminar o curso de Arquitetura, e onde vive até hoje.

Cuauhtémoc Medina, outro curador da Bienal, afirma que

Desde o início, “Cuando la fe mueve montañas” foi um projeto marcado pelo excesso. Sua produção, assim como as ideias que contém, é igualmente atravessada pelo questionamento e erro de cálculo, pela crítica à noção de eficiência e pela relutância em se ajustar às margens da razão prática.⁸⁴

Em uma posição propositiva frente ao movimento da Land Art (décadas de 1960 e 1970), o artista vê a ação como uma forma de vivência coletiva, um ato simbólico que consegue converter a escultura em uma experiência de massas. O ponto chave do trabalho é a força social que surge a partir do encontro coletivo. Quantos centímetros de areia foram efetivamente movidos torna-se insignificante frente à transformação simbólica e coletiva que aconteceu naquele momento. “Quando os participantes estavam alinhados com suas pás e camisas em frente à duna, quando não haviam movido nenhum grão de areia, o milagre estava realizado” (ALYS; MEDINA, 2005, p. 83).

Assim, o trabalho articula-se em torno da construção de uma metáfora. Para o artista, tratava-se de uma *ação política sem objetivos* e é justamente a falta de

⁸³ O grupo, organizado durante a década de 1960, possui inspiração maoísta e foi formado por um grupo de intelectuais, entre eles Abimael Guzmán, professor de filosofia na Universidade Nacional de Huamanga, em Ayacucho, região andina peruana. O Sendero Luminoso ganhou projeção internacional quando, em 1980, iniciou a luta armada na tentativa de boicotar as eleições presidenciais. Ao lado das FARC, Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, o Sendero Luminoso é considerado um dos maiores grupos de guerrilha organizado da América do Sul.

⁸⁴ No original, *Desde su inicio, Cuando la fe mueve montañas fue un proyecto marcado por la desmesura. Su producción, tanto como las ideas que encierra, está atravesada por igual por la puesta en cuestión y la falla de cálculo, la crítica a la noción de eficiencia y la renuencia a ajustarse a los márgenes de la razón práctica.* Texto. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/rumor-4-cuando-la-fe-mueve-montanas/>. Acesso em: mar. 2022.

sentido prático que reforça a dimensão metafórica e poética do projeto. O acontecimento vivido coletivamente transforma-se em um imaginário do lugar, uma fábula que se inscreve no espaço, no corpo de quem viveu a experiência e em outras dimensões por onde a história circula posteriormente. A ação, ainda que pensada especificamente para aquele sítio, transcende o espaço físico daquele lugar no momento em que circula enquanto fábula, enquanto possibilidade de ficção.

Figura 19 - Francis Alÿs. Cuando la fe mueve montañas. 2002. Lima, Peru.



Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/rumor-4-cuando-la-fe-mueve-montanas/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Passada a experiência vivida, o segundo momento da obra consiste, portanto, na veiculação de seus registros - vídeos, fotografias e postais que reforçam o caráter

ficcional e ajudam na exportação da fábula peruana para todo o mundo. Entende-se que nenhum tipo de registro será capaz de recriar um acontecimento único, mas o artista reconhece a importância de tais meios para disseminar o mito urbano e, a partir disso, fortalecer a esfera micropolítica e criar novas relações para a produção de subjetividade.

Uma intervenção artística pode realmente trazer uma forma inesperada de pensar ou será que cria uma sensação de “nonsense” que mostra o absurdo de uma situação? Um ato absurdo pode gerar uma transgressão que te faça abandonar suposições comuns sobre as raízes de um conflito? Esses tipos de atos artísticos podem abrir a possibilidade de mudança?⁸⁵ (ALYS apud MANONELLES, 2016, p. 227)

A partir dos trabalhos de Alÿs, é possível enxergar a ação artística enquanto resistência às imposições subjetivas do capitalismo global e, com isso, uma reiteração da esfera do poético na vida cotidiana como possibilidade de ação política em um contexto social macro. Ou seja, a arte como prática que possibilita rupturas que inserem na subjetividade um caráter inventivo para com o real.

Suas ficções urbanas não são formas de se alienar perante a cidade, ou propor novas cidades descoladas da realidade - são narrativas que nos mostram novos mundos possíveis a partir da transformação da nossa consciência diante do real (novas formas de compreender a realidade). Se forem propostas utópicas, são somente no sentido de busca pela liberdade pela capacidade de sonhar e construir alternativas possíveis.

Uma forma de pensar o trabalho de arte que se alinha ao pensamento relacional de Bourriaud, que aponta como os trabalhos de arte contemporânea perseguem a articulação de modos de existência e modelos de ação a partir de uma realidade existente escolhida pelo artista.

Na condição de acaso poético que contou com a participação de 500 pessoas, a ação desvela as tais alternativas possíveis ao desestabilizar o modelo vigente de produção de subjetividade. Um movimento que, somente com a ação do vento, demoraria muito tempo para acontecer, se deu em algumas horas graças ao esforço humano coletivo. Com isso, potencializa-se um pensamento crítico capaz de

⁸⁵ No original, *¿En verdad puede una intervención artística hacer surgir un modo inesperado de pensamiento, o será que más bien crea una sensación de “sinsentido” que muestra lo absurdo de una situación? ¿Puede un acto absurdo generar una transgresión que te haga abandonar las presunciones comunes sobre las raíces de un conflicto? ¿Pueden esta clase de actos artísticos abrir posibilidad de cambio?*

transformar a vida e os modos de relação cotidianos.

Isso se reforça, inclusive, porque o processo de trabalho foi muito além do momento da ação e incluiu uma série de escalas de articulação coletiva: desde a primeira visita do artista ao Peru, os encontros e diálogos com a população da região, a mobilização dos estudantes de engenharia, os registros do acontecimento, a compilação do material em um livro, a inserção do projeto no circuito de arte e sua consequente proliferação - inclusive em pesquisas acadêmicas como esta.

Pensando sobre outras escalas, “Cuando la fe mueve montañas” é também um trabalho minúsculo e gigante ao mesmo tempo. Mover uma duna com 500 metros de diâmetro, assim como espalhar *post-its* pelo centro de uma grande cidade ou pintar casas condenadas à demolição, são igualmente acasos poéticos que podem, na mesma proporção, passar despercebidos e serem potencializadores de mudanças simbólicas.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. (...) Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavras ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

3.1 Tumultuar o cotidiano.

Quando corpos insurgentes se colocam na cidade.

Os registros do trabalho de Alÿs, as 500 pessoas alinhadas em meio à imensidão de areia, impactam e mostram a força do coletivo. Apesar dos acasos poéticos, como vimos até aqui, assumirem diferentes formatos, não se pode negar como a presença do corpo traz outras camadas de subjetividade ao trabalho artístico. Um corpo na rua, algo que poderia ser tão banal, muitas vezes rompe com a ordem e se inscreve na cidade enquanto discurso político.

No livro “Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo” (2000), Teresa Caldeira define três momentos de expressão da segregação espacial na cidade de São Paulo: o primeiro, do início do século XX, que dizia respeito à segregação pela forma/falta de moradia; um segundo, no modelo de distinção entre

centro e periferia, que teria durado dos anos 40 aos 80; e o terceiro momento, atual, no qual se observa a sobreposição centro-periferia com o artifício que a autora chama de enclaves fortificados – que vão de muros e tecnologias de segurança, até símbolos sociais, que garantem a separação entre incluídos e a periferia.

Esses enclaves seriam meios de manutenção da lógica de segregação que controla quem pode ou não frequentar (e usar) certos espaços da cidade: ao mudar o caráter do espaço público, restringem o acesso e a livre circulação de todos os cidadãos. Manifestações populares, por exemplo, bem como trabalhos de arte que têm como mote a reivindicação do direito à cidade e do direito à livre circulação, revelam a injustiça social que caracteriza os grandes centros urbanos. Determinados grupos sociais são obrigados a viver a incompatibilidade entre a vontade de viver a cidade e a possibilidade de efetivamente fazê-lo.

No que se refere ao transporte urbano como meio de circulação, além dos altos custos, um outro enclave foi adicionado em algumas cidades do país, como São Paulo e Brasília: a instalação de câmeras de vigilância dentro de ônibus.

Com a justificativa de inibir fraudes nos programas de gratuidade, a biometria facial é como uma catraca ao quadrado: dobra, simultaneamente, a "seleção de público" e a concentração de poder dessas empresas, que capitalizam o direito de ir e vir e violam o direito ao anonimato, enunciando "segurança" e "vigilância" como par sinônimo.⁸⁶

Gu da Ceí, artista brasiliense, explora bem as questões de mobilidade e controle. Em 2018, quando o sistema de câmeras foi instalado em Brasília, ele foi a primeira pessoa a solicitar o acesso às imagens captadas - tendo como base a Lei de Acesso à Informação. A partir das imagens coletadas, ele cria a instalação "Face Recognition" (2018), na qual as projeta sobre um espaço de 8 metros quadrados do teto da Rodoviária do Plano Piloto, por onde circulam diariamente 700 mil pessoas.

As capturas são sobrepostas à mensagens como "vigia"/"vigiado" e pelo anúncio "exija suas fotos em: www.e-sic.df.gov.br". Paralelamente à instalação arquitetônica, que teve duração de 4h30, o artista realizou uma performance pela rodoviária, na qual recriava gestos de imobilidade, arregalando os olhos e colocando suas mãos ao alto. Em um relato sobre a ação, o artista diz que muitas pessoas se mostraram surpresas por sequer terem conhecimento sobre o sistema de biometria facial.

⁸⁶ Ver **GU DA CEI**. Disponível em: <https://www.gudacei.art.br/poreilson>. Acesso em: abr. 2022.

O trabalho é certo ao lembrar como nossos corpos têm sido tomados e capturados pelo capital e pelos sistemas de controle estatais. Nesse sentido, Gu convida para um movimento inverso de vigilância: o contra-vigiar, que reafirma a posição de vigiar aqueles que nos vigiam. Ao desvelar os dispositivos de controle, ele convoca a população a pensar sobre novos entendimentos sobre o *fazer corpo*, *fazer cidade*.

Não trata-se de “desconstrução”, mas de reconstrução, de questionar o monopólio de governos e de corporações sobre a invenção e gestão do real e do visível. Gu reivindica para si e para a arte a possibilidade de, não só inventar, mas também de dar visibilidade para o mundo, a partir de procedimentos e epistemologias que hackeiam o autoritarismo e o quantitativismo do complexo governos-corporações-algoritmos. Visibilidade essa que coloca em xeque margens, fronteiras e fossos.⁸⁷

O fato de Gu trabalhar como assessor de imprensa contribuiu para a repercussão do trabalho: só na primeira semana, subiu em mais de 4.600 por cento o número de solicitações de imagens para as empresas de ônibus. Além disso, a companhia geral de transportes passou a informar, nos noticiários, que qualquer usuário poderia solicitar seus registros biométricos. Temos assim, desdobramentos concretos que os acasos poéticos têm o potencial de gerar.

⁸⁷ Ver **Solicitamos nossas imagens e invasões**. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2021/11/24/solicitamos-nossas-imagens-e-invasoes/>. Acesso em: abr. 2022.

Figura 20 - Gu da Ceil. Face Recognition. 2018. Brasília, DF, Brasil.



Disponível em: <https://www.gudacei.art.br>>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Em outro trabalho, “Desloca para não morrer” (2020)⁸⁸, Gu mais uma vez tensiona a luta pelo direito à cidade. No vídeo, dirigido por ele, vemos seis pessoas à deriva pela Ceilândia. A ação, realizada em parceria com o Coletivo DUCA e o Movimento Passe Livre, aconteceu em um contexto de pandemia e lançava o olhar sobre os grupos de vulnerabilidade na cidade - uma mobilização de reflexão sobre manter-se vivo em tempos pandêmicos. Duas cadeiras de ônibus foram usadas como objetos de cena para a performance.

Ao longo do vídeo, ouvimos um poema da autoria de Pietra Sousa:

“(…)

Arte negra. Se desloca para não morrer.

O vírus que destruirá o seu sistema ideológico.

A insurgência vem carregada de perigos.

O perigo é que não saíamos da inércia e nos façamos presente.

O perigo é a nossa ação diante das negligências e opressões de normas brancas.

“(…)

Nós guerreamos contra ideologias e estruturas que eles definem como poder.

Nós buscamos nossas vozes, nossas afetividades, nossos lugares, nossas posições, nossas vidas, nossas memórias.

Nos manifestamos e sabemos dos riscos em que estamos sujeitos quando nos

⁸⁸ Ver **Desloca para não morrer**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wLK3jTB2RIs>. Acesso em: abr. 2022.

movimentamos.
 (...)”

O fato de Gu ser e morar em Ceilândia é decisivo. De maneira geral, vemos em seus trabalhos uma crítica à visão única que define Brasília a partir do modernismo. É preciso fortalecer outras perspectivas regionais e reforçar a existência de um território outro onde existem identidades múltiplas que vão muito além do moderno.

Ao inserir elementos na paisagem cotidiana, como em “Aqui cabe uma praça” (2021), ele convida os transeuntes a olhar a cidade com outros olhos. Ao lado da caixa d’água que é símbolo da cidade, uma intervenção mínima que pode, potencialmente, gerar pensamentos revolucionários sobre o espaço urbano e sobre seus modos de produção. O que é ser de Ceilândia? O que é viver neste lugar? Poderia aqui, neste lugar, existir uma praça pública para a população? Quem caminha e se permite um olhar mais atento, encontra essa placa e pode, quem sabe, fazer tais reflexões.

Nessa linha de pensamento, Fábio Tremonte é um artista que se atém aos seus trajetos pela cidade e entende que a experiência de quem anda a pé é completamente diferente da de quem se desloca dentro de carros, ônibus e metrô. O ato de caminhar pressupõe o caminho e requer uma atenção ao corpo e ao trajeto percorrido. Em cidades como São Paulo, pensadas para o carro, tomar o tempo de caminhar é um ato de resistência – se permitir perder tempo caminhando é algo impensável pela maioria das pessoas.

Os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, e assim lhes dão corpo, e vida, pela simples ação de percorrê-los. Uma experiência corporal, sensorial, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, a uma simples imagem ou logotipo. A cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada. (JACQUES, 2012)

Caminhar é vivenciar o espaço percorrido: é sentir as irregularidades do solo⁸⁹, se perder observando cenas cotidianas, encontrar surpresas ao longo do acaso do caminho. A rua é encarada como um campo aberto de afetos e estímulos, e caminhar por ela funciona como uma experiência corporal e sensorial capaz de

⁸⁹ Apesar de poético, em algum sentido, essas irregularidades dizem muito sobre o descuido do poder público com os calçamentos e, conseqüentemente, com a qualidade de circulação das pessoas pela cidade. Calçadas extremamente estreitas e/ou esburacadas são um risco à integridade física e um constante lembrete de que não deveríamos estar ali.

transformar a cidade e o indivíduo que caminha.

Figura 21 - Gu da Cei. Aqui cabe uma praça. 2021. Ceilândia, DF, Brasil.



Disponível em: <https://www.gudacei.art.br/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Figura 22 - Fábio Tremonte. Redflag [Caminhando]. 2013. São Paulo, SP, Brasil.



Disponível em: <https://vimeo.com/33121555>. Acesso em: 5 jun. 2021.

O trabalho “Redflag [caminhando]” (2013) une a noção do caminhar com uma investigação sobre a persistente presença de bandeiras vermelhas em manifestações populares nas quais as ruas são ocupadas e tomadas como símbolo de resistência.

Caminhar pelas ruas de São Paulo carregando uma bandeira vermelha carrega o sentido da busca pela adesão e estímulo a uma luta, por um espaço para se (re)fundar e fincar a bandeira na cidade. Em uma outra interpretação, o artista provoca que poderia ser, até mesmo, um símbolo das pessoas que sinalizam

lançamentos imobiliários nas esquinas da cidade.

O resultado dessa caminhada é apresentado através de um vídeo de dois minutos, onde se vê imagens do artista andando por calçadas estreitas, segurando a bandeira nas mãos. A escolha dos espaços percorridos seguia a vontade de construir uma paisagem pictórica, com uma sequência de muros nos quais é possível notar a forte presença do tempo.

A repetição das imagens transforma a caminhada em uma prática infinita, uma resistência sem fim. O espaço para se fixar a bandeira não é encontrado, é uma promessa. A ação pode ser vista como uma chamada para que cada um, individualmente, busque, funde ou tome posse de seu território – e o caminhar pode ser uma forma de fazê-lo.

No Rio de Janeiro, o Coletivo Seus Putos também desenvolve ações que entrelaçam corpo e cidade. Em 2015, o grupo se reuniu em frente ao recém inaugurado Museu do Amanhã, na Praça Mauá, em uma ação que problematizava o contexto e o local em que o museu foi pensado e construído - a obra fez parte do projeto de revitalização da zona portuária, já citado no capítulo anterior.

Um museu dedicado a pensar sobre o futuro que, para se fazer existir, apaga o passado da região: temos aqui os processos de higienização, elitização e gentrificação. De que amanhã fala o Museu do Amanhã? Quem tem o direito de escrever o futuro e a quem o futuro é negado? Com placas feitas de lixo e roupas com um ar futurista, esses são alguns dos questionamentos que a ação incita.

O deslocamento político das narrativas hegemônicas é uma tática do Coletivo Seus Putos, no sentido em que a ação é pensada a partir de um contexto político específico, de onde surgem possibilidades de vivências e intervenções poéticas. A estética marcada pelos devires de gênero das nossas putações é dessa vez associada a um conceito de futuro e de corpos tecnologizados.⁹⁰

Corpos que rompem com a norma causando estranhamento e, com isso, abrem o olhar para o que existe além. O pleno direito de ir e vir não é verdadeiro, mas isso acaba ficando invisibilizado no dia a dia. Mas quando corpos “estranhos” ocupam o espaço urbano, essas questões parecem ser desveladas de uma forma mais direta. É nesse sentido que a artista Jota Mombaça defende a necessidade de “nomear a norma”, pois aquilo que não se nomeia está sob o privilégio de não ser

⁹⁰ Ver **Putas Maravilhas em: GENTRIFICADO**. Disponível em: <https://coletivoseusputos.wordpress.com/2015/12/22/putas-maravilhas-em-gentrificado/>. Acesso em: abr. 2022.

questionado.

Através de seu próprio corpo, Mombaça articula questões raciais e de gênero, questiona os padrões estéticos e nomeia os processos da história colonial racista que marcam sua experiência e o lugar de onde fala. Suas ações provocam o espectador a partir do desconforto daqueles que se depararam com alguém que foge do “aceitável”, do “normal”.

Como criar táticas para que esses corpos e corpos dominados por padrões opressivos resistam e tomem o espaço que lhes pertence? Como escapar à invisibilização e às lógicas de representatividade padrão que capturam nossas subjetividades?

Figura 23 - Coletivo Seus Putos. Gentrificado. 2015. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.



Disponível em: <https://coletivoseusputos.wordpress.com/2015/12/22/putas-maravilhas-em-gentrificado/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Em oposição a isso, o "outro" - diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos "sujeitos normais" - é hiper-marcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora. (MOMBAÇA, 2016, p. 11)

Como um corpo pode chocar tanto? Nas performances do artista Chico Fernandes, por exemplo, temos a nudez como expressão máxima da vulnerabilidade e do desafio que um corpo nu pode propor à experiência urbana dos transeuntes.

A ação nu no espaço público não é arte a princípio, quem observa não vê arte, vê loucura, vê devaneio, tem uma experiência sensorial, e/ou uma experiência existencial. O trabalho desperta sensações, que vão desde o riso até o incômodo. Performar nu na rua é incorporar realmente o Bufão, que provoca o incômodo, a provocação necessária na sociedade democrática contemporânea. (...) Então as pessoas se afetam das mais diversas formas desde o riso até o mal estar, e há também as pessoas que se sentem tão incomodadas que chegam a se sentir agredidas, sendo destas pessoas que sinto medo, mas também talvez a elas seja mais fundamental o contato com este estranho (não-)artístico. (FERNANDES, 2020, p. 35)

Situações estético-políticas como a Parada Gay ou a Marcha das Vadias, são momentos de suspensão em que o estranho é permitido. Mas no dia a dia, esses corpos carregam em si a esfera da denúncia: tanto com relação ao próprio corpo quanto com relação à cidade e seus modos de produção. Nesse sentido, o papel desses artistas é justamente criar para o espectador situações incomuns capazes de mobilizar reflexões que escapam aos pressupostos criados pelo sistema capitalista.

E, no caso dos trabalhos apresentados neste capítulo, é impossível entender a ação artística desvinculada da presença do corpo. A experiência corporal e sensorial que a arte propicia quando o indivíduo se coloca na cidade reforça a potência do acaso e a vulnerabilidade de afetar a cidade e se deixar ser afetado por ela. Aqui, os acasos poéticos geram rupturas que, para além da reflexão, tocam o corpo.

Nessa esfera da experiência subjetiva, somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disto. (ROLNIK, 2018, p. 54)

CONCLUSÃO: UM CAMINHO POR VIR

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos.

Ailton Krenak, Ideias para adiar o fim do mundo

Comecei meu texto com a citação de Debord: *o que é possível pôr por escrito são apenas algumas senhas desse grande jogo*. De fato, tratei aqui de coisas que não se mostram completamente: a cidade, a arte, o sistema capitalista. Agora, finalizo minha pesquisa com a certeza de que tal frase não poderia ser mais verdadeira. Procurar o invisível que existe na experiência contemporânea é uma tarefa difícil mesmo para os olhos mais bem treinados.

Estamos imersos em uma trama de micro e macro relações de poder que determinam (e muitas vezes limitam) nossa experiência cotidiana. Nesse sentido, a leitura dos textos de Rolnik e Guattari foram fundamentais para perceber como o capitalismo se coloca como um filtro sobre nossas relações - das mais íntimas às mais coletivas.

Para esses autores, a macropolítica é o plano visível e dizível. São as relações de dominação, opressão e exploração daqueles que detêm o poder de instrumentalizar aqueles que não o possuem: estabelecem uma cartografia dominante num contexto de classe, raça e gênero. A micropolítica, por outro lado, fala do plano invisível e indizível e fala de uma realidade sensível que está constantemente em choque com a relativa estabilidade da cartografia dominante. E é a partir da tensão entre esses dois pólos, e principalmente do entendimento que se pode alterar a cartografia dominante por meio de ações ligadas à subjetividade, que

se desenvolveu essa pesquisa.

Os trabalhos estudados dão conta de mostrar como a cidade se faz e se refaz a todo momento. A cidade é gerúndio e, sobre ela, todos temos algum nível de poder. Apesar disso, os exemplos mostram que a história dos espaços urbanos tem sido escrita em função de um interesse maior: o do capital. E o sucesso da narrativa é tanto que, imersos nessa rede de poder, frequentemente nos esquecemos (ou melhor, nem nos damos conta da possibilidade) da existência e da potência de outros agentes.

Nesse sentido, a arte surge como uma prática subjetiva capaz de escancarar aquilo que se quer esconder e amplificar vozes silenciadas: uma espécie de protesto daqueles que demandam seu lugar:

Em que consistiria o tal protesto dos inconscientes? Responder a esta pergunta exige um trabalho de investigação que só pode ser feito no campo da própria experiência subjetiva. Há que se buscar vias de acesso à potência da criação em nós mesmos (...). Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante. (ROLNIK, 2018, p. 37)

Para Rolnik, pensar e insurgir são uma única prática e, “embora tal prática só possa realizar-se, por princípio, no âmbito de cada existência, ela não se dá isoladamente” (ROLNIK, 2018, p. 38), já que todos habitamos o mesmo mundo e somos resultado das forças que o regem. Além disso, a prática insurgente se alimenta de todos os esforços que se fazem nessa direção e, por isso, seria impossível pensar em qualquer tipo de transformação micro ou macropolítica que não se dê de forma coletiva.

Fica evidente a importância da construção de uma inteligência coletiva, como aponta Stengers, e como as ações artísticas apresentadas caminham nessa direção. É o que vemos na forma como se organizou o Coletivo Contrafilé, bem como nas proposições de Rael San Fratello e Amanda Williams.

Outro ponto trazido pelos trabalhos fala sobre a possibilidade de ver o invisível está ligada à capacidade de fazer-se estrangeiro no espaço familiar. É a partir do desafio de enxergar a cidade sob outros pontos de vista que conseguimos desvelar camadas que até então não se viam. É o caso da caminhada de Fábio Tremonte pelas ruas de São Paulo, e da forma de pesquisa de Perec.

No trabalho de Alÿs, a condição de estrangeiro é real e ele continua buscando esse lugar mesmo quando a Cidade do México já fazia parte de seu cotidiano. Um

movimento de distanciamento e envolvimento: o artista cria situações que potencializam tensões entre conhecido/desconhecido e, com isso, facilita o movimento de enxergar o invisível.

Temos também a reflexão sobre como a experiência urbana ganha novos contornos com a presença do corpo. Com Gu da Cei, Coletivo Seus Putos e até mesmo nas caminhadas antropológicas de Rogerio Proença Leite, percebemos a potência de corpos que se colocam na cidade com um notável caráter público e conseguem denunciar as invisibilidades cotidianas. Aqui, a valorização da experiência corporal nas cidades e a ocupação física de determinados espaços, mostram como essas práticas artísticas contribuem para a restituição do caráter político do espaço público. Questionando a cartografia dominante, esses corpos se posicionam e se articulam como donos da cidade.

Ainda assim, apesar de todas as potencialidades da arte, quis levantar com essa pesquisa um entrave: enxergar que existe um sistema de poder por trás da experiência urbana/cotidiana não é o suficiente para o fazer ruir. A arte, do meu ponto de vista, pode ser uma etapa intermediária e, portanto, ainda é preciso um momento seguinte para que seja possível um real colapso do sistema.

Muitos autores, especialmente da sociologia, como Luc Boltanski, acreditam que a força do sistema capitalista reside na maneira como ele é capaz de absorver as críticas que se colocam contra ele. Nessa perspectiva, o capitalismo não pode ser compreendido sem se levar em consideração como ele vem captando, interpretando e cooptando os modos de vida e as práticas de resistência. Estamos entranhados em um sistema que se transforma a todo momento e que, mesmo que aos nossos olhos possa parecer falido, segue extremamente poderoso.

De um lado, temos os artistas e diversos outros atores sociais que se colocam no mundo de maneira inventiva, buscando estratégias de sobrevivência e resistência. Atores que desvelam o invisível e revelam brechas. De outro, uma realidade macro que reproduz assimetrias tanto com o silenciamento quanto com a absorção das críticas. Quando vemos grandes bancos e empresas multinacionais patrocinando museus e exposições, quanto disso é o próprio sistema tomando conta dos discursos dissidentes e, de certa maneira, exercendo seu controle sobre o fazer artístico? Qual a potência de um trabalho de arte que questiona o sistema se faz isso jogando dentro de suas regras?

Não se pode, de forma alguma, deixar de lado quão importante é ver

exposições de artistas pretos em grandes instituições culturais do país, por exemplo. Essa é uma conquista de representatividade que tem um valor inquestionável, justamente por jogar luz em questões chave do processo de emancipação social e racial. Da mesma forma, ao levar em conta o contexto na qual se insere, a arte urbana traz para o centro da ação política novos atores, ampliando e democratizando o território de produção sensível. O cenário da arte contemporânea se mostra, de fato, como uma etapa importante na construção de novos imaginários comuns.

Meu ponto aqui é entender que só isso não basta. Por isso, tomo a liberdade de reescrever a pergunta de Hal Foster: o que vem depois da arte? Krenak, assim como os outros autores estudados, aponta para a subjetividade. Se nos tomam tudo, devemos resistir no exercício de manter nossas visões e nossas poéticas. Os trabalhos de arte mostram possibilidades de criar outras visualidades e relações com o espaço que habitamos. Temos aqui um caminho, um norte. O próximo passo ainda está por vir.

REFERÊNCIAS

- ALYS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas*. Catálogo da exposição: Cuando la fe mueve montañas. Espanha: Turner, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.
- BECCARI, Marcos Namba. O direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe. *ARS*, São Paulo, v.18, n.40, p. 345-388, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUNTINX, Gustavo. *Where? When?/ Dónde? Cuándo?* In: ALYS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas*. Catálogo da exposição Cuando la fe mueve montañas. Espanha: Turner, 2005.
- CAMNITZER, Luis. Arte contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Katz editores, 2010.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CENTELHA, Coletivo. *Ruptura*. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005a.
- DANTO, Arthur. Arte e significado. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 579-589, 2005b.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Massachusetts: The MIT Press: 1996.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 174-183, 2009.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 116-173, 2018.

- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.
- FERNANDES, Francisco (Chico). Nu na praça: performances entre 2017 e 2020. *Estado de alerta!* / In: ENCONTRO ANPAP SUDESTE DE JOVENS PESQUISADORES 2020, Niterói. [Niterói.: s.n.], 2020, p. 23-36.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu, 2021.
- GAGO, Verónica. *La razón neoliberal*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños, 2015.
- GUATTARI, Félix. *Espaço e poder: a criação de territórios na cidade*. *Espaço & Debates*, São Paulo, ano 5, n. 16, p. 109-120, 1985.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. SciELO-EDUFBA, 2012.
- KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. *Rev. bras. Ci. Soc.*, v. 49, n. 17, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092002000200008>
- LEITE, Rogerio Proença. Modos insubmissos de viver: Barcelona aos passos de Michel de Certeau. *Revista de antropologia*, São Paulo, v. 61, n. 2, p. 55-77, 2018.
- MANONELLES, Laia. Cuando la fe mueve montañas: utopías poéticas y políticas. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Barcelona, v. 4, n. 1, p. 205-230, 2016.
- MARCUCCI, Andrea Castro. *Entrevista con el Dr. Arq. Josep María Montaner*. La condición contemporánea. *Anales de Investigación en Arquitectura*, Uruguai, n. 11(2), 2021. DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2021.11.2.3199>
- MARTINS, Lucas. SANTOS, Márcia. Poesia e crítica: uma análise interpretativa da estética de Henri Cartier-Bresson. In: *Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 4., 2019, Londrina. Londrina: [s.n.], 2013. p. 1868-1887.
- MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi/19. Acesso em: abr. 2022.
- MONTANER, Josep Maria. *Traumáticas urbanas: la pérdida de la memoria*. Disponível em: https://www.cccb.org/racs_gene/josepmariamontaner.pdf. Acesso em: jan. 2022.

- MONTANER, Josep Maria. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura da ação*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- MUSSI, J. Z. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 327, 2012.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *Insite: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos*. Rio de Janeiro: Eduff, 2012.
- PEREC, Georges. *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*, n. 15, p. 185-195, 2007.
- RAMIRO, Mario (org.). *3nós3: intervenções urbanas 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. *ComCiência*, Campinas, n. 99, 2008. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: jan. 2021.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-72.
- SARTRE, Jean-Paul. *A ampliação do campo do possível*. Tradução de Amelia Cohn. [S.l.]: Le Nouvel Observateur, 1968.
- SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- SPERANZINI, M. M. *A pesquisa (in) finita das coisas: Georges Perec e a arte do desimportante*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 232, 2011.
- STENGERS, Isabelle. *O preço do progresso*. Disponível em: <http://revistadr.com.br/posts/o-preco-do-progresso-conversa-com-isabelle-stengers/>. Acesso em: jan. 2021.
- SZUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência - pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 338-369, 2018.

WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

WIERZCHOWSKA, Justyna. Performing the Return of the Repressed: Krzysztof Wodiczko's Artistic Interventions in New York City's Public Space. *European journal of American studies*, n. 10-3, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/ejas.11308>.