



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

João Paulo Alvaro Racy

Em torno
ruínas olímpicas de um Porto “Maravilha”

Rio de Janeiro
2021

João Paulo Alvaro Racy

**Em torno
ruínas olímpicas de um Porto “Maravilha”**



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. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Rio de Janeiro

2021

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

R123 Racy, João Paulo Alvaro.
Em torno: ruínas olímpicas de um Porto “Maravilha” / João Paulo
Alvaro Racy. – 2021.
78 f.: il.

Orientador: Alexandre Sá Barretto da Paixão.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Planejamento urbano – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2.
Gentrificação - Teses. 3. Política urbana – Rio de Janeiro (RJ) - Teses.
4. Arte e geografia – Teses. I. Paixão, Alexandre Sá Barretto da. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7:711.4

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

João Paulo Alvaro Racy

**Em torno
ruínas olímpicas de um Porto “Maravilha”**

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 18 de março de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

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

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico a Betina Racy e João Carlos Goldberg

AGRADECIMENTOS

Entre as diversas pessoas que, de alguma forma, colaboraram com a construção deste trabalho, agradeço especialmente ao meu orientador e amigo Alexandre Sá Barretto da Paixão, pela atenção e pelo cuidado durante o processo de pesquisa, além do incansável trabalho à frente do Instituto de Artes da UERJ; à minha querida amiga Daniele Cavalcante, por ter sido a maior incentivadora em relação ao ingresso no mestrado, além de grande parceira na vida; aos professores e professoras Aldo Victório (UERJ), Andreas Valentin (UERJ), Cesar Kiraly (UFF), Leila Danziger (UERJ), Marcelo Campos (UERJ) e Sheila Cabo Geraldo (UERJ), pelas grandiosas contribuições; ao diretor do Museu de Arte de Ribeirão Preto, Nilton Campos e a toda equipe, pelo apoio institucional, tão importante para esta etapa do percurso; aos amigos e amigas, Bianca Madruga, Gabriel Cavalleiro, Lucas Demps, Lucas Albuquerque, Patrícia Gouvêa e Pedro Bonfim Leal, por me acompanharem nesta jornada; ao corpo docente e discente do PPGARTES - UERJ; à FAPERJ e à CAPES, pelas bolsas de estudos que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa; à direção, coordenação e corpo docente da Escola de Artes do Parque Lage, em especial à Tânia Queiroz, Cláudia Saldanha, Lisette Lagnado, Ulisses Carrilho, Cadu, Franz Manata e Tina Velho, pelas imersões proporcionadas, ao grande mestre e eterno amigo João Carlos Goldberg (*in memoriam*), por me incentivar a sempre buscar um trajeto diferente e a toda equipe do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, por abrigarem alguns dos projetos que apresentarei neste trabalho

RESUMO

RACY, João Paulo Alvaro. *Em torno: ruínas olímpicas de um Porto “Maravilha”*. 2021. 78 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O trabalho a seguir busca investigar efeitos da violência em diferentes políticas públicas de urbanismo sobre a configuração geográfica, social e política da cidade do Rio de Janeiro, ao longo de sua história, para então tratar das imbricadas relações entre sintomas de tais reformas urbanísticas e o processo de criação artística. Para isso, irei articular questões pertinentes à temática da habitação na cidade, com foco nas problemáticas inerentes às lógicas gentrificadoras que nela alicerça o binômio centro-periferia. Além do conteúdo teórico, a apresentação contará com uma seleção de trabalhos realizados por mim antes e durante o curso, que irei, a partir do arcabouço teórico reunido no decorrer do programa, relacionar com a temática apresentada na pesquisa.

Palavras-chave: gentrificação; metrópole; território; ruína.

ABSTRACT

RACY, João Paulo Alvaro. *Around: olympic ruins of a “Wonderful” Harbor*. 2021. 78 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The following dissertation seeks to investigate the effects of violence in different urban public policies concerning the geographic, social and political configuration of Rio de Janeiro, in its history, in order to deal with the implied relations between the symptoms of such urban reforms and the artistic creative process. I will articulate the questions concerning the thematic of habitation in the city, with a focus on the problems innate to the “gentrifying” logic in which is grounded the binomial center-periphery. Besides the theoretic content, the presentation will have a selection of works done by me before and after the course of study, which I will relate, based on the theoretical framework incorporated during the program, to the thematic presented in the research.

Keywords: gentrification; metropolis; territory; ruin

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Varal	19
Figura 02 - Varal #02	20
Figura 03 - Imagem do portão da casa de Jorge	23
Figura 04 - Improriedade #13	31
Figura 05 - Mosaico Improriedades	36
Figura 06 - Vista da exposição Impróprio (CMAHO - Rio de Janeiro)	37
Figura 07 - Vista da exposição Impróprio (CMAHO - Rio de Janeiro)	37
Figura 08 - Vista da exposição Impróprio (CMAHO - Rio de Janeiro)	38
Figura 09 - Vista da exposição Impróprio (CMAHO - Rio de Janeiro)	38
Figura 10 - Silhueta	44
Figura 11 - Instalação Sob a sombra do Castelo	51
Figura 12 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo	52
Figura 13 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo	52
Figura 14 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo	53
Figura 15 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo	53
Figura 16 - Mapa Castelo #01	54
Figura 17 - Mapa Castelo #02	54
Figura 18 - Mapa Castelo #03	55
Figura 19 - Mapa Castelo #04	55
Figura 20 - Mapa Castelo #05	56
Figura 21 - Mapa Castelo #06	56
Figura 22 - Mapa Castelo #07	57
Figura 23 - Mapa Castelo #08	57
Figura 24 - Frames do vídeo <i>Vias - Rio de Janeiro</i>	64
Figura 25 - <i>Vias - Rio de Janeiro</i> (Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017)	65
Figura 26 - Frames do vídeo <i>Ex-pulsão</i>	65
Figura 27 - Trabalho <i>Legado</i> instalado	70
Figura 28 - Trabalho <i>Legado</i> instalado no ateliê do artista	71
Figura 29 - <i>Legado</i>	72
Figura 30 - Frames do vídeo <i>Desvão, ou Tudo que restou entre nós</i>	76

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	09
1	EM TORNO.....	11
2	PAISAGEM IMPRÓPRIA.....	31
3	VIRAR CIDADE.....	40
4	SOB A SOMBRA DO CASTELO.....	44
5	LEGADO.....	59
6	RESIDIR, PRODUZIR, ESCREVER.....	73
	REFERÊNCIAS.....	77

INTRODUÇÃO

Como recorte para o desenvolvimento do trabalho a seguir, escolhi tratar dos efeitos que a violência em diferentes políticas públicas de urbanismo imprime sobre a configuração geográfica, social e política da cidade do Rio de Janeiro. Para isso, procurei articular questões pertinentes à temática da habitação no contexto da cidade, com foco nas problemáticas inerentes às lógicas gentrificadoras que nela alicerçam o binômio centro-periferia. A apresentação contará com uma seleção de trabalhos realizados por mim antes e durante o curso de mestrado no PPGARTES, que buscarei, a partir do arcabouço teórico reunido durante o programa, relacionar com a temática apresentada na pesquisa.

Entre os trabalhos autorais abordados se encontram: a série *Impropriedades*, resultado de uma pesquisa realizada entre os anos de 2011 e 2016, composta por cerca de trinta fotografias que retratam fachadas de moradias recém-expropriadas pelo poder público em função das obras relacionadas à Copa do Mundo de 2014 e aos Jogos Olímpicos de 2016; a instalação *Sob a Sombra do Castelo*, realizada em 2019 durante um período de residência artística de dois meses que desenvolvi no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no centro da cidade, trabalho que articula diferentes técnicas e materiais com mitos e fatos históricos referentes à região conhecida como Castelo, nome herdado do morro homônimo que habitava o lugar até sua total remoção e que foi a segunda sede da cidade, enquanto ainda colônia; as videoinstalações *Vias - Rio de Janeiro* e *Ex-pulsão*, realizadas em 2016 e 2019, respectivamente, que utilizam imagens apropriadas sobre demolições arquitetônicas ocorridas na cidade para relacionar tais traumas sofridos pelo tecido urbano com corporalidade, entendendo o corpo como instrumento relacional com a cidade e a paisagem a partir de suas fraturas; além do conjunto de esculturas *Legado*, que utiliza a noção de *mais valia* para discutir a gentrificação imposta a determinada região do centro, pelo projeto *Porto Maravilha*. O último trabalho a ser apresentado é o vídeo *Desvão (ou Tudo que restou entre nós)*, que, além de tratar de questões presentes no encontro e desencontro entre a cidade e a paisagem, servirá como transição territorial entre esta pesquisa, realizada na cidade do Rio e uma futura tese de doutoramento, a ser desenvolvida em diferentes cidades.

O ponto de partida para o desenvolvimento do texto é uma fotografia que fiz em um período que trabalhava como fotógrafo comercial, enquanto realizava um projeto institucional de documentação das transformações que a cidade sofria por conta da realização dos Jogos Olímpicos de 2016. A imagem foi realizada em um momento no qual começava a me questionar sobre a potência e a finalidade das imagens que produzia, e coincide com o início dos meus estudos em artes, momento que me senti provocado a construir um trabalho autoral que propusesse novas possibilidades de abordagem e entendimento em relação às transformações cotidianas que eu encontrava na cidade.

A partir das análises das imagens, procurei criar uma narrativa que relacione questões pertinentes à construção da minha obra com referenciais teóricos de autores de outras áreas do saber, como filosofia, arquitetura, antropologia e história, que tratem de questões relevantes à pesquisa. Entre os assuntos a serem abordados estão a aplicação dos conceitos de *punctum* e *studium* ao contexto das imagens digitais; a operacionalização das noções de *flâneur* e *homem do mundo* ao desenvolvimento de minha pesquisa e construção de minha poética, assim como a influência do conceito neoliberal de *planejamento estratégico urbano* sobre a construção da paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro. Também pretendo utilizar os conceitos de *gentrificação*, *mais valia* e *real traumático* como elementos poéticos para construir uma relação entre o fazer artístico e a produção teórica, pensando a partir dos autores abordados e das muitas histórias possíveis sobre a construção da cidade do Rio de Janeiro a partir de diferentes pontos de vista.

Minha intenção é construir uma narrativa não cronológica, que se inicia com a realização desta primeira imagem (e de meus questionamentos sobre ela) e se desdobra de forma assimétrica, articulando a abordagem de trabalhos já realizados com processos em curso. Paralelamente à apresentação de minha produção, irei abordar trabalhos realizados por outros artistas com a finalidade de contextualizar esta pesquisa com a produção contemporânea.

1 EM TORNO – RUÍNAS OLÍMPICAS DE UM PORTO “MARAVILHA”

A primeira vez que me encontrei com a matéria de uma dessas ruínas foi em 2011, no Recreio dos Bandeirantes, zona oeste do Rio. Na época, eu trabalhava como fotógrafo para o Ministério dos Esportes e, entre outras funções, registrava o avanço das obras vinculadas aos Jogos Olímpicos de 2016. Nessa ocasião, recebi a ordem do dia na véspera - eu deveria fotografar as obras de uma das futuras estações do BRT Transoeste, em uma região conhecida como Piabas, localizada entre os bairros do Recreio e Vargem Grande. Entre as instruções anexas ao e-mail, uma me chamaria atenção em breve: o ponto de referência citava que o local estava situado próximo à antiga comunidade Vila Recreio II que, segundo a mensagem, teria sido totalmente desapropriada em função das obras.

Segui para o local indicado, acreditando que encontraria facilmente a estrutura a ser registrada. Era um dos primeiros trabalhos que fazia para esse projeto e lembro que cheguei cerca de quarenta minutos antes do combinado. Eu estava ansioso e motivado, pois acreditava que aquele trabalho poderia ter uma importância considerável não só para minha carreira como fotógrafo, mas também, de alguma forma, trazer algum tipo de contrapartida para a sociedade. Eu não tinha ideia de como aquela diária, aparentemente comum, começaria a mudar a direção do meu trabalho.

Estacionei em frente ao local indicado no km “x” da Avenida das Américas, em um acostamento ainda de terra batida. À primeira vista, o lugar realmente parecia estar deserto, um panorama árido composto por um grande descampado com chão de cascalhos de entulho, um lago com coloração verde musgo que atravessava o terreno e algumas poucas ruínas de casas de tijolos que aparentemente nunca receberam um acabamento digno. Aquele cenário pós-apocalíptico me chamara atenção principalmente pela dureza de seus elementos - a brita de tijolo e concreto moídos que cobria o solo do lugar, as estruturas de vergalhão retorcido distribuídas pelo espaço, assimetricamente organizadas entre si e que pareciam demarcar o que antes serviu de moradia. À medida que percorria o terreno, atraído por essas formas e estruturas, sentia um cheiro crescente e incômodo, uma mistura de maresia com água de poço. O odor aumentava conforme eu me aproximava do lago que era um dos principais elementos dessa paisagem

distópica. Próximas à outra margem, havia algumas poucas casas em escombros que pareciam agonizar no meio daquele cenário de devastação.

Dei a volta no lago até chegar à vila de cinco ou seis casas e percebi que elas ainda eram habitadas. Um varal com algumas roupas de criança logo me chamou a atenção. Entre elas, havia uma camisa 10 da seleção brasileira estendida ao avesso. Também lembro de ouvir o som de um rádio que vinha daquela direção, um comercial de supermercado listava freneticamente sua lista de produtos em oferta, todas terminavam em 99 centavos. Nos muros de todas as casas, a inscrição “SMH” se repetia, seguida de uma numeração crescente - 104, 105, 106 -, uma sequência que dava indícios sobre a quantidade de moradias que ali existiram.

Depois de um tempo deambulando, fiz a primeira foto, do varal. Fui aos poucos me aproximando daquela concentração de humanidade que resistia ao efeito devastador das máquinas pesadas que passaram por ali. Um portão ainda de pé dava uma pista de onde fora o limite de uma dessas casas. O portão estava ali, sozinho, sem muros ao redor - fiz a segunda foto. Nesse momento, uma senhora apareceu na janela e sumiu rapidamente, parecia se esconder de mim. Pensei em como aquele meu gesto poderia ser invasivo e recuei alguns passos. A essa altura, eu já havia passado uns 10 minutos do horário marcado, guardei a câmera na mochila e voltei ao carro para buscar o resto do equipamento.

Demorei alguns minutos até achar a estrutura que deveria fotografar. Era uma pequena plataforma que sustentava uma carcaça de metal que se diluía no meio das ruínas do lugar. Até então, nenhum funcionário havia aparecido. Cheguei a cogitar que a obra poderia estar parada, mas resolvi esperar ali por perto. De longe, podia ver alguma movimentação ao redor das casas - um menino passava correndo atrás de um filhote de cachorro (talvez fosse o dono da camisa 10 no varal), o som do rádio, agora mais longe, passou a tocar uma música que não pude identificar.

Depois de mais ou menos meia hora de espera, uma caminhonete com um adesivo escrito “a serviço da prefeitura” chegou, e dela desembarcaram cinco funcionários uniformizados, carregando ferramentas e uma garrafa térmica. Eles andaram na minha direção, claramente desconfiados, e pareceram diminuir o passo à medida que se aproximavam de mim. Eu então me levantei da pilha de blocos de concreto que estava sentado e caminhei na direção deles. Me apresentei com a mão espalmada sobre os olhos na tentativa de me proteger do sol, que, às 9:40 da manhã, já lavava todo o terreno. “Vai fotografar esses “bicho feio”? Então é do Globo

Rural!” brincou o mais falante deles, emendando com uma gargalhada. “Moço, espera a gente tomar um café, senão ninguém aqui funciona direito” falou o guardião da garrafa térmica, enquanto distribuía copos plásticos entre todos. Nessa época, eu já me preocupava com o acúmulo e descarte de plástico e carregava uma caneca de aço sempre comigo; cogitei pegá-la no carro, mas não quis quebrar aquela espécie de ritual ao qual fui convidado. Mesmo não gostando de café com açúcar, bebi toda aquela generosa medida que me ofereceram, lavei o resto de café com um pouco de água mineral que tinha na mochila e guardei o copo junto da garrafa. Todos os cinco repetiram a dose e depois de terminarem, andaram alguns passos até um acúmulo de resíduos e descartaram seus copos, um deles me olhou e disse: “Tanto lixo junto, um copo a mais não vai fazer diferença”, com tom de quem se justifica. “A gente não pode tirar o trabalho do gari, tá difícil *pra* todo mundo”, disse o mesmo da piada sobre o Globo Rural.

Café tomado, eles então começaram lentamente a trabalhar, se incumbindo cada um de uma função. No outro extremo do descampado, mais pessoas das casas remanescentes surgiam e pareciam começar suas rotinas diárias em meio àquele caos. Perguntei para o mais falante dos funcionários se existiam muitas casas ali, antes da desapropriação. “Era pra mais de 200 casas, teve gente que nem teve tempo de tirar as coisas de dentro”, disse ele sacudindo a cabeça negativamente. As poucas construções restantes davam alguma noção dessa divisão espacial. Mesmo assim, era difícil imaginar uma concentração de 200 casas naquele cenário, mais difícil ainda era entender a proporção de tantas demolições para dar lugar a uma pequena estrutura de concreto, metal e vidro, que não ocupava nem 10% do terreno. A conta não fechava.

Fiquei por ali por pouco mais de uma hora fotografando a movimentação deles. A certa altura, a câmera parecia não incomodá-los mais - eu me tornara invisível no meio daquela coreografia repetitiva que executavam. Fotografei de alguns ângulos a estrutura que viria a ser uma das estações do BRT, na tentativa de conseguir transmitir, através das imagens, uma mínima ideia do que viria a ser aquele esqueleto, mas nada parecia funcionar. Fotografei mais alguns detalhes dos homens trabalhando e desliguei a câmera, me despedi do grupo e voltei caminhando até o carro pensando em voltar à concentração de casas, que a essa hora já contava com um certo movimento de pessoas, mas me senti de alguma forma

conivente com aquele desmonte e sucumbi. Eu ainda voltaria algumas vezes à Vila Recreio II.

Eu morava bem próximo ao local da obra (acho curioso perceber que nessa época eu ainda considerava “a obra” como o evento principal que ali acontecia), em uma tranquila rua de terra na região conhecida como Praia da Macumba. Fui direto para casa editar as fotos, que deveria enviar no mesmo dia. Ainda tinha café na minha garrafa térmica, agora sim sem açúcar. Conectei o cartão de memória e esperei alguns minutos até que as imagens fossem copiadas para o HD. Eu tinha algumas horas para selecionar e tratar as imagens do dia - essa sempre foi a parte mais difícil para mim nesse tipo de trabalho: escolher quais imagens seriam eleitas e quais seriam “descartadas”, principalmente com esse curto prazo de entrega. Isso me lembra uma máxima que um professor sempre repetia na época da graduação, quando dizia para salvarmos somente as fotos “boas” e apagarmos as restantes, que elas não mereciam ser salvas; desde então passei a salvar todas as imagens que produzi, sempre questioneei esse tipo de “verdades absolutas”.

Mesmo com a urgência da entrega, busquei logo pelas imagens que tinha feito daquela pequena vila ilhada em um mar de escombros. Essa foi a sensação que tive ao olhar a primeira foto, a do varal. Em primeiro plano, aparece um mar de entulho, inicialmente desfocado, que se prolonga por mais alguns metros até chegar à estrutura formada por um fio esticado entre duas varas de bambu (que estão fora do quadro). O foco acompanha de forma crescente essa trajetória e se concentra na fila de camisetas paralelamente esticadas. Esses detalhes técnicos claramente trazem camadas de dramaticidade a uma cena que por si só já é dramática. A pouca profundidade de campo concentra a nitidez da imagem nas roupas coloridas que, alinhadas lateralmente, contrastam com o último plano de paredes pálidas das últimas casas restantes naquela comunidade. Foram essas estruturas opacas que atraíram minha atenção; a janela mal instalada que deixa um vão descoberto na parte inferior, por onde passam dois fios que se encontram e desencontram até um deles entrar pela fresta acima de uma das portas, que está entreaberta.

Apesar dos diversos apelos estéticos impregnados na imagem, como o desfoque, a saturação das cores, o enquadramento geometricamente equidistante ou a regra dos terços bem aplicada, o que me conectou a essa foto foi o último plano da cena, a incongruência entre os elementos que a compõem. Definitivamente, para

mim, esse é o *punctum* da imagem, ou melhor - esse é o meu *punctum* nesta imagem.

Roland Barthes define *punctum* como um elemento pungente na imagem fotográfica (BARTHES, 1984, p. 46); algo que parte da cena, como uma flecha e atravessa o espectador. A entropia desses elementos mal instalados na parede de cimento batido salta da tela como uma flecha, vindo em minha direção. Por algum tempo, não consegui reparar em mais nada naquela cena, mesmo com todos os recursos cromáticos, foi aquela parede cinza e seus elementos que prenderam minha atenção por um longo tempo. Como bem comenta Barthes, o *punctum* desta imagem provocou em mim “pequenos júbilos, como se estes remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo” (BARTHES, 1984, p. 31).

Comentando sobre os conceitos propostos por Barthes, a filósofa franco-argelina Marie-Jose Mondzain afirma que:

o *punctum* seria aquilo que, em cada imagem, revela o impacto emocional provocado pelo escavamento vertiginoso do visível, o lugar do abalo do corpo perante a aparição sensível de um sentido inatribuível, o lugar do gozo e do luto. Numa palavra, o *punctum* seria a marca insigne do desejo no visível, a sua própria invisibilidade na pulsação do sensível, o sítio de desaparecimento da consistência do real num vórtice de sentido, até mesmo o da convocação de um imemorial (MONDZAIN, 2015, p. 261).

Do conceito de *punctum*, o que me interessa é principalmente a relação corporal e violenta que os autores estabelecem entre observador e imagem, uma atração que extrapola noções lógicas para acontecer em uma camada sensível e que provocam uma espécie de trauma. Em *O Retorno do real*, Hal Foster relaciona a noção *punctum* com a de *tiquê* para Lacan, como sendo o ponto traumático presente em determinadas imagens. Para Foster, "essa confusão a respeito da localização da ruptura, *tiquê* ou *punctum*, é uma confusão entre o sujeito e o mundo, o dentro e o fora. É um aspecto do trauma; na realidade, talvez essa confusão seja o traumático" (FOSTER, 2017, p. 128). Nesse sentido, o *punctum* poderia ser compreendido como o encontro faltoso com o *real*.

Esse lugar de indefinição, impossível de ser traduzido, me conectou àquela imagem que fotografei de uma forma extremamente pungente. Era como se eu precisasse escavar todos os elementos superficiais para então acessar o que estava por detrás deles. As rachaduras contidas naquele muro, de alguma forma, pareciam

me convidar a acessar esse lugar ao mesmo tempo indefinido e irresistivelmente atraente. Porém, essa atração não era confortável, muito pelo contrário, partia de um convite desconcertante, mas ao mesmo tempo incontestável. Sentia-me convocado a ir de encontro a um lugar inatingível, impossível de ser simbolizado. Nesse caso, a flecha não só partia em minha direção para me atravessar, mas me levava de volta com ela, ao retornar para esse lugar inalcançável.

Outro conceito proposto por Barthes é o *studium*, que seria o elemento da fotografia que conecta o que sabemos com o que podemos aprender ao observar uma fotografia (BARTHES, 1984, p. 45); trata-se de uma combinação entre o repertório cultural e histórico do observador e a capacidade de informar contida na imagem. Ao *studium* nos conectamos de forma objetiva, visto que, ao decifrar os códigos de uma imagem, somos informados de algo, e não feridos por algo. O *studium* está relacionado com a objetividade que a composição fotográfica pode proporcionar e não com a subjetividade e a pungência que é capaz de nos ferir.

Era como se as fissuras e brechas do muro craquelado criassem uma via entre o interior daquelas casas e esse centro silenciado enterrado em mim. Dois espaços endógenos distantes que se aproximam graças a um canal exógeno construído por imagem e observador; fotografia e o *Spectator*, utilizando o vocabulário de Barthes. Apesar de, neste caso, eu também atuar como o autor da imagem, o *Operator*, consigo me deslocar desse papel ao observá-la pela primeira vez. E além de produzir uma impressão inicial impactante, é evidente que aquela imagem que capturei em campo se transformou no decorrer do caminho, não dentro da câmera, mas dentro de mim.

Barthes denomina o autor da imagem técnica como *Operator* (BARTHES, 1984, p. 21); é ele quem decide qual recorte do mundo vai ser capturado através do “pequeno orifício” (*estênopo*) pelo qual se olha. O *Operator* precisa tomar uma série de decisões (intuitivas ou premeditadas) para eleger o que deve ou não ser fotografado. Essas decisões precisam ser decodificadas em operações técnicas que irão configurar a câmera, para então o clique acontecer. Esta série de procedimentos acontece muitas vezes em fração de segundos e, entre outros fatores determinantes para a escolha da cena a ser fotografada, está uma espécie de atração entre o autor e um ou mais elementos da cena, algo intangível que foge das definições técnicas. Já o *Spectator* seria o observador, o espectador ; não da cena *in situ*, mas do recorte eleito pelo *Operator* para se tornar fotografia

(BARTHES, 1984, p. 20). Ambos se conectam com a imagem de formas distintas; o primeiro seleciona qual parte de um cenário entrará e qual ficará de fora do alcance visual do *Spectator*; já o segundo pode se conectar ou não a um ou mais elementos dentro do recorte sugerido pelo *Operator*; é possível que sua atração pela imagem seja meramente superficial, ou até mesmo inexistente. A este tipo de fotografias, Roland Barthes define como meramente providas de *studium*; são imagens que não ferem, apenas informam. Elas proporcionam uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, porém seus elementos proporcionam um tipo de julgamento racional, muitas vezes filtrado pela ótica de uma cultura moral e política.

Outro autor que discute as definições de *punctum* e *studium* propostas por Barthes é Jacques Rancière, que aponta uma certa contradição entre os conceitos, quando aplicados nas materialidades das imagens que Barthes usa como exemplo. Para Rancière, as definições de Barthes sobre tais termos se apresenta, em determinados momentos, contraditória, ao opor “a força de pensatividade do *punctum* ao aspecto informativo representado pelo *studium*” (RANCIÈRE, 2012, p. 106), pois para isso, seria necessário “reduzir o ato fotográfico e o olhar para a foto a um processo único” (RANCIÈRE, 2012, p. 106). Rancière aponta que, segundo a definição de Barthes sobre *punctum*, seria necessário que o observador desconsiderasse “todo e qualquer saber e referência àquilo que na imagem é objeto de um conhecimento, para deixar que se produza o aspecto do transporte” (RANCIÈRE, 2012, p. 106). Além disso, o observador deveria descontextualizar a imagem observada do restante dos trabalhos do fotógrafo, extraí-la do conjunto de sua obra, ignorando o desenvolvimento de sua pesquisa e de sua construção poética.

Defendo a ideia de que o *punctum* (ou o *tiquê*) de uma imagem pode se deslocar de acordo com o observador, já que ele acontece nessa relação íntima entre *Spectator* e *Spectrum*¹, na experiência sensível entre os códigos da imagem e o repertório do espectador, o que significaria que ele não é algo fixo na imagem. O que um observador identifica como *punctum* em uma fotografia não necessariamente será o mesmo *punctum* eleito por todos. É possível até que ele não exista para outrem, que considere a imagem apenas investida de *studium*.

¹ *Spectrum* é, segundo Barthes, aquilo que é fotografado, o referente, uma espécie de pequeno simulacro de um recorte do “mundo real”, o alvo do *Operator*.

Para acessar o *punctum*, é necessário escavar a superfície do visível em busca de rastros da nossa própria existência. É ferida aberta que não cicatriza, convidando-nos para um profundo mergulho até uma camada subcutânea, obedecendo nesta jornada a um fluxo binário de dor e prazer. É a possibilidade de tocar o invisível, de enxergar o intangível - é ver de olhos fechados.

Essa ferida me conecta àquele pedaço de muro, quase invisível no meio de tantos possíveis protagonistas; talvez pela minha impossibilidade de curá-la, ela se torne tão atraente para mim - qual o destino daquele emaranhado de fios que se esconde entre as frestas? Será que em algum momento aquela construção com o reboco aparente receberia um acabamento? Que cor ele seria? Como era essa paisagem antes do processo de desapropriação? Como ela seria depois? Consigo me perder em um universo de questões que evidentemente são íntimas, porém, em um certo sentido, tornam-se universais quando contextualizadas em uma dimensão política e social. Aquilo me atraía de uma forma visceral, causando uma sensação que variava entre o luto e o gozo, em uma espécie de mórbida atração.

Como mencionei inicialmente, na foto que eu havia tirado, ao lado de cada uma daquelas três entradas, há uma inscrição, “SMH”, seguidas de uma contagem crescente. Em uma rápida pesquisa, descobri que esse código, que eu veria durante os anos seguintes em centenas de muros pela cidade, significa “Secretaria Municipal de Habitação”. No site da prefeitura, tal órgão tem sua função definida por: “Garantir o acesso à moradia legal e a infra-estrutura urbana à população de baixa renda como direito básico, tendo como foco a inclusão social e o respeito ao meio ambiente, num processo integrado de planejamento urbano, com a participação da sociedade”², o que na teoria soa como sublime e inclusivo, mas na prática se mostraria contraditório. Como se daria essa garantia se, ao remover toda uma comunidade estabelecida em um lugar sem proporcionar uma indenização digna aos moradores, a prefeitura inviabiliza a subsistência de muitos deles?

² Disponível em: <<http://www0.rio.rj.gov.br/habitacao/conteudo1.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Figura 1 - Varal



Fonte: O autor, 2012

Naquele dia, demorei-me mais algum tempo, hipnotizado pela imagem. Os escombros carregam informações que me permitiram reconstruir na imaginação o que até recentemente era moradia, como peças de um quebra-cabeça de proporções colossais. Segui para a próxima imagem das que tirei naquele dia - era uma variação da mesma cena, agora de um ponto mais lateral, o que termina por tirar a frontalidade que a primeira imagem trazia. Esta segunda não me prendeu por muito tempo, apesar de trazer novos elementos, como uma carcaça de sofá e o esqueleto do que provavelmente já foi uma janela. Segui em frente até chegar na imagem de um portão; nele está escrito "correio 20950", seguido de uma seta à direita que aponta para um campo repleto de vazio. Passei bastante tempo alternando entre as imagens e algumas pesquisas no *Google*. Eu tentava entender o que acontecera ali antes da obra, buscando completar aquelas lacunas que agora faziam parte de um projeto urbanístico anunciado sob brados de progresso e desenvolvimento urbano.

Figura 2 - Varal #02



Fonte: O autor, 2012

Quando me dei conta, estava há horas nesse *looping*, e então passei para o grupo de imagens da obra que eu deveria tratar e enviar. A maior parte delas trazia como plano de fundo aquele cenário árido que a desapropriação trouxera - lembro que percorri todo o entorno até achar um ponto do qual consegui capturar um plano aberto em que ao fundo não aparecessem as ruínas, onde era possível “apagá-las”. Esse movimento me incomodou muito mais durante a edição que durante o processo; me fez pensar sobre ele, sobre o propósito daquelas fotos. Eu deveria mostrar cenas de progresso e desenvolvimento em um ambiente repleto de questões muito mais complexas e profundas; para onde aquelas famílias seriam levadas? Por qual razão aquela dita “revitalização” urbanística acontecia? Essas perguntas que começaram a surgir no meu trabalho nesse período fazem parte da estrutura principal de minha pesquisa atual enquanto artista.

Mesmo incomodado com todo o contexto, fiz uma seleção das imagens e enviei ao cliente, que prontamente me respondeu perguntando se eu havia feito mais registros em planos fechados e com o fundo “limpo”. Que o projeto urbanístico realizado na cidade neste período se tratava de um plano higienista e excludente é

algo bem claro pra mim atualmente, mas naquele momento eu me via compactuando com ele, através da produção de imagens que deveriam apagar todos os vestígios de uma comunidade que existia e resistia no local, em prol de um ambiente asséptico e desumano que ocuparia a região. Foi a segunda vez no mesmo dia em que me questionei sobre qual lado eu gostaria de estar nessa história, e a última vez que realizei esse tipo de trabalho comercialmente.

Me senti conectado àquele lugar de uma forma extremamente aguda, a memória não dava conta da complexidade do cenário, precisei voltar à foto do varal algumas vezes para conseguir preencher os espaços que faltavam nas minhas lembranças. Definitivamente, alguma coisa naquela imagem não só saltava em minha direção até me ferir, como parecia me arrastar com ela, de volta à anomalia da paisagem.

Essa atração quase incontrolável por algo naquela imagem me levou de volta à Vila Recreio II, dessa vez com uma pequena câmera portátil e um caderno de notas. Estacionei um pouco mais longe, pois queria percorrer uma parte do terreno pelo qual não passei na primeira vez, um largo descampado com um chão colorido pelos diversos fragmentos de ladrilhos e azulejos diferentes. Esses pequenos cacos de cores distintas se misturavam à opacidade dos farelos de tijolos e concreto aos quais estavam misturados, proporcionando uma composição cromática que de alguma forma parecia estetizar os últimos vestígios de memória daquela comunidade.

De longe, próximo às casas restantes na vila, percebi que um homem me observava e acompanhava o meu trajeto pelo lugar; segui em sua direção sem mudar a velocidade entre meus passos. Ao me aproximar, fui recebido com “bom dia” e um sorriso desconfiado de Seu Jorge, uma das lideranças comunitárias da região e morador da comunidade desde a construção das primeiras casas. Logo após a saudação, Seu Jorge perguntou se eu era jornalista, apesar da câmera e do caderno ainda estarem ocultos dentro da mochila. Provavelmente ele percebeu em mim um interesse pelo lugar, maior do que a simples curiosidade de um passante. Expliquei que eu era artista e fotógrafo e tentei resumir o motivo do meu interesse, apesar de nem eu saber exatamente qual era. Antes de eu terminar o meu pequeno discurso repleto de *mea-culpa*, fui atropelado por uma enxurrada de informações que alternavam entre fatos históricos sobre a construção do lugar e acontecimentos recentes, como a truculência no processo de remoção das famílias do local; parecia

que a minha condição de um artista interessado na história do lugar me dava um passe para acessá-la. Tomei nota da maior quantidade de informações possíveis, principalmente das relacionadas ao processo de desapropriação que comunidades como a Vila Recreio II estavam sofrendo para darem lugar a equipamentos dos Jogos Olímpicos de 2016.

Jorge aparentava ter mais de 50 anos, mas pelas contas que fiz, baseado nas datas que ele atribuía aos acontecimentos da Vila, provavelmente tinha bem menos. Imaginei que esse desgastante processo de resistir à pressão da máquina pública em prol dos direitos básicos de sua comunidade contribuíram para o nítido desgaste físico e emocional daquele homem, que, apesar disso, seguia de pé lutando. O portão que eu havia fotografado era a antiga entrada da casa de Jorge; agora deslocado de sua função original (já que o muro ao qual ele era conectado não existia mais). Aquele objeto em forma de lápide havia se tornado uma espécie de escultura do acaso. Durante a conversa, ele me disse que diversas desapropriações estavam acontecendo simultaneamente na cidade, e que aquela era uma das menores comunidades da região. Foi a primeira vez que ouvi falar da Vila Autódromo, uma comunidade que ocupava um grande terreno ao lado do autódromo de Jacarepaguá e bem próxima de onde seria construída a Cidade Olímpica, um conjunto de ginásios e equipamentos que abrigariam boa parte das competições dos Jogos Olímpicos. A história era semelhante em todas essas regiões - agentes da prefeitura visitavam o lugar informando aos moradores sobre as datas que aconteceriam as demolições e instruindo que, antes disso, eles deixassem os imóveis. Cada morador recebia uma indenização para, teoricamente, investir em uma nova moradia; até aí aparentemente nada de anormal, não fosse o valor irrisório que, segundo Jorge, era oferecido às pessoas. Aquele homem de olhar cansado e fala frenética era um dos poucos que não sucumbiu a essa negociação coerciva, resistindo ao avanço de um projeto urbanístico excludente que transformava em ritmo acelerado diversas regiões da cidade, além da vida de seus habitantes.

Durante a fala de seu Jorge, me distraí algumas vezes procurando o cenário que me trouxera novamente ao local. Aquela foto seguia nítida na minha memória, mas até então não havia identificado o local exato onde eu a fizera. Em certo momento da conversa, ele pediu licença e se despediu apressadamente, depois de receber uma mensagem no celular, indicando que alguma coisa importante

relacionada a essa batalha estaria acontecendo. Pedi autorização para continuar por ali e fazer algumas fotos. Aquele homem, até então extremamente falante, balançou positivamente a cabeça com um olhar nitidamente preocupado e se foi; a mensagem aparentemente o deixara mudo.

Caminhei ao redor das casas, buscando o mesmo ponto de vista do qual fotografei aquela composição. Apesar do curto espaço de tempo entre as duas idas à Vila Recreio II, o cenário aparentava ter sofrido mudanças consideráveis. O principal ponto de referência não estava mais lá; a estrutura que dava corpo ao varal de roupas havia sido desmontada; poderia ser um sinal de deslocamento dos últimos moradores, ou talvez só fosse montada em dias de sol. Nesse dia, o céu estava fechado, tomado por nuvens densas que pareciam anunciar um temporal.

Figura 3 - Imagem do portão da casa de Jorge



Fonte: O autor, 2012

Barthes afirma que, em determinadas situações, é possível conhecer melhor uma foto que lembramos do que uma foto que vemos, como se a visão direta guiasse a linguagem de forma equivocada para uma excessiva descrição do assunto. Essa era minha impressão ao chegar ao ponto aproximado do tal clique.

Dessa vez, além da opacidade gerada pela luz difusa, que proporcionava uma iluminação suave e sem sombras, a falta de elementos com cores saturadas deixava a cena quase monocromática, diluindo possíveis potencialidades que um simples recorte desse complexo conjunto de elementos individuais (e ao mesmo tempo indivisíveis) possibilitaria.

A impressão que tive foi de que todos os componentes se interligavam suavemente, transformando-se em uma sublime massa cinzenta; um grande *punctum* que ocuparia todo o sensor da minha câmera, caso eu o tivesse fotografado. Nesse dia, voltei pra casa sem fazer nenhum clique, digerindo as informações que Seu Jorge havia me dado. Fui tragado pela dureza da paisagem e me sentia de alguma forma conectado a ela, não mais por um detalhe, tampouco pelo todo, mas pelos pontos de contato entre a frequência poética e a camada semântica daquela estrutura, que deixava de ser meramente física ao abarcar as questões sociais e políticas que esses novos índices me trouxeram, mas que, apesar disso, seguiam me ferindo internamente. Seria essa nova imagem irrealizada meramente *studium*, ou totalmente *punctum*?

Essa imagem irrealizada seguiu latente em minha memória por muito tempo; posso afirmar que até hoje “lembro” dela, que segue se transformando a cada vez que tento acessá-la, ganhando novos elementos que são incorporados conforme meu repertório é ampliado. Não se trata apenas de um enriquecimento teórico, mas de uma expansão sensível que acontece na mesma proporção com que me aprofundo nesta pesquisa. Consigo relacionar o craquelado daquelas paredes precárias com as minhas próprias fraturas, com meus traumas. A cada nova visita, sinto que meu corpo se torna mais muro, e o muro se torna mais corpo. Minha intenção não é tornar-me cidade, mas vivê-la curiosamente, atento às transformações em diferentes escalas que nela acontecem diariamente, assim como os efeitos de tais transformações sobre mim.

Ao isolarmos o *punctum* contido em uma imagem, reenquadrando-o e retirando do quadro todo seu *studium*, estaríamos produzindo uma possível *imagem-punctum* ou, ao invés disso, desidratando toda sua capacidade de ferir? A flecha, que Barthes usa como metáfora (BARTHES, 1984, p. 46), se retirada de contexto, pode vir a ser usada como um objeto de decoração. Porém, isso não esvazia sua capacidade de ferir. Talvez apenas a induza a uma espécie de adormecimento. Sendo assim, interessa-me a ideia de *punctum-expandido*; um evento que acontece

pela equação dos elementos erigidos através da subjetividade do autor e as incontáveis soluções tecnológicas que o “digital” proporciona. Trata-se de uma dupla expansão que amplifica seu campo de ação no sensível e cria infinitas possibilidades de manipulação e ampliação dessas imagens. Talvez seja uma nova forma de negociação entre autor e observador, impulsionada principalmente a partir do advento da fotografia digital, que agregou novos ingredientes possíveis a essa relação.

Guilherme Wisnik faz uma comparação entre o *hiper-realismo manipulado* nas fotografias ampliadas em grande escala de artistas, como os alemães Andreas Gursky e Thomas Struth, com o bombardeio de imagens que acessamos e nos acessam diariamente, assim como a evolução que ferramentas digitais trouxeram para a forma com que nos relacionamos com as imagens, possibilitando maior nitidez e possibilidades outras de ampliação (WISNIK, 2018, p. 87).

As câmeras digitais comportam cada dia mais *megapixels*, o que expande as possibilidades de manipulação que os arquivos por elas produzidos compreendem, assim como o espaço que ocupam em discos rígidos e nuvens virtuais. Esses grandes arquivos, compostos por informações binárias são decodificados em imagens através de *softwares*, que também são capazes de modificá-las, adicionando ou excluindo elementos sem que isso seja perceptível a quem observar o resultado final. Além disso, a interpolação de *pixels* possibilita que fotografias sejam ampliadas em dimensões colossais. A usabilidade desses recursos amplia de forma significativa o repertório de possibilidades de manipulação dessas imagens, trazendo novas potencialidades poéticas para a construção de imagens técnicas, que, segundo o *Glossário para uma Futura Filosofia da Fotografia*, de Vilém Flusser, entende-se por imagens produzidas por aparelhos (FLUSSER, 1985, p. 5). Já o aparelho é definido por este autor como um “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (FLUSSER, 1985, p. 5). Imagens técnicas seriam, segundo Flusser, aquelas produzidas por brinquedos que simulam pensamentos, como as câmeras fotográficas, videográficas ou as prensas das diversas modalidades de gravura. É possível afirmar que, com as novas possibilidades que a tecnologia digital trouxe para a fotografia, mais que técnicas, as imagens fotográficas passam a ser tecnológicas.

Entre todas essas potências que a tecnologia trouxe à fotografia, a que mais me interessa é a possibilidade de ampliação em grandes formatos e alta resolução,

técnica que utilizo de forma recorrente em muitos dos meus trabalhos. Essa possibilidade de impressão em grandes dimensões permite que a escala seja usada não só como elemento estético, mas também poético, ao criar novos pontos de contato e interpretação entre os trabalhos e os espectadores, proporcionando uma relação mais ativa entre eles e em relação ao espaço expositivo. Além disso, utilizo a própria corporalidade dos materiais aplicados como componentes conceituais dos trabalhos, por vezes utilizando insumos precários e populares como o *lambe-lambe*, por outras elementos considerados nobres, como papéis fotográficos e adesivos vinílicos, de acordo com o que cada trabalho “solicita”.

Andreas Gursky é conhecido por explorar ao extremo as fronteiras dessas imagens tecnológicas em sua prática. Muitos de seus trabalhos são resultado de duas ou mais fotografias, unidas digitalmente, manipuladas e impressas em grande escala. Boa parte de suas fotografias são captadas a partir de uma perspectiva epicamente distante, muitas vezes utilizando uma plataforma para alcançar o ponto de vista desejado, um enquadramento conhecido no universo da fotografia como *plongée*, que, traduzindo literalmente do francês, significa mergulho. Essa perspectiva é também conhecida como câmera alta, por ser obtida a partir de um ponto mais alto que o plano fotografado, o que potencializa a sensação de distanciamento entre observador e aquilo que é fotografado.

Ao eleger seus temas a partir dessa perspectiva, Gursky trata da homogeneização da sociedade contemporânea, que, apesar de cada vez mais conectada, parece mais distante. Suas imagens são tão complexas que considero impossível eleger o *punctum* em cada uma delas, o que não significa que ele não esteja lá. A escala monumental que seus trabalhos ganham ao ocuparem os espaços expositivos se impõem ao observador, propondo um distanciamento físico para que de fato sejam acessadas. São imagens-monumentos, compostas por diversos fragmentos, como um quebra-cabeça que alcança sua máxima potência ao ser completado pelo observador.

Nos trabalhos de Gursky, a experiência relacional entre o espectador e o trabalho só é possível no espaço expositivo; é impossível acessá-la por completo a partir de uma reprodução, seja através de um livro ou de um *website*. Em muitas de suas imagens, uma aparente monotonia é quebrada ao dar a ver um ou mais detalhes que destoam de um padrão repetitivo e homogeneizante, sem que necessariamente o observador possua um referencial sobre o local retratado. A

comunhão desses elementos repetitivos e dissonantes moldam o gume presente em suas fotografias, sua potencial capacidade de cortar.

Cortante também é uma das definições que a escritora estadunidense Charlotte Cotton atribui a uma estética fotográfica que ela categoriza como “inexpressiva”, graças à aparência fria, aguda e distanciada que as imagens incluídas neste grupo carregam. Para a autora, apesar de muitas dessas fotografias insinuarem temas emotivos, o distanciamento sentimental do artista em relação ao assunto cria uma aparente atmosfera de neutralidade, fazendo com que a impressão do observador de quais possam ser as emoções do autor não seja o guia incontestável para sua relação com a imagem. Trata-se de uma tentativa de invisibilidade do autor diante do que é retratado. Isso se dá a partir de um conjunto de procedimentos, como o distanciamento físico em relação ao tema, a grande profundidade de campo e alta resolução, que proporcionam hiper-realismo às imagens, assim como suas ampliações em grande escala, que lhes agrega uma dimensão espacial e instalativa.

Influenciado por essa categoria *inexpressiva*, construo meus trabalhos buscando estabelecer esteticamente um distanciamento físico e emocional em relação aos assuntos retratados. Isso não significa que eu não esteja conectado a eles, mas procuro abstrair os fatores emocionais da superfície das imagens realizadas, potencializando a neutralidade como ferramenta poética, para então ampliar as possibilidades de conexão entre elas e o observador que se propõe a acessá-las. Esse distanciamento está presente na superfície das imagens e não em suas estruturas. Articulo esse procedimento ao eliminar elementos dramáticos da construção (ou reconstrução) dessas imagens, que podem ser técnicos, como o desfoque, a quebra perspectiva ou a movimentação de câmera, ou procedimentais como a presença da figura humana. Com isso, tenho a intenção de convidar o observador a participar, em um mergulho mais profundo, da construção dessas novas narrativas a partir de sua leitura sobre minhas proposições.

Gursky faz parte de uma geração de artistas alemães que se dedicam a esse estilo de fotografias *inexpressivas* e que, sob a orientação de Bernd Becher, frequentaram a mesma universidade na cidade de Dusseldorf, assim como Thomas Ruff, Candida Höffer, Thomas Struth e Simone Nieweg. Bernd teve uma relevância importante na construção desta categoria, pois, além de participar ativamente na formação de importantes nomes, lecionando fotografia no Departamento de Artes da

Kunstakademie, também foi responsável por uma extensa obra fotográfica construída ao lado de sua esposa, Hilla Becher. O casal ficou conhecido por suas séries de fotografias preto e branco da arquitetura industrial da Alemanha, pesquisa que teve início nos anos 1950, considerada um marco importante para a fotografia artística contemporânea. Suas séries criam uma espécie de inventário sobre a arquitetura vernacular alemã.

A rigorosidade visual é um elemento marcante na prática do casal de artistas, que se utilizam de um protocolo sistemático para produzir suas fotografias; são operações preestabelecidas que cunham um caráter tipológico aos seus trabalhos, como a centralização dos elementos fotografados, a eliminação de qualquer interferência entre a câmera e o assunto fotografado, a grande profundidade de campo, que proporciona o máximo de nitidez às imagens e a escolha pelo mesmo ângulo frontal para realizá-las. Entre as estruturas retratadas estão prédios, caixas-d'água públicas, tanques de gasolina, fornos de fundição e tanques de petróleo. A formalização de seus trabalhos também é metódica: as imagens são ampliadas em dimensões modestas e dispostas em grades, simetricamente alinhadas entre si. São documentos históricos da arquitetura vernacular alemã, registrados e apresentados de forma objetiva e precisa. A potência documental da obra de Bernd e Hilla se articula com sua capacidade conceitual ao reunir taxonomias de assuntos cotidianos e aparentemente banais para discutir questões políticas e sociais de sua época.

Outra artista que influencia de forma significativa a construção do meu trabalho é a fotógrafa Candida Höffer. Contemporânea de Gursky e também ex-aluna de Bernd, a artista desenvolve séries de longa duração que retratam interiores de espaços arquitetônicos públicos e institucionais, como bibliotecas, museus e teatros, para criar inventários sobre esses espaços. Assim como na obra do casal Becher, suas fotografias são construídas com extrema rigorosidade visual, e possuem uma estética catalográfica que atribui um aspecto tipológico à sua obra. Höffer também utiliza recursos do *hiper-realismo manipulado* em sua obra, tanto na manipulação quanto na ampliação. Como na obra de Gursky, suas imagens são apresentadas em grandes dimensões, solicitando que o espectador interessado em acessá-las tenha uma relação corporal mais evidente com o trabalho, além de possibilitar diálogos ou fraturas com os espaços expositivos, dados que me interessam.

A inexpressividade também é um dado marcante na produção do fotógrafo estadunidense Walker Evans. Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière inclui as fotografias de Evans na categoria de *imagem pensativa*. Segundo Rancière “a pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado” (RANCIÈRE, 2012, p.110). A partir dessa análise do autor, considero possível relacionarmos a inexpressividade com a pensatividade da fotografia - um espaço que acontece entre o factual e o sensível, entre o documento e a poesia. Outro dado que Rancière destaca em relação à obra de Walker Evans e que considero de extrema importância para esta análise é a influência que o romancista Flaubert tinha sobre sua pesquisa, em especial sobre a ideia de que “o artista deve ser invisível em sua obra, tal como Deus na natureza” (RANCIÈRE, 2012, p. 113).

Um elemento marcante na interseção entre as duas categorias é a neutralidade, que amplia as possibilidades de interpretação entre as imagens e quem se propõe a acessá-las, que nesses casos não podem ser considerados meros observadores. Para Cotton, essa neutralidade inerente às fotografias *inexpressivas*, e que aqui relaciono diretamente com as *imagens pensativas* discutidas por Rancière, proporciona “um modo de ir além das limitações da perspectiva individual, um modo de mapear a extensão das forças, invisíveis desde a perspectiva do indivíduo isolado, que regem o mundo natural e o mundo criado pelo homem” (COTTON, 2010, p. 81).

Ainda relacionando as produções de Evans e Flaubert, Rancière afirma que:

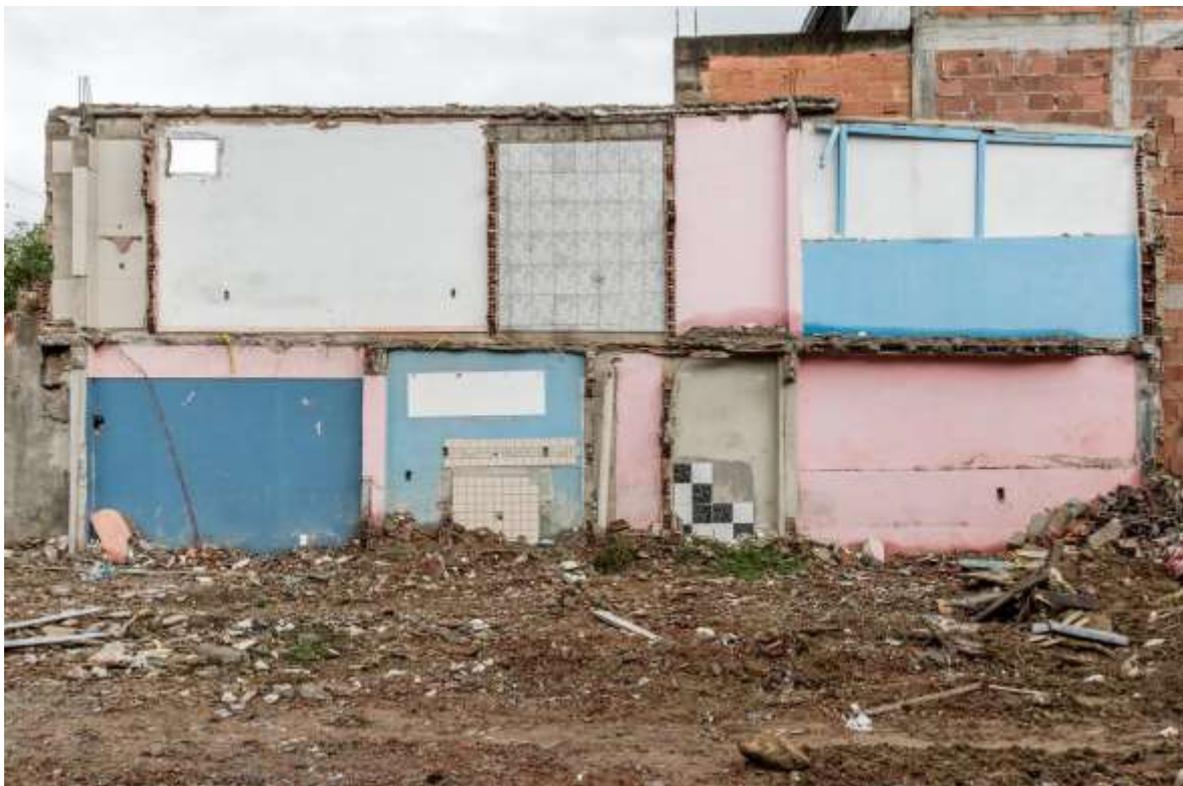
Não se trata de sublimar um motivo banal por meio do trabalho de estilo ou de enquadramento. O que Flaubert e Evans fazem não é uma adjunção artística ao banal. Ao contrário, é uma supressão: o que o banal adquire neles é certa indiferença. A neutralidade da frase ou do enquadramento cria uma flutuação nas propriedades de identificação social. Essa flutuação criada é, assim, resultado de um trabalho da arte para tornar-se invisível. O trabalho da imagem prende a banalidade social na impessoalidade da arte, retira-lhe o que faz dela a simples expressão de uma situação ou de um caráter determinado (RANCIÈRE, 2012, p.113).

Assumidamente, utilizo muitos desses procedimentos para o desenvolvimento de minha pesquisa, incorporando a neutralidade como potência estética e conceitual para a construção do meu repertório visual. Nesse sentido,

busco me alinhar em consonância à afirmação de Andy Warhol, destacada por Hal Foster no artigo *O retorno do real*: “Quero ser uma máquina”. Para Foster, essa alegação não só vem a confirmar a vacuidade do artista e de seus trabalhos, “mas pode indicar menos um sujeito vazio do que um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque” (FOSTER, 2017, p. 126). Não se trata de tornar-me indiferente em relação às questões abordadas nas imagens, mas de criar, em um primeiro momento, um distanciamento emocional no processo de realização como estratégia de defesa contra a letalidade que elas possuem. Porém, durante a formalização e apresentação das imagens, busco potencializar a capacidade de elas de ferir, através de operações como a escolha dos materiais a serem utilizados e a escala de ampliação. Tais procedimentos poderão ser exemplificados no trabalho que apresentarei a seguir - o esmaecimento das cores que acontece na impressão em *lambe-lambe*, assim como as bolhas de ar que surgem em sua aplicação às superfícies, trazem um aspecto de precariedade que tem como objetivo criar contraste ao hiper-realismo das imagens, capturadas e ampliadas em alta resolução.

2 PAISAGEM IMPRÓPRIA

Figura 4 - Impropriedade #13



Fonte: O autor, 2014

Movido pelo mesmo interesse que me fez retornar à Vila Recreio II, passei a investigar as trilhas abertas por esse vertiginoso processo de remodelação urbanística que a cidade sofria. Diversas obras reconfiguravam o tecido urbano diariamente, sobretudo por conta dos Jogos Olímpicos de 2016. Em muitas regiões, imóveis foram desapropriados e demolidos em função dessas reformas, assim como aconteceu com a casa de seu Jorge e seus vizinhos. Entre os anos de 2011 e 2016, visitei periodicamente algumas dessas regiões que foram total ou parcialmente demolidas, buscando catalogar essas paisagens efêmeras que surgiram com a transformação radical que a cidade sofreu. A partir desses escombros, as ruínas de outro tempo emergem como novos espaços de ocupação. Uma arqueologia da cidade que se sobrepõe à outra, não sem soterrar vestígios do que a precede, a um só tempo esconde e revela o que resiste como ruína.

Sob o pretexto da construção de um suposto legado para a cidade, comunidades inteiras foram total ou parcialmente expropriadas. Entre elas está a Favela do Metrô, também conhecida como Metrô-Mangueira, por sua proximidade com a linha 2 do metrô e com o Morro da Mangueira, na zona norte da cidade. Outro vizinho conhecido é o estádio Jornalista Mário Filho (Maracanã), e isso certamente aumentou o interesse do poder público sobre a região, que passou a sofrer forte especulação imobiliária após o anúncio da cidade como anfitriã de Jogos da Copa do Mundo de 2014 e sede dos Jogos Olímpicos 2016. O desmonte da comunidade, que já chegou a abrigar mais de 600 famílias, teve início em 2010, quando as primeiras casas foram expropriadas. Pressionadas por agentes da administração municipal, cerca de 100 famílias sucumbiram a um acordo de reassentamento, sendo obrigadas a se mudar para conjuntos habitacionais nos bairros de Cosmos e Santa Cruz, na extrema zona oeste da cidade, a horas de distância de seus antigos lares. Os moradores que resistiram à primeira investida do governo passaram a conviver com ruínas e escombros deixados pelas primeiras demolições, que pareciam ter sido estrategicamente distribuídas pelo terreno. Além disso, os moradores passaram a sofrer com cortes no fornecimento de água e energia elétrica, assim como com a suspensão do serviço de coleta de lixo³.

Não por acaso, esses fatores contribuíram para que um cenário urbano caótico se estabelecesse na região - ao privar uma comunidade de serviços básicos para a manutenção de sua higiene e, por consequência, de sua saúde e submetê-la a conviver com destroços de sua própria história, o governo parecia querer desmontar o sistema enunciativo e a capacidade de questionamento às decisões administrativas de seus moradores, e, com isso, implodir sua capacidade de articulação comunitária. Apesar disso, os que não cederam à pressão inicial, se organizaram na luta por um acordo que os contemplasse com condições mais dignas, como um reassentamento próximo. Entre 2012 e 2013, grande parte dessas famílias foi transferida para conjuntos habitacionais em regiões próximas à Favela do Metrô-Mangueira. Nesse período, novas demolições ocorreram, não por acaso seguindo o mesmo *modus operandi* - após os tratores e escavadeiras destruírem parcialmente as casas, suas ruínas eram mantidas de pé, agonizando entre as poucas famílias e oficinas mecânicas que resistiram no local. Esse processo crônico

³ Fonte: <https://rioonwatch.org.br/?p=41593>. Acesso em: 18 ago. 2020.

de desmonte da comunidade, além de desarticular o sistema comunitário dos moradores, que foram divididos em bairros distintos, transformou o local em um espaço-fantasma; uma ferida aberta no tecido urbano, já que o complexo automotivo anunciado pela prefeitura como o destino para o local nunca foi construído.

Outra comunidade que foi duramente atingida por esse contraditório projeto de remodelação urbanística foi a Vila Autódromo, em Jacarepaguá, zona oeste da cidade. Esta antiga vila de pescadores tem sua história iniciada no final dos anos 60 e chegou a contar com cerca de 3000 moradores. Assim como a Favela do Metrô, a região sofreu com uma exacerbada especulação imobiliária, principalmente por sua proximidade ao que viria a ser o complexo de arenas e equipamentos que sediou grande parte das provas olímpicas dos Jogos 2016, além da Vila Olímpica, que abrigou os atletas durante o evento. O processo de desmonte da Vila Autódromo teve início em 2014 e, assim como na Favela do Metrô, aconteceu em etapas. Apesar de um título de posse cedido aos moradores em 1994 que assegurava sua permanência no local por 99 anos, em 2011, a justiça autorizou a demolição de algumas casas, fato que começaria a se consumir três anos depois. As negociações aconteceram individualmente, ou seja, representantes do governo visitavam cada família e tratavam caso a caso as propostas de desocupação - mais uma estratégia para desestabilizar o sistema enunciativo e comunitário dos moradores. Ao final de um violento processo, apenas 20 famílias permaneceram na comunidade⁴.

Vila Recreio II, Metrô-Mangueira, Vila Autódromo, Favela do Sambódromo, Vila das Torres, Largo do Campinho, Restinga, Vila União de Curicica. Em comum essas comunidades têm o fato de suas histórias terem sido interrompidas por um plano urbanístico que tinha na especulação financeira seu eixo norteador. Muitas dessas reformas apresentadas pelo governo como parte de um promissor legado, tinham na verdade como interesse principal a especulação financeira de regiões até então desvalorizadas.

Acompanhei parte desse processo higienista durante uma pesquisa de campo que resultou no trabalho *Impropriedades*. A partir dessa pesquisa, produzi uma série de aproximadamente 30 imagens de fachadas de alguns desses imóveis

⁴ Fonte: <https://rioonwatch.org.br/?p=30837>. Acesso em: 23 jul. 2020.

expropriados, criando um inventário de composições visuais sobre decomposições arquitetônicas para tratar de temas como gentrificação, desapropriação e desabrigo. Seguindo uma metodologia rigorosa na captura das imagens desta série, produzi uma catalogação tipológica de ruínas efêmeras que redesenharam a topografia da cidade durante os anos que antecederam as Olimpíadas. O que pretendo é trazer à tona vestígios, resquícios e indícios dos modos de vida dos cidadãos que ali habitavam, antes que tivessem de sujeitar-se aos desmandos de um plano diretor que considera menor o conceito de domicílio, cuja principal característica é a permanência.

A partir dessa taxonomia de vestígios iniciei uma pesquisa por materiais que dessem conta de lidar de forma sincera com a situação na qual ela fora concebida. A herança tradicionalista que a moldura ou o papel fotográfico carregam consigo tenderiam a direcionar o observador por caminhos que não me interessam, da mesma forma que uma escala reduzida de ampliação. Assim como no processo de captura dessas imagens, em que elegi uma distância padrão entre a câmera e as fachadas (assumidamente influenciado pela obra do casal Becher e alguns de seus “discípulos”), adotei a impressão em grande escala como estratégia na intenção de distanciar também o observador. Desta forma, a compreensão da imagem como um todo só é possível a partir de um distanciamento físico de quem se propõe a acessá-la, o que proporciona uma dimensão instalativa para o trabalho. As ampliações são realizadas com alta resolução, porém em um papel de baixa qualidade, conhecido popularmente como lambe-lambe e utilizado com frequência para a divulgação de eventos e serviços nas ruas. Esse tipo de propaganda, considerada irregular, normalmente é realizada de forma clandestina. As impressões são aplicadas sobre chassis de compensado, mesmo material utilizado nos tapumes que cercavam as diversas obras espalhadas pela cidade. A utilização desses elementos tem por intuito a articulação contextual entre a plástica da instalação e a visualidade desses espaços abandonados, por meio da precariedade de seus materiais e sua relação com as intervenções nestes espaços em transição, para então tensionar os limites entre o etéreo da imagem e a concretude da matéria.

Para além do resultado visual e da formalização do trabalho, os deslocamentos em busca dessas regiões me proporcionaram um novo entendimento sobre a construção da cidade a partir da disputa pelo território. De um

lado, moradores que lutam pela permanência e pelo direito à moradia e condições dignas de sobrevivência; de outro, o poder público que se associa à iniciativa privada para promover uma dita revitalização de espaços abandonados pelo próprio Estado, que, na minha opinião, deveria cuidar e proteger seus cidadãos ao invés de expulsá-los para então lotear e leiloar a cidade. Essa pesquisa ampliou minha compreensão sobre como se estabelece a distribuição do espaço urbano da cidade e sobre como essa organização, que está em constante transformação, alicerça a polarização do binômio centro-periferia de acordo com interesses financeiros e não com o bem-estar social. Frequentar o canteiro de obras e conhecer algumas das histórias soterradas por um projeto urbanístico excludente e homogeneizante ampliou meu repertório em relação às possibilidades de abordagem sobre a temática da habitação na cidade, que historicamente se estabelece de forma violenta e segregadora.

Como resultado dessa pesquisa, apresentei em 2018 um conjunto de cinco imagens desta série, instaladas no último andar do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Na época, essa área do CMAHO havia acabado de ser reaberta, após uma longa temporada interdita devido a problemas estruturais causados por anos de descaso do governo municipal. A formalização do trabalho foi pensada nesse contexto e para esse espaço expositivo, assim como a escolha dos materiais. Para mim fazia todo sentido ocupar um território reconquistado, em uma instituição que, ao invés de reduzir sua capacidade de ação pelo “abandono programado” imposto pelo Estado, acionava sua máxima potência, resistindo ao desmonte que vem assolando a administração pública também no campo cultural.

A precariedade dos materiais, a falta de controle sobre a fidelidade de cores da impressão, as rugas do papel sobre a madeira e os efeitos químicos causados pela cola, foram elementos que se incorporaram empiricamente ao trabalho, agregando camadas de imprevisibilidade e reforçando o conceito de efemeridade que permeia minha pesquisa. O que tecnicamente seria considerado como falha passa a funcionar como ferramenta poética e conceitual, na tentativa constante de amplificar o diálogo sobre as formas de ocupar e habitar a cidade.

Figura 5 - Mosaico Improriedades



Fonte: O autor, 2016

Figura 6, 7 - Vistas da exposição Impróprio (CMAHO - Rio de Janeiro)



Fonte: O autor, 2018

Figura 8, 9 - Vistas da exposição Impróprio (CMAHO - Rio de Janeiro)



Fonte: O autor, 2018

Ermínia Maricato, professora e pesquisadora na área do urbanismo, aponta para diversos problemas presentes no planejamento urbano nas grandes cidades de países da *semiperiferia*, como é o caso do Brasil. Maricato identifica na importação de padrões de modelos urbanísticos do chamado “primeiro mundo”, aplicados apenas em determinadas partes da cidade (assim como da sociedade), como um dos fatores que contribuem para que as grandes cidades brasileiras sejam marcadas por uma *modernização excludente*, reproduzindo e acentuando desigualdades e privilégios. Para a autora, “o urbanismo brasileiro (entendido aqui como planejamento e regulação urbanística) não tem comprometimento com a realidade concreta, mas com uma ordem que diz respeito a uma parte da cidade, apenas” (MARICATO in: ARANTES; VAINER; MARICATO, 2002, p. 122), com isso “a exclusão urbanística, representada pela gigantesca ocupação ilegal do solo urbano é ignorada na representação da ‘cidade oficial’” (MARICATO in: ARANTES; VAINER; MARICATO, 2002, p. 122).

Sobre esse processo urbanístico excludente, afirma ainda a autora:

Estamos nos referindo a um processo político e econômico que, no caso do Brasil, construiu uma das sociedades mais desiguais do mundo, e que teve no planejamento urbano modernista/funcionalista importante instrumento de dominação ideológica: ele contribui para ocultar a real e para a formação de um mercado imobiliário restrito e especulativo. Abundante aparato regulatório (leis de zoneamento, código de obras, código visual, leis de parcelamento do solo etc.) convive com a radical flexibilidade da cidade ilegal, fornecendo o caráter da institucionalização fraturada, mas dissimulada (MARICATO, 1996).

Outra análise da autora que considero importante para o desenvolvimento desta pesquisa é a imbricada relação entre planejamento urbanístico, administração pública e mercado imobiliário, principalmente na configuração urbana das metrópoles. Nesses lugares, especialmente, o interesse do capital imobiliário se sobrepõe ao bem-estar de grande parte da população, principalmente a de baixa renda. Para que um plano urbanístico seja aplicado, é necessário que ele seja aprovado nas Câmaras Municipais, que por sua vez costumam seguir interesses políticos e econômicos de determinados grupos, que geralmente financiam e patrocinam as campanhas dos parlamentares que as compõem. Um movimento circular vicioso que está arraigado no próprio sistema eleitoral do país e que, por sua vez, orienta a configuração do espaço que Maricato define como “cidade legal”.

3 VIRAR CIDADE

Em meados dos anos 60, o artista Robert Smithson inicia uma série de relatos sobre deslocamentos realizados por ele em regiões periféricas a grandes centros urbanos, para elaborar analogias entre o mundo físico e a linguagem. Smithson desenvolve o conceito de paisagem-linguagem ao estabelecer novas relações com a paisagem árida de uma realidade distópica produzida por cenários pós-industriais. Nessas narrativas, o artista constrói uma atmosfera dúbia entre ficção e realidade, repleta de metáforas articuladas entre elementos naturais e industriais para estabelecer novas possibilidades de compreensão acerca dessas paisagens que se reconfiguram de forma acelerada e desordenada. Para o artista, que utiliza o tempo e a memória como experiências constitutivas de sua definição de conceito artístico, “uma pedra pode ser comparada a uma palavra”⁵ Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic* (1967), Smithson descreve uma espécie de excursão ao lugar onde nasceu, a região de Passaic em Nova Jersey, subúrbio de Nova York devastada pelo crescimento industrial repleto de pedreiras e canteiros de obras por todo o lugar. Como um turista que narra uma monótona visita a um museu, Smithson constrói metáforas com a monumentalidade dos vestígios impregnados em uma paisagem fadada ao esquecimento, um *não-lugar*, termo cunhado por Marc Augé (1994) para descrever espaços que não comportam construção de relações, de identidade, de pertencimento e de histórias, o exato oposto de lugar. Segundo Smithson,

Esse panorama zero parecia conter *ruínas às avessas*, isto é, todas as edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da *ruína romântica* porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas (SMITHSON, p. 165).

Nessa ação, Smithson utiliza a fotografia como um elemento determinante para a compreensão do trabalho como um todo, abarcando a complexidade produzida pela combinação multidisciplinar que lhe é peculiar. O artista carrega consigo uma câmera *point and shoot*, com a qual registra certos recortes de uma

⁵ I compared the action of the elements to the action of writing, let's say like a rock would be compared to a word. Four Conversation Between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970), SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack (org.). op. cit. p. 209.

paisagem efêmera que segue em constante modificação, atribuindo caráter escultórico a combinações entre artefatos industriais que se encontram e desencontram ao longo de uma paisagem artificial que tem suas características brutalmente modificadas, em prol de uma homogeneização característica às grandes cidades contemporâneas. Ao longo do relato da ação, Smithson narra detalhes específicos, utilizando termos fotográficos para definir a paisagem: “brilho do sol de meio-dia cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia superexposta. Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia” (SMITHSON, p. 164).

Como se tentasse negociar com a efemeridade da paisagem, Smithson captura imagens dos rastros de uma urbanização acelerada que redesenha a geografia da região, vestígios que ele classifica como monumentos, erigidos inconscientemente a partir do encontro entre resíduos do vertiginoso processo de remodelação urbanística que a “terra natal” do artista sofria - um terreno arrasado pelo fluxo lépido e impetuoso de uma urbanização compulsória, ruínas do que ainda estaria por vir. Para o artista, a fotografia tornou a natureza obsoleta (BERGSON, 2006, p. 116).

A crítica de arte Rosalind Krauss considera as lógicas de monumento e da escultura inseparáveis, evidenciando isso ao afirmar que:

graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa - se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local (...) As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam (KRAUSS, 1984, p. 131).

Esta é, obviamente, uma definição clássica e tradicionalista sobre o assunto, que a própria autora desconstrói posteriormente no mesmo texto, apontando para dois trabalhos de Rodin do final do século XIX como prováveis precursores na desconstrução desta lógica:

Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa - ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial (KRAUSS, 1984, p. 132).

Através de seus relatos, acompanhados de uma série de fotos, Smithson busca ressignificar elementos encontrados em uma paisagem deteriorada pelo desenfreado crescimento urbano. Krauss iria definir este trabalho de Smithson como “o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer, o non-site, o antimonumento” (KRAUSS apud SMITHSON, 2001, p. 01). Em outro momento, falando sobre a condição contemporânea da escultura, Krauss aponta para a relação inseparável entre os conceitos de escultura e monumento: “Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa - se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado de uso deste local” (Krauss, 1984, p. 131).

Se tiradas de contexto, as fotografias produzidas por Smithson poderiam ser confundidas com imagens de um cenário pós-guerra. Elas evidenciam a violência da ação humana sobre a natureza sob a justificativa de progresso e desenvolvimento industrial. O artista se depara com um processo de apagamento da memória do lugar, assim como da sua própria memória, que se dilui em uma neblina de poeira e dejetos industriais. Esses efeitos evidenciam a dura relação que alicerça o binômio arquitetura/paisagem.

Para além do conteúdo textual e do conjunto de fotografias, outra camada importante neste trabalho é a performatividade que o artista aciona ao se colocar como primeira pessoa em uma ação aparentemente banal, ressignificando-a por sua ótica conceitual. Smithson reconstrói a superfície do terreno massacrado de Passaic em uma dimensão poética, criando uma narrativa fabulada para tratar de questões sociais latentes em seu entorno, assumindo uma posição *quase*-arqueológica em relação ao território. Não se trata de uma “alterização”, característica que Hal Foster atribui a certos artistas que tratam de questões etnográficas, onde a fantasia primitivista coloca o “outro” como contraponto do “eu” (FOSTER, 2017, p. 166). Neste caso, Smithson percorre o caminho contrário. Embora faça parte daquele contexto, o lugar onde nasceu e cresceu, ele se coloca na posição de um explorador que acessa um novo lugar, um *flâneur* atento, em uma espécie de “desalterização” sobre um enredo urbano que se desenrola ao seu redor.

Esse complexo método, composto por diversas operações articuladas entre si, influencia de forma significativa a construção de boa parte de meus trabalhos. O

diálogo que procuro construir com o trabalho de Smithson se estabelece no movimento de aproximação de determinadas regiões presentes na minha memória afetiva, das quais me reaproximo, na posição de artista-pesquisador, por uma nova ótica. Me interessa em atuar curiosamente entre as muitas possibilidades de interpretação sobre essas regiões, conjugando fatos históricos, memória afetiva e narrativas fabuladas, como é o caso da instalação *Sob a Sombra do Castelo*, que apresentarei a seguir.

4 SOB A SOMBRA DO CASTELO

Figura 10 - Silhueta



Fonte: O autor, 2019

A cidade do Rio de Janeiro foi erigida a partir de um violento histórico de remoções e desapropriações que acontecem desde antes de sua fundação. Talvez um dos personagens mais emblemáticos deste processo seja o Morro do Castelo, segunda sede da cidade e pedra fundamental para a compreensão sobre sua configuração estrutural e social. No documentário *O desmonte do Monte*, da diretora Sinai Sganzerla apresenta um recorte histórico sobre a cidade, utilizando o Morro do Castelo como protagonista e fio condutor da narrativa, a partir de uma linha do tempo iniciada em meados do século XVI.

Após anos de batalha na disputa pelo território, em 1567 os invasores portugueses desarticularam as ambições coloniais dos também invasores franceses de firmar às margens da Baía de Guanabara a França Antártica. Além de expulsar os vizinhos europeus, as tropas capitaneadas por Estácio de Sá também dizimaram uma das tribos que habitavam a região, os tamoios, que viam os portugueses como inimigos e se tornaram aliados dos franceses na disputa territorial. Considero esse como o primeiro grande processo de desapropriação da cidade, nascida já marcada pelo sangue de seus povos originários, que morreram lutando para proteger seu direito de habitar a terra onde nasceram.

No mesmo ano de 1567, a sede da cidade foi transferida para o Morro do Descanso, que passou a se chamar Morro do Castelo de São Sebastião. Com vista privilegiada para a Baía de Guanabara, principal porta de entrada da cidade, o morro era um importante ponto estratégico na disputa territorial. Da guerra entre portugueses e franceses nascia a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, que teve sua construção permeada pelo genocídio e ampla catequização dos povos nativos e pela intensa comercialização de negros escravizados, uma política colonizadora que impunha a pacificação através da opressão.

O filme de Sganzerla cita uma frase atribuída ao padre jesuíta Manoel da Nóbrega, um dos líderes do grupo que podemos considerar como a primeira elite social da cidade: “Essa terra é nossa empresa”. Quase meio milênio depois, nota-se que os atores mudaram, mas a lógica extrativista permanece. Na verdade, com a ascensão do neoliberalismo no mundo, isso só se agravou, elevando o conceito “cidade-empresa” a níveis globais, até chegarmos no “planejamento estratégico urbano”, um modelo de urbanismo que contempla acordos entre Estado e iniciativa privada para a exploração da cidade e que irei abordar mais adiante.

Os padres jesuítas atuaram como importantes aliados da coroa portuguesa na conquista da região, e se tornaram os maiores proprietários de terra da cidade durante seus dois primeiros séculos. Essa expansão territorial e econômica, aliada ao controle religioso, tornou o grupo politicamente poderoso, o que passou a preocupar a coroa portuguesa que, sob o pretexto de manter a soberania imperial e proteger a colônia de um suposto plano separatista, perseguiu e expulsou os padres da região. Seus bens foram confiscados e um de seus integrantes queimado em praça pública. Os parceiros no plano colonizador passaram a ser vistos como uma ameaça à soberania da coroa portuguesa. Era o início do longo processo de falência e desmonte do Morro do Castelo.

Assim como nas comunidades expropriadas em função dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o Morro do Castelo viveu um longo período de abandono por parte dos governantes. Uma estratégia não-declarada que desestabiliza os pilares comunitários de uma região, para assim dominá-la através da promessa de supostas soluções. Nos primeiros anos do século XX, o morro apresentava nítidos sinais dessas décadas de descaso; o Rio de Janeiro, então capital federal da jovem república, passava por um acelerado processo de transformação urbanística, capitaneado pelo então prefeito Francisco Pereira Passos, apelidado de “bota-abaixo”. Sob a alegação de embelezar e civilizar a capital federal para receber grandes eventos, como a exposição Nacional de 1908, o prefeito, que recebera poderes ditatoriais do governo federal, foi responsável por grandes reformas que transformaram a cidade. Uma de suas principais obras foi a construção da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. O Castelo se encontrava no caminho do projeto higienista (e de certa forma eugenista) de Pereira Passos, que, para realizá-lo, ordenou que parte do morro fosse colocada abaixo, fazendo jus a seu codinome e dando início ao processo de desmonte da antiga sede da cidade.

Outro filme que aborda esse período de reconfiguração do centro do Rio é o documentário *Crônica da Demolição*, do diretor Eduardo Ades, que trata do assunto a partir de outro importante tópico nesse histórico da política do “bota-abaixo” - a demolição do Palácio Monroe, uma das construções removidas da região para dar passagem à Avenida Central. O filme destaca que, ao final do mandato de Pereira Passos, a via já contava com 35 novos prédios e outros 85 em construção.

Apesar de muitos concorrentes ao título, o grande “algoz” do Castelo foi Carlos Sampaio, que, além de prefeito da cidade entre 1920 e 1922, era engenheiro

e sócio da empreiteira responsável pela demolição total do morro. Dando continuidade à estratégia de precarização territorial iniciada por seus antecessores, o prefeito-empreiteiro investiu em propagandas que defendiam a demolição, alegando que ela traria modernização e higienização necessárias para a região. A desapropriação deixou milhares de pessoas desabrigadas.

Meu interesse pela região do Castelo teve início na infância. Nascido e criado no Grajaú, bairro da zona norte, eu acompanhava frequentemente minha mãe até o centro da cidade. Durante algum tempo, nosso meio de transporte até lá era um ônibus vermelho e branco, que ela chamava de “Carioca” por conta do letreiro frontal que indicava o local de sua parada final. Em certo momento, provavelmente entre o final dos anos 80 e início dos 90, passamos a ir em um ônibus de outra linha. Maior e mais imponente, o “Castelo” tinha bancos acolchoados e ar-condicionado, além de banheiro e cortinas (que eu sempre mantinha abertas para aprender o caminho e tentar decifrar as pichações inscritas nos muros). A ideia de ter como destino um castelo sempre alimentou meu imaginário com estórias épicas, e provavelmente as explicações que minha mãe dava mais as alimentavam do que revelavam algo. A justificativa para a mudança era lembrada a cada nova viagem - o crescente número de assaltos que aconteciam na cidade, muitos deles em linhas comuns de ônibus como o “Carioca”. Essa pequena mudança em nossa rotina aponta um fato importante para a compreensão da cidade - a segregação social e racial, que, alimentada durante séculos pelos governantes e potencializada pela ascensão do neoliberalismo, permeou sua construção, mantendo a disputa pelo território desigual e violenta.

Apesar de o desmonte morro ter acontecido há quase um século, a região permanece até hoje conhecida como Castelo. Porém, suas novas fronteiras se tornaram invisíveis e cambiantes. O único vestígio vivo é a Ladeira da Misericórdia, pequena rua estreita e íngreme, apresentada no filme de Sganzerla como a primeira via pública da cidade, que foi preservada como uma espécie de marco, um monumento da demolição. É desse importante ponto da cidade que parto para a realização do trabalho *Sob a Sombra do Castelo*, instalação que articula diferentes técnicas e materiais para dialogar com mitos e fatos históricos referentes à região.

O trabalho foi desenvolvido durante um período de residência artística de dois meses no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, também no centro da cidade e próximo à região do Castelo. Meu primeiro movimento foi visitar a Ladeira

da Misericórdia, último rastro tangível da memória de um lugar que resistiu por séculos ao abandono ao qual foi submetido. A ladeira termina em um corte abrupto, uma ferida cicatrizada pela história, escondida entre avenidas e quatro gerações de edifícios que constituem o centro que conhecemos hoje. Apenas seu trecho inicial foi mantido de pé, preservando o calçamento original de pedras, conhecido como “pé de moleque”. Esse é o primeiro elemento que utilizo na estruturação do trabalho, uma pedra retirada do ponto mais alto da primeira e última via de acesso ao Morro do Castelo. A pedra é colocada sobre um mapa da região, na época em que sofreu o primeiro corte estrutural para a construção da Avenida Central, preenchendo o espaço exato que o morro ocupava no mapa antes de sofrer o desmonte.

Durante a pesquisa de campo, frequentei periodicamente o entorno da área atualmente compreendida como Castelo, levando comigo algumas cópias impressas do mapa atual da região. No decorrer desse processo, abordei algumas dezenas de pessoas nas ruas, pedindo que elas marcassem onde entendiam que era o Castelo no mapa, sem dar maiores explicações sobre os critérios da pergunta. O único método comum entre todas as respostas foi a utilização de uma caneta vermelha para a marcação, o que proporcionou um contraste visual com a impressão monocromática das cópias. Os mapas marcados foram sendo incorporados à instalação durante o processo de residência.

Ao frequentar diariamente a região que já foi o mais importante morro da cidade e que hoje se encontra no mesmo nível do mar, passei a me questionar sobre qual teria sido o destino daquelas muitas toneladas de um terreno tão simbólico, disputado por gerações. Entre as regiões que foram modificadas utilizando as terras do castelo, estão parte dos bairros da Urca, do Jardim Botânico, da Lagoa Rodrigo de Freitas e outras áreas baixas ao redor da Baía de Guanabara, entre elas, o terreno que abriga o Aeroporto Santos Dummont⁶. Interessado nas possíveis relações entre o Castelo e esses lugares, ampliei os limites do meu campo de pesquisa durante a residência, incluindo esses desdobramentos geológicos do Castelo em meus deslocamentos diários. Conectadas por um solo disputado durante séculos e marcado pelo sangue e suor de gerações de habitantes, essas regiões têm em comum estarem em localizações consideradas

⁶ Fonte: <https://diariodorio.com/historia-do-morro-do-castelo/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

“nobres”, erigidas a partir de um terreno retirado à força de um local abandonado pelo poder público e transferindo para áreas com grande potencial de valorização - uma forma brutal de aplicar a noção de mais valia a um território. Nesse caso, para além da localização geográfica, a própria materialidade do terreno foi transformada em *commodity*.

Seguindo as pistas dessa lógica de cidade-moeda, recolhi amostras do solo de quatro regiões que têm em suas bases terras do Morro do Castelo: Urca, Jardim Botânico, Lagoa e Aeroporto Santos Dumont. Essas amostras foram acondicionadas separadamente em recipientes de vidro, identificadas através de etiquetas e agregadas ao trabalho. A ação parte do interesse em trazer uma porção do terreno removido de volta à região central da cidade e apresentá-los de forma expositiva para discutir possíveis origens da gentrificação no contexto histórico da cidade. Esse procedimento urbanístico realizado durante o governo de Carlos Sampaio possibilita a ampliação da noção sobre os limites e fronteiras dessa região conhecida até hoje como Castelo. O último elemento incorporado à instalação foi um dos responsáveis por seu título - uma fotografia que retrata a silhueta de uma construção em formato de castelo, projetada sobre um muro de pedra. Trata-se da sombra do prédio que abriga o Real Gabinete Português de Leitura, edificação com formas semelhantes às de um castelo. A composição sombria, proporcionada pela incidência do sol sobre a face costal desse prédio histórico, durava poucos minutos e acontecia exatamente no horário em que eu costumava passar por ali para almoçar; porém, demorei mais de um mês para percebê-la.

A reunião desses elementos, produzidos separadamente, mas costurados por um fio-condutor histórico, social e político, possibilitou a construção da instalação que foi apresentada na exposição *Em Torno - Rio de Janeiro*. A mostra foi resultado desse período de 2 meses de residência no CMAHO, e aconteceu na galeria que ocupei como espaço de trabalho durante a imersão. As amostras de solo, a fotografia da “sombra do castelo”, a pedra repousada sobre o mapa do início do século XX e uma prancheta com impressões do mapa atual foram distribuídas sobre uma mesa, criando uma composição formal e metódica. Na parede acima da mesa, os mapas marcados pelos passantes foram distribuídos em formato de grade, criando um mosaico de possibilidades de reinterpretação sobre os limites e fronteiras da região conhecida até hoje como Castelo.

Ao documentar rastros deixados pelo histórico de violência que determinadas políticas públicas de urbanismo imprimem sobre o tecido urbano, pretendo discutir de forma ampliada seus efeitos sobre a configuração social, política e geográfica da cidade a partir do ritmo imposto pelo encontro e desencontro entre arquitetura e paisagem. Para isso, periodicamente me proponho a frequentar determinadas regiões, durante residências artísticas ou pesquisas de campo independentes de média ou longa duração, compreendendo o corpo de cada um desses lugares como matéria-prima e campo de fabulação para o desenvolvimento de séries ou trabalhos autônomos. Essas operações não intencionam propor uma espécie de alterização em relação à comunidade local; tampouco tenho a ingênua pretensão de tratar dos assuntos como um especialista. Ao invés disso, busco com essa abordagem me alinhar à noção de *homem do mundo*, curioso e atento às pequenas transformações cotidianas, adaptado ao contexto contemporâneo de grandes cidades. Para Baudelaire, o *homem do mundo* é um “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 14). Ele é um apaixonado pela vida universal, que “entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade” (BAUDELAIRE, 1996, p.18). Entre suas principais características, está a curiosidade, que lhe conecta de forma entusiasmada com o mundo ao seu redor.

Influenciado pela forma curiosa e atenta com que este *homem do mundo* se relaciona com o espaço a seu redor, pretendo tratar de forma mais próxima e sincera determinados assuntos que me atravessam na construção da paisagem urbana da cidade, para então ampliar os pontos de contato e compreensão entre eles, as regiões nas quais se inscrevem, e minha prática artística, amparado pelo embasamento teórico e referencial histórico. Não se trata de uma abordagem etnográfica, mas de uma intenção *quase*-arqueológica de escavar a superfície da cidade para propor um remapeamento sensível de seu território, sugerindo novas formas de compreendê-lo e habitá-lo. Para além da formalização de trabalhos e da produção acadêmica, proponho-me a abordar as temáticas aqui apresentadas na condição de *flâneur*, que se atualiza constantemente, alimentado pelo fluxo da cidade e de seus acontecimentos.

Acompanhando ainda a formulação de Baudelaire:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1996, p. 20).

Figura 11 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo



Fonte: O autor, 2019

Figura 12, 13 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo



Fonte: O autor, 2019

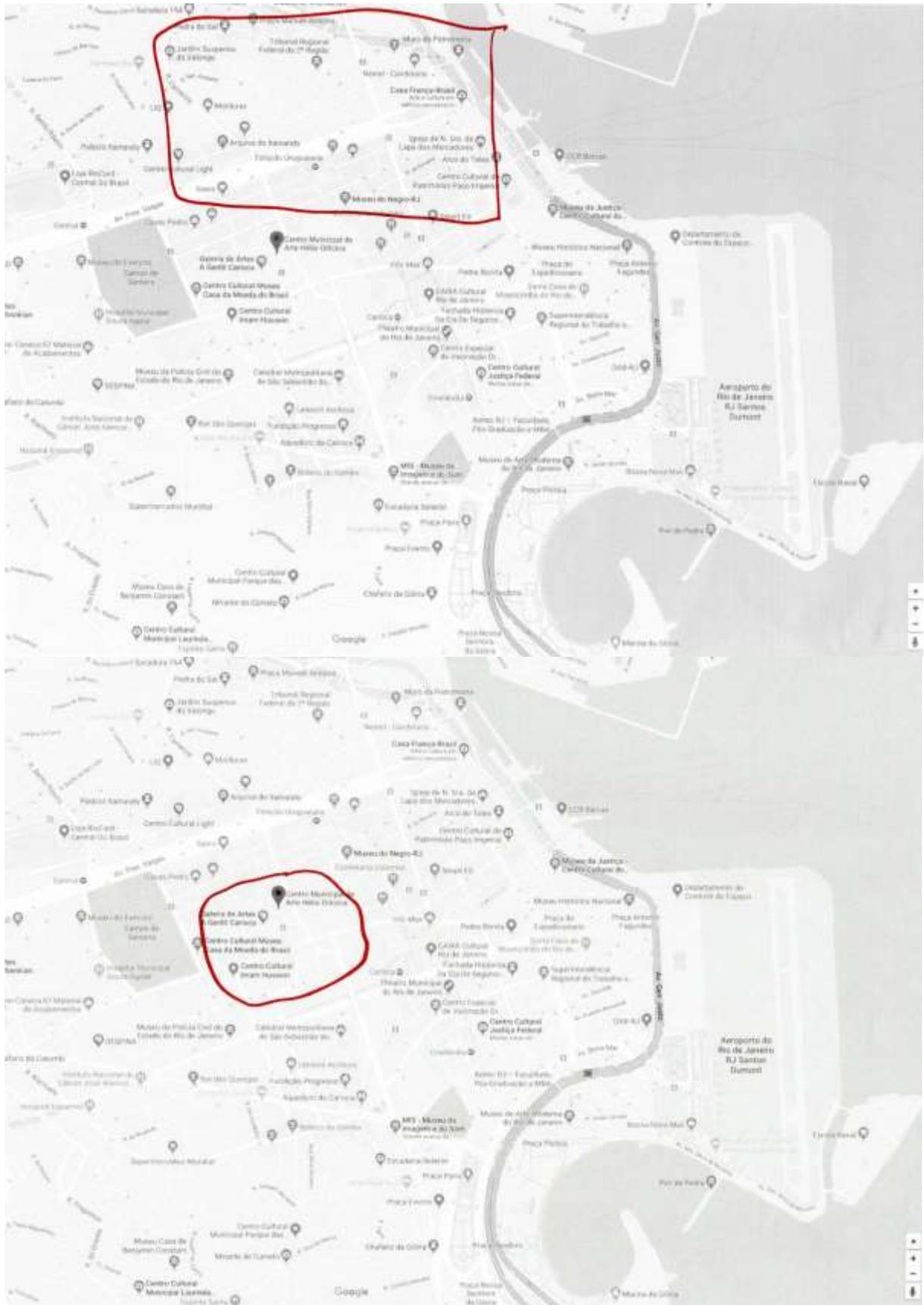
Figura 14, 15 - Detalhe da instalação Sob a sombra do Castelo

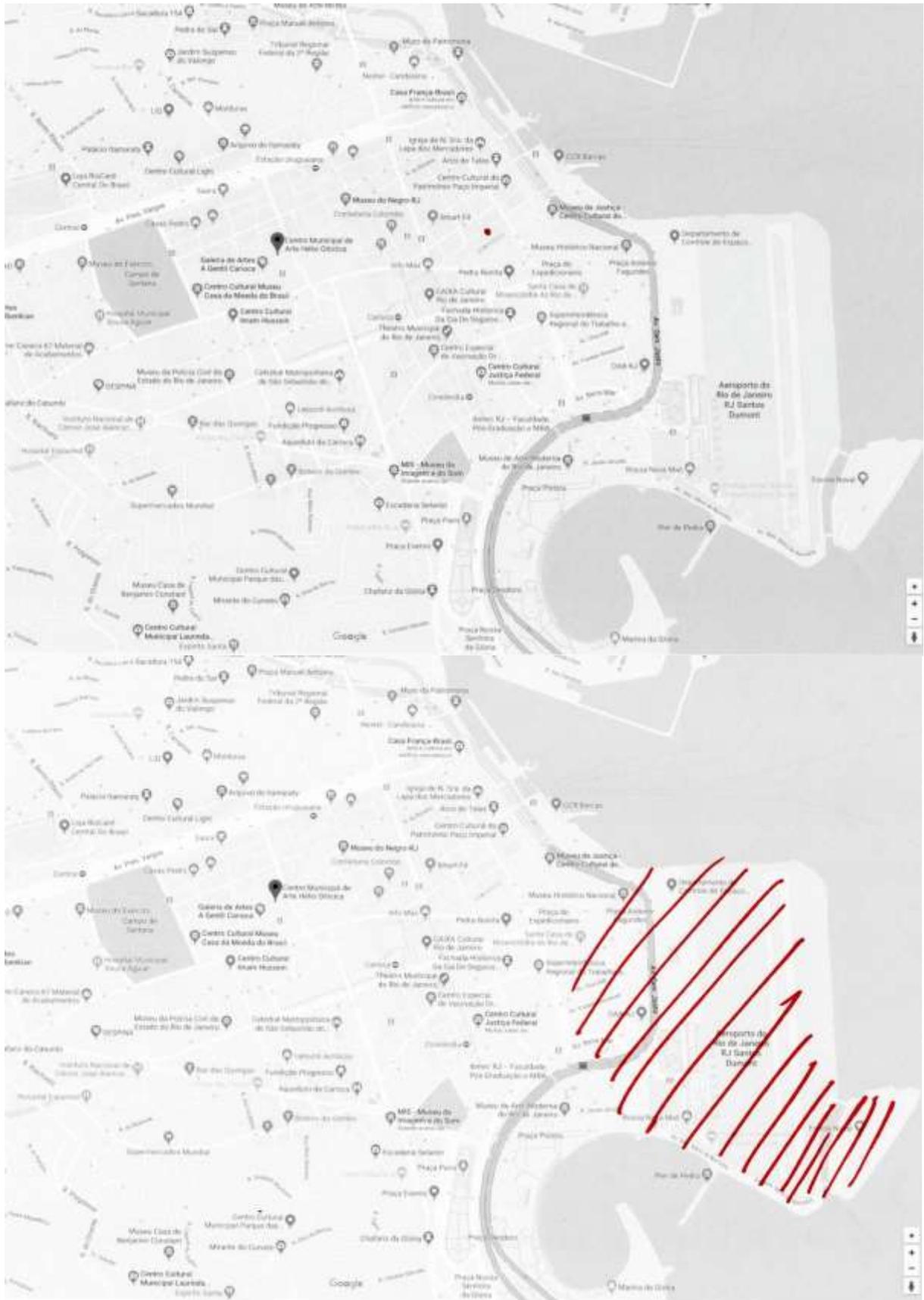


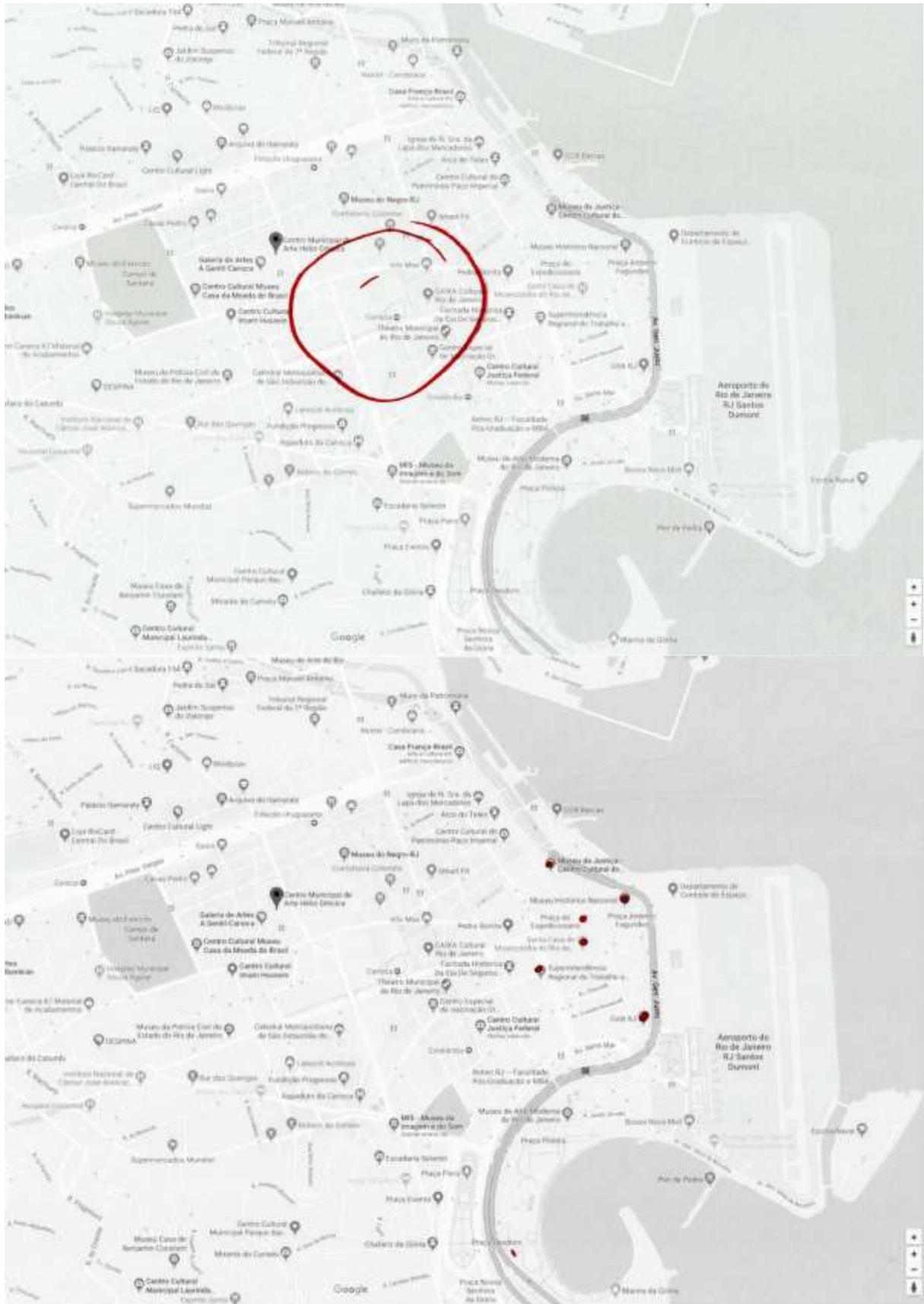
Fonte: O autor, 2019

Figuras 16 a 23 - Mapas Castelo #01, #02, #03, #04, #05, #06, #07, #08











Fonte: O autor, 2019

5 LEGADO

Muitos dos projetos de urbanização apresentados por diferentes governos ao longo da história da construção da cidade tinham entre seus principais interesses a especulação financeira de regiões até então desvalorizadas. Entre essas operações está o projeto Porto Maravilha, que consistiu em um conjunto de intervenções, obras e serviços realizados na zona portuária da cidade com a proposta de uma dita revitalização da região. Viabilizado em um contexto de preparação da cidade para os Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o projeto envolveu os setores de transporte, infraestrutura urbana, habitação e cultura, através de recursos públicos e privados.

A esse tipo de projeto urbano é dado o nome de *planejamento estratégico*, modelo que vem sendo exportado para diversas cidades do mundo, como afirma o urbanista Carlos B. Vainer, ao dizer que:

Entre os modelos de planejamento urbano que concorrem para ocupar o trono deixado vazio pela derrocada do tradicional padrão tecnocrático - centralizado - autoritário está o do chamado *planejamento estratégico*. O modelo vem sendo difundido no Brasil e na América Latina pela ação combinada de diferentes agências multilaterais (Bird, Habitat) e de consultores internacionais, sobretudo catalães, cujo agressivo *marketing* aciona de maneira sistemática o *sucesso* de Barcelona (VAINER in: ARANTES; VAINER; MARICATO, 2002, p. 75).

Fruto da política neoliberal e inspirado em conceitos oriundos do planejamento empresarial, este modelo de urbanismo fomenta a competição entre as cidades na busca por atrair investimentos e tecnologia. Assim sendo, essas cidades passam a ter como agente norteador o lucro, agindo estrategicamente como empresas e tomando decisões a partir das expectativas geradas pelo mercado. Nesse contexto, o Estado passa a agir de acordo com os interesses financeiros e dependendo das exigências das empresas envolvidas, o que acarreta em uma despolitização dessas cidade-empresas e na subordinação do poder público às exigências do mercado.

A dita revitalização desses espaços urbanos altera as dinâmicas de sua composição, trazendo consigo um efeito de migração da população que ali habitava por novos moradores que podem arcar com os custos mais altos de bens e serviços que esses lugares passam a ter. Esse processo gentrificador não só “expulsa” os habitantes originais desses lugares, como também os transforma em espaços

homogeneizados, apagando suas características tradicionais em prol de uma padronização estética. Sob o efeito desse processo, regiões em diferentes estados ou países passam a ter a mesma aparência, perdendo boa parte de suas referências culturais.

Interessado em investigar as transformações que o projeto Porto Maravilha imprimiu sobre a zona central da cidade, passei a frequentar a região periodicamente, de forma atenta e curiosa. Essas ações tiveram início em 2015, ainda durante as obras, e seguiram até o final de 2019, período em que dei início à escrita deste texto. Durante esses quatro anos, realizei uma série de trabalhos, buscando dialogar com os acontecimentos que se desenrolavam nesse entorno. Entre esses trabalhos, destaco as videoinstalação *Vias - Rio de Janeiro*, de 2016; o vídeo *Ex-pulsão*, de 2019 e a série de esculturas *Legado*, de 2017.

No primeiro trabalho, me aproprio de um vídeo publicitário utilizado pela prefeitura como divulgação do então recém-inaugurado Boulevard Olímpico e isolo o exato momento da implosão do elevador da Perimetral, criando, através de edição, um looping desse momento, sincronizado ao áudio de uma pessoa respirando, ofegantemente. Pretendo com essa operação debater sobre a memória da cidade que agoniza sob o efeito de uma reforma higienista e segregadora. A apresentação acontece a partir de uma projeção em grandes dimensões, com o áudio reproduzido através de caixas amplificadas.

Considero esse trabalho como um marco importante em minha produção. Com formação técnica em fotografia, até então eu sempre havia produzido as imagens utilizadas em meus trabalhos. Para mim, essa autonomia em relação à produção das imagens era algo, além de natural, fundamental. Mas como realizar uma imagem de um fato que aconteceu no passado? Essa foi uma questão que, subjetivamente, perpassou meus pensamentos no período em que comecei a me interessar sobre a história daquela via tão simbólica para a compreensão da construção da região central da cidade. A princípio, minha pesquisa por imagens realizadas era meramente referencial; eu queria acessar o momento da implosão que deu origem às ruínas que por muito tempo visitei e fotografei. Na época, eu me dedicava a um programa de residência artística em São Paulo, e alternava boa parte do meu tempo de trabalho entre o desenvolvimento do meu projeto sobre o centro da capital paulista e a pesquisa por imagens sobre a reconfiguração do centro da capital fluminense. Ao encontrar a imagem utilizada em *Vias - Rio de*

Janeiro, me recordo de ter pensado: “Essa é a imagem que eu gostaria de ter feito”. O vídeo original foi produzido com financiamento da prefeitura e veiculado como propaganda de divulgação do então recém-inaugurado *Boulevard Olímpico*, parte do projeto Porto Maravilha, e o trecho que utilizei durava não mais que três segundos, de um vídeo com duração total de alguns minutos.

Assisti àquele trecho do vídeo repetidamente por dias; algo nele que atraía de forma visceral, uma atração similar à que me fez retornar à Vila Recreio II e que deu origem à série *Impropriedades*. Em um primeiro movimento, baixei o vídeo, através de um software e recortei o trecho que me interessava, ainda sem muita noção de como iria utilizá-lo. Me recordo que, inicialmente, pensei em voltar ao exato local de onde a cena foi capturada e trabalhar a partir da ausência da Perimetral, produzindo minhas próprias imagens, mas para isso eu precisaria de uma estrutura ou equipamento que me permitisse obter o mesmo ponto de vista. Depois de algum tempo convivendo diariamente com aqueles poucos segundos de implosão de uma megaestrutura com décadas de história, decidi reconstruí-la digitalmente, fazendo o movimento inverso ao do que de fato ocorreu. A partir dessa edição, criei um *looping* que serviu como base inicial para a produção do trabalho - um movimento constante e “simétrico” de destruição e reconstrução. Novamente, passei a assistir exaustivamente àquele vaivém hipnótico, atento aos pequenos detalhes que se repetiam continuamente. A essa altura, acredito que já considerava aquela imagem como produzida por mim, nesse caso, através da edição. O áudio foi o último elemento que incorporei ao trabalho - trata-se da gravação do áudio de minha respiração. Alterei o tempo da gravação e sincronizei ao tempo do vídeo. Esse foi o primeiro de uma série de trabalhos em que me aproprio de imagens, para então ressignificá-las.

Ao repetir continuamente um acontecimento traumático que a cidade sofreu, busco, em um primeiro movimento, diluir os efeitos desse trauma sobre os corpos que se propõem a acessá-lo, reprisando-o até a exaustão. Porém, essa repetição exaustiva de som e imagem, com escala e volume ampliados, pode também levar o espectador de encontro a esse ponto traumático, que Lacan define como o encontro faltoso com o real, assunto sobre o qual Hal Foster se debruça no artigo *O Retorno do Real*, onde analisa a presença da repetição na pop art, mais especificamente na obra de Andy Warhol. Foster afirma que “a repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também

aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição” (FOSTER, 2017, p. 128).

Foster analisa minuciosamente a noção de repetição, amplamente discutida por Freud e Lacan enquanto conceito, e como operação fundamental na produção de Warhol. O autor afirma que “essa é, manifestamente uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica ” (FOSTER, 2017, p.127). Repetir para amenizar a dor, para cicatrizar a ferida que foi aberta; no corpo, na cidade. Contraditoriamente, essa repetição que poderia amenizar a dor que o trauma provoca, também pode produzi-la, despertando-a ao invés de conduzi-la a um sono profundo.

Essa analogia entre corpo e cidade me interessa especialmente. Em uma camada superficial, pela vontade de pesquisar os traumas que nossos corpos provocam sobre o tecido urbano, mas também, em um mergulho mais profundo, pela necessidade de discutir sobre os traumas que a cidade provocou (e segue provocando) em meu corpo. Preciso repetir compulsivamente, por vezes para banalizar essa dor até um estado de anestesia, por outras para inflamá-la e trazê-la à tona.

A apropriação de imagens expandiu de forma significativa o desenvolvimento da minha pesquisa e a construção da minha poética ao ampliar, de uma forma libertadora, as possibilidades de ressignificação de acontecimentos determinantes para a construção da cidade. Com isso, passei a visualizar por uma nova ótica não só a configuração do território urbano, mas também a construção do meu próprio trabalho.

A partir da realização de Vias - Rio de Janeiro, tenho desenvolvido uma série de trabalhos que utilizam imagens apropriadas de demolições arquitetônicas, relacionando tais transformações com funções vitais do corpo humano. Outro exemplo dessa prática é o vídeo *Ex-pulsão*, de 2019, que apresenta a implosão de um prédio que sediou o Instituto Brasileiro de Geografia e Pesquisa (IBGE), localizado no bairro da Mangueira, zona norte da cidade. Assim como no trabalho anterior, utilizo o trecho do exato momento da implosão como base para criar um *looping*, nesse caso, sincronizado ao som das batidas do meu coração.

O edifício em questão possuía doze andares, e desde o final da década de 1990, servia como moradia para centenas de famílias sem-teto. A implosão aconteceu no dia 13 de maio de 2018, dia que marcava os 130 anos de abolição da escravatura no Brasil. A data foi escolhida pela gestão do então prefeito Marcelo Crivella para ser usada como estratégia midiática, de caráter populista e bastante questionável. Na ocasião, Crivella comparou o edifício a uma senzala, e sua implosão à abolição da escravatura, após ele mesmo apertar o detonador que acionou os explosivos colocados no prédio. O evento, que teve ampla divulgação e cobertura midiática, nitidamente foi usado como vitrine para expor seu suposto engajamento em relação à questão da moradia popular, já que a justificativa para a implosão seria a construção de um conjunto habitacional no local.

A analogia entre a ocupação e a senzala, assim como a escolha pela data, foram, nitidamente, táticas da prefeitura para promover o mandato do então prefeito, simulando um pseudo engajamento na questão da habitação para a população de baixa renda. A ampla divulgação prévia sobre a reforma urbanística do local contou com vídeos promocionais que prometiam “trazer de volta a dignidade” às famílias que ocupavam o prédio, mas que foram brutalmente retiradas do edifício pela própria prefeitura, semanas antes de sua implosão. Ao utilizar um momento tão brutal e traumático da história do país como campanha publicitária de sua gestão, Crivella demonstrou não só um oportunismo torpe, como falta de sensibilidade em relação à memória da população negra, que por séculos teve sua liberdade e direitos suprimidos, e que até hoje sofre com os efeitos dessa opressão⁷.

Na realização deste trabalho, assim como na construção da minha obra como um todo, procuro não trazer esses elementos traumáticos para a superfície das imagens, que Lacan define como anteparo. Ao invés disso, busco discuti-los através das fraturas que o corpo da cidade sofre, relacionando-os de forma ambígua com os nossos corpos, para então, criar uma relação metonímica entre arquitetura, paisagem e corporeidade. A intenção é tratar desses elementos sensíveis de uma forma não apelativa, ampliando as possibilidades e os pontos de contato, ao invés de reduzi-los e induzir a uma leitura pontual. Novamente repito o exato momento da fratura, exaustivamente, como forma de neutralizar toda a carga

⁷ Fonte: <https://racismoambiental.net.br/2018/05/22/implosao-do-antigo-predio-do-ibge-hoje-caiu-uma-senzala-disse-crivella/>. Acesso em 19 dez. 2020.

dramática da superfície da imagem,. Não é no anteparo que pretendo tratar das questões que me interessam discutir, ao contrário disso, intenciono atravessá-lo, para então propor um mergulho profundo, na tentativa de tocar o real traumático por detrás das imagens.

Figura 24 - Frames do vídeo *Vias - Rio de Janeiro*



Fonte: O autor, 2016

Figura 25 - *Vias - Rio de Janeiro* (Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017)



Fonte: O autor, 2016

Figura 26 - Frames do vídeo *Ex-pulsão*



Fonte: O autor, 2018

Em *Legado*, apresento uma coleção de 17 moedas comemorativas dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, aplicadas diretamente na parede e

dispostas lado a lado, de forma simétrica e equidistante. À primeira vista, trata-se de um conjunto de moedas aparentemente normais; porém, ao serem observadas de perto, as superfícies das moedas revelam terem sido esmagadas, desfiguradas, com deformações sofridas ao serem posicionadas nos trilhos do VLT Carioca (Veículo Leve sobre Trilhos) e atropeladas pelos vagões. As imagens gravadas em cada uma delas ganham nova forma e textura, além de trechos de apagamento. O VLT Carioca é um dos equipamentos pertencentes ao Porto Maravilha, projeto urbanístico que serviu como ponto de partida e fio condutor para o desenvolvimento desta pesquisa, e que agiu visando requalificar a Zona Portuária da cidade. Para o Estado, um polo de investimento e releitura histórica, permeado por ações neoliberais que agiram na direção da substituição de perfis de renda de uma região habitada até então por uma população predominantemente pobre, cuja ancestralidade está intimamente ligada à Zona Portuária e seu protagonismo efetivo na vida cultural da população negra da cidade. Entre as metas principais do projeto Porto Maravilha está a *mais valia* do território., o que não é novidade. Porém, essa valorização apresentada como uma dita revitalização visava beneficiar não a população que habitava a região, mas principalmente a um grupo de empresas que foram contempladas com o direito de explorar e construir no terreno, que foi fracionado e leiloado pelo Estado através de parcerias público-privadas, conhecidas como PPP.

O conceito de *mais valia* é o ponto de partida para a concepção do trabalho. As moedas comemorativas de R\$1,00, que já fazem parte de uma edição “especial”, celebram o acontecimento dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos, realizados na cidade do Rio, trazendo gravadas em uma de suas faces símbolos que fazem referência a determinados esportes, assim como os mascotes (olímpico e paralímpico) e a bandeira nacional. Por se tratar de uma edição limitada, seu valor no mercado paralelo já passa a ser maior que o original, o que já gera uma valorização sobre cada peça, quando retiradas do circuito meramente monetário e redirecionadas ao colecionismo. Ao esculpi-las, utilizando um instrumento que é um dos símbolos da valorização e gentrificação do território urbano carioca, pretendo ampliar duplamente essa noção de *mais valia*, tanto por retirá-las do universo numismático e introduzir no sistema das artes, como por criar peças únicas, impossíveis de serem reproduzidas. O resultado dessa operação é uma espécie de

valorização a partir da desfiguração e do apagamento, assim como os efeitos do projeto Porto Maravilha sobre o tecido urbano e a memória da região.

A brutalidade que a técnica utilizada para gravar (ou “desgravar”) as novas imagens nas superfícies das moedas, se alinha à forma violenta com que muitas das remoções aconteceram na cidade do Rio durante toda sua história, sob a justificativa de uma dita revitalização, que torna-se contraditória ao analisarmos sob uma ótica mais sensível. Muitas das regiões que foram expropriadas tornaram-se grandes “vazios arquitetônicos”, que tinham na verdade a função de valorizar as regiões ao seu redor, alimentando a especulação imobiliária, para então gentrificá-las a partir do apagamento.

A primeira vez que deformei uma moeda, esmagando-a entre um trilho e um vagão, foi em 2011. Eu estava em uma estrada de ferro, próximo à cidade mineira de Conselheiro Lafaete, aguardando a passagem de um trem para então fotografá-lo para um trabalho institucional. Fiquei lá por horas, acompanhado de um funcionário da empresa que havia me contratado para esse trabalho e, que além de me dar instruções de como e onde me posicionar, monitorava por rádio a aproximação da locomotiva. Em um determinado momento, após horas de diálogo sobre os mais variados assuntos, o rapaz, que inicialmente se mostrava extremamente protocolar, mas que no decorrer da conversa tornou-se mais próximo, criando uma espécie de intimidade comigo, perguntou se eu queria ver algo interessante. Estávamos ali há muito tempo, rodeados por mato e trilhos, em um calor de mais de trinta graus; tudo que eu queria naquele momento era ver alguma coisa interessante. Ao responder positivamente, ele me pediu uma moeda de R\$1,00. Por sorte eu tinha duas no bolso; entreguei a ele, que andou alguns metros, escolhendo o melhor ponto do trilho para posicioná-las; mexeu no rádio, fez um sinal de positivo para mim (que já estava posicionado) e se afastou. Alguns minutos depois o trem surgiu no horizonte, deformado pelas ondas de calor que surgiam do solo - lembro que sua passagem durou pouco menos de dois minutos. Fiz o máximo de fotos que consegui, procurei uma sombra para conferi-las e então fui ao encontro do meu “guia”, que andava próximo ao ponto onde havia posicionado as moedas. Demos alguns passos ao redor da posição inicial delas e, após uma breve busca, as encontramos entre as pedras e os dormentes dos trilhos. Eu fiquei fascinado por aquelas esculturas, uma delas sofreu uma leve ondulação e teve suas imagens parcialmente apagadas; a outra foi completamente esmagada,

transformando seu formato e deixando suas superfícies totalmente lisas. Guardei as duas moedas na carteira por quase seis anos, pensando frequentemente em como iria utilizar aquela técnica para desenvolver algum trabalho.

Em 2017, andei pela primeira vez no VLT Carioca, em um sábado ensolarado de janeiro. A impressão que tive foi a de que eu era o único passageiro “não turista” entre os presentes, que disputavam os assentos próximos às janelas, para fotografar e filmar o percurso. Na época eu morava em São Paulo e de alguma forma me senti um pouco turista, utilizando aquele modal sem ter um destino definido, apenas para conhecê-lo. Minha primeira atitude foi repetir o mesmo movimento dos demais passageiros: filmei na íntegra o percurso entre o aeroporto Santos Dumont e a rodoviária Novo Rio, me colocando em um “estado de viagem”, mas também produzindo material para ser usado futuramente. Ao desembarcar, a primeira coisa que reparei foram os trilhos - diferentes dos trilhos dos trens que eu havia fotografado em 2011, esses consistiam em duas discretas linhas paralelas ao chão, com um baixo relevo central em cada uma delas. Abri a carteira e procurei por mais alguma moeda, além daquelas duas espécies de amuletos que carreguei comigo por anos, mas não achei. Caminhei até a porta do terminal rodoviário e comprei um copo de mate com um vendedor ambulante, usando uma nota de R\$5,00 e pedindo que ele me desse o troco com moedas de R\$1,00, caso tivesse. Peguei as duas moedas, caminhei de volta até um trecho relativamente ermo da linha e as posicionei nos trilhos. O resultado foi bem próximo ao obtido anos atrás, nos trilhos do trem da cidade mineira.

Durante todo o trajeto entre o aeroporto e a rodoviária, enquanto filmava, eu tentava lembrar de como era aquela região antes daquela imensa reforma urbanística, e me perguntava se aquele modal realmente atenderia à população local ou seria mais uma espécie de cartão postal, feito para turistas, “para inglês ver”, usando uma expressão popular. Assim que eu conferi o resultado dessa nova experiência de deformar as moedas nos trilhos do VLT, instantaneamente pensei em usar a edição comemorativa dos Jogos - a partir daí iniciei uma busca pela coleção completa.

Após algumas pesquisas em sites de vendas na internet, fazendo levantamento de preços, decidi ir à feira de antiguidades da Praça XV, que acontece todos os sábados. Uma curiosidade interessante sobre essa feira é que ela acontecia embaixo do Elevado da Perimetral, antes de sua implosão, época em

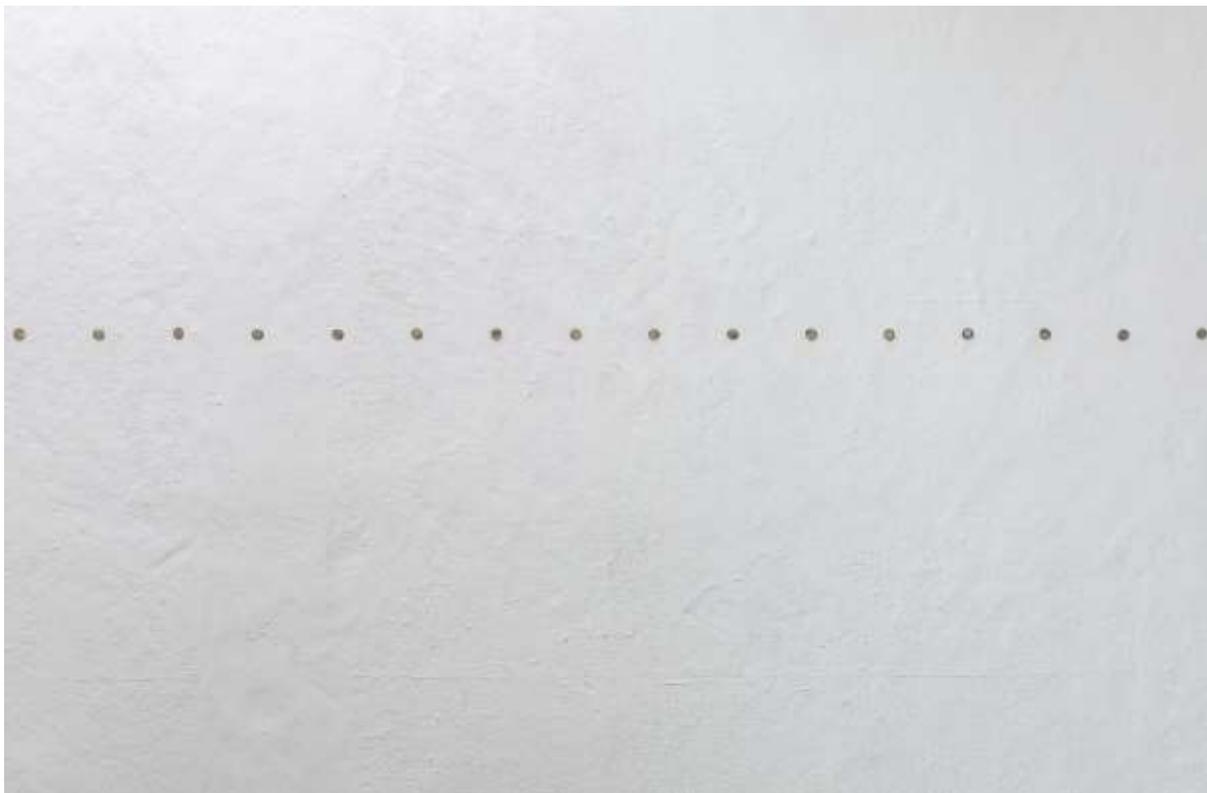
que as muitas dezenas de barracas se aglomeravam, dividindo os espaços entre os pilares que sustentavam a via, em um “caos” organicamente organizado. Algo naquela desordem me atraía por sábados consecutivos, mesmo sem um objetivo específico. Eu era frequentador assíduo da feira e passava horas caminhando entre as barracas e barganhando com os vendedores de fotografias antigas, slides, câmeras e outras quinquilharias. Com a conclusão das obras do *Porto Maravilha*, a feira passou a ocupar o espaço entre o Paço Imperial, a estação das barcas e um dos terminais do VLT. A nova configuração trouxe uma organização simétrica à distribuição das barracas, que agora seguem um padrão estético em uma espécie de setorização equidistante entre elas. Algo nessa ordem fez com que a experiência de visitar a feira perdesse o encanto para mim.

No sábado seguinte, fui à Praça XV em busca das moedas; encontrei a coleção completa em algumas das barracas, que vendiam também cédulas antigas, selos e cartões postais. O preço de cada unidade variava entre R\$2,00 e R\$3,00, com exceção de uma, que tinha a bandeira nacional gravada. O valor dessa variava entre R\$100,00 e R\$120,00, por se tratar de uma edição limitadíssima, segundo os vendedores. Comprei duas de cada uma das mais baratas, e já dei início ao processo a poucos passos dali, em um dos trechos do trilho do VLT. A região estava bastante movimentada, e por mais discreto que eu tentasse ser, aquele movimento de colocar algo nos trilhos e retirar após a passagem dos vagões chamava uma certa atenção de quem passava por ali. Fui para casa com as duas primeiras peças produzidas.

Voltei ao centro diversas vezes, para dar continuidade ao processo, sempre levando uma ou duas moedas comigo. Para mim, fazia sentido não amassá-las todas de uma vez. Eu queria que elas fossem produzidas em trechos diferentes da linha. Muitas dessas vezes eu viajava no próprio VLT até um ponto qualquer, descia e posicionava uma ou duas delas para que a próxima locomotiva a esmagasse. Era uma forma de acessar lugares aos quais eu nunca tinha ido, de entender um pouco melhor aquela região que tanto me interessava, mas que eu pouco conhecia. A última peça a ser realizada foi a moeda com a bandeira nacional. Após algumas idas à feira da praça XV, consegui comprar uma por R\$60,00, depois de muitas tentativas de barganha com diferentes vendedores. Lembro que desde o início da realização do projeto eu já sabia o ponto em que iria produzir a última peça, seria no último trecho do trilho possível de ser acessado, sem entrar na estação terminal

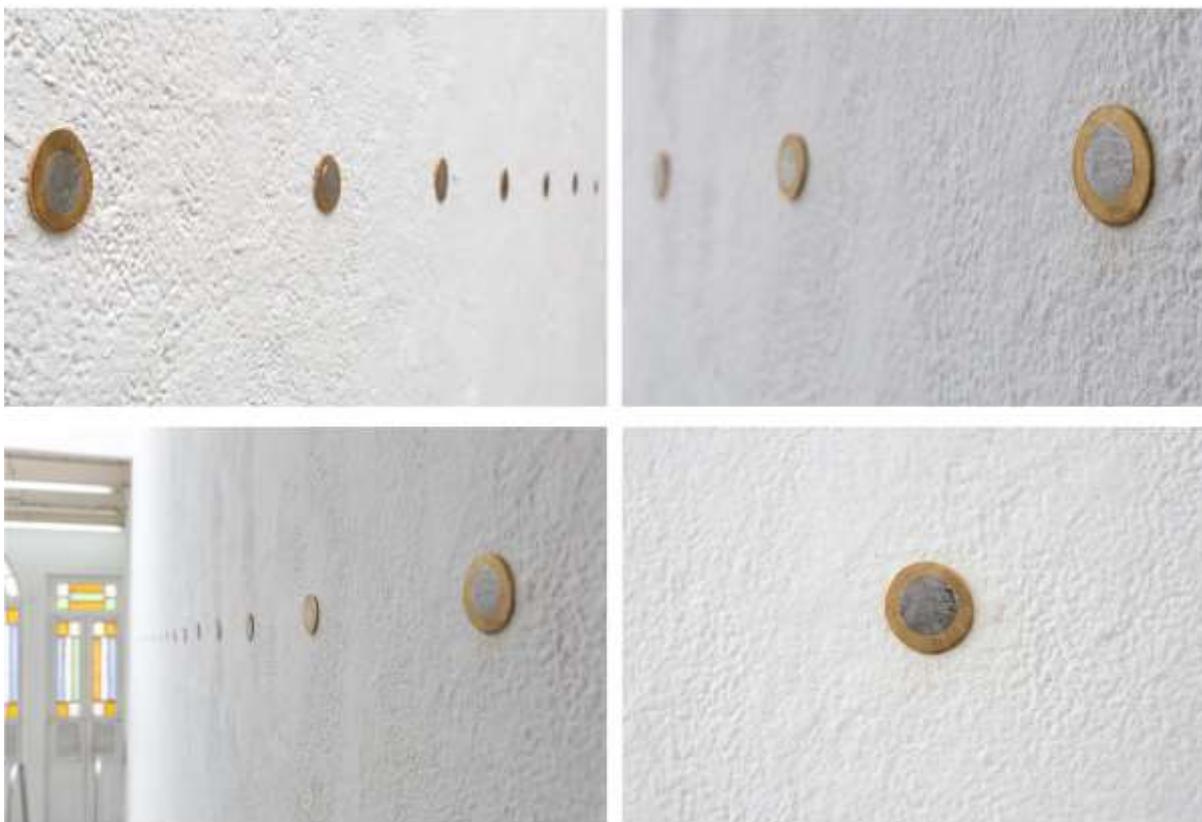
da Praça XV. Foi exatamente onde posicionei a última moeda da coleção (e a mais valiosa, até então).

Figura 27 - Trabalho *Legado* instalado



Fonte: O autor, 2018

Figura 28 - Trabalho *Legado* instalado no ateliê do artista



Fonte: O autor, 2018

Figura 29 - Legado



Fonte: O autor, 2018

6 RESIDIR, PRODUZIR, ESCREVER

Uma prática recorrente e fundamental para a construção do meu trabalho é a de residência artística. Me interessei pelas muitas possibilidades de interpretação sobre a noção de *habitar*, que é uma temática estrutural em minha pesquisa, e a de residir, enquanto gesto poético e operacional. Entre os meses de março e setembro de 2020, devido à pandemia de Covid-19, me isolei completamente em meu ateliê, que fica localizado no bairro de Santa Teresa, em uma região elevada da zona central da cidade. Durante esse período de aproximadamente seis meses, meu único contato com o “mundo exterior” se deu de forma virtual ou através das lentes que eu intercalava e conectava à minha câmera para registrar cenas que aconteciam na paisagem ao meu redor. Essa prática se tornou rotineira e, assim como a escrita de parte deste texto, passou ocupar boa parte dos morosos dias que se repetiam continuamente. Uma das estratégias que utilizei para resistir à pressão psicológica que o isolamento inevitavelmente traria, foi me colocar na posição de artista-residente em meu próprio espaço, sem a intenção de romantizar o isolamento, mas como um método para viabilizar o desenvolvimento desta pesquisa.

Entre os trabalhos desenvolvidos nesse período está o vídeo *Desvão* (ou *Tudo que restou entre nós*), que consiste em um plano estático que apresenta um trecho da ponte Rio-Niterói, posicionado centralmente na imagem e emoldurado por outros elementos urbanos e naturais da paisagem. A captura aconteceu durante as primeiras horas de luz do dia. A configuração da câmera foi determinada para a luz desse horário. Com o passar do tempo, a incidência de luz foi aumentando, o que influenciou de forma crescente na luminosidade da imagem gravada. O filme acaba quando todos os elementos “não-naturais” da paisagem são superexpostos pela luz, tornando-se invisíveis. Neste trabalho busco fazer um caminho inverso ao fluxo de urbanização, cada vez mais acelerado nas cidades, criando uma espécie de *desurbanização* da paisagem. Outro dado relevante que o trabalho carrega é o subtítulo *ou Tudo que restou entre nós* - que traz à tona referenciais íntimos que também estão presentes, porém sem a intenção de torná-los protagonistas. Uso a ambiguidade para criar outras possibilidades de compreensão, ao invés de certezas - o que restou entre nós dois ou entre todos nós?

No artigo *Construir, habitar, pensar* (1954), Martin Heidegger usa a ponte como exemplo para uma reflexão em torno da pergunta “Em que medida construir pertence ao habitar?”. O autor dedica alguns parágrafos do texto ao desenvolvimento deste pensamento, entre os quais destaco o seguinte:

A ponte pende "com leveza e força" sobre o rio. A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. A ponte as deixa repousar de maneira própria uma frente à outra. Pela ponte, um lado se separa do outro. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraída em cada margem (HEIDEGGER, 1954, p. 5).

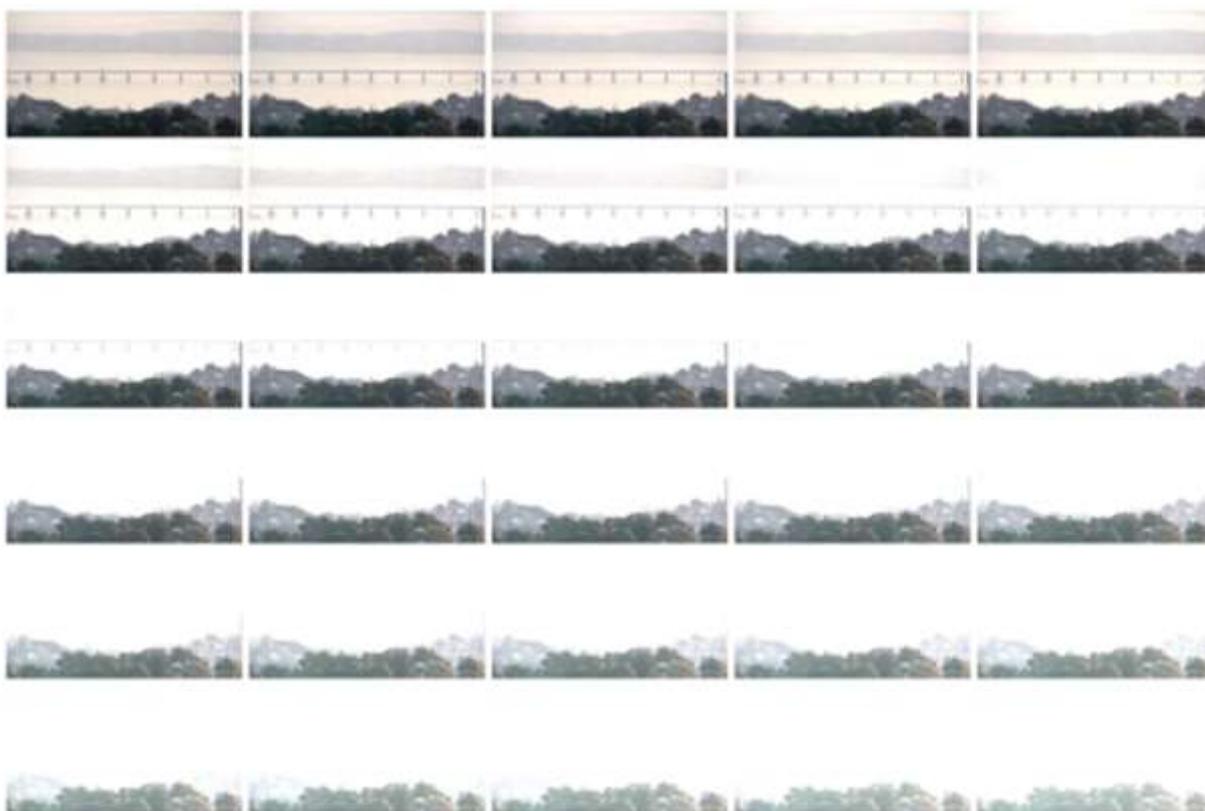
Historicamente, o conceito de ponte está ligado à noção de desenvolvimento social. A ponte possibilita o trânsito entre duas regiões que até então não se comunicavam territorialmente. A grande maioria das pontes contemporâneas foi desenvolvida para o trânsito de veículos, muitas vezes sem levar em consideração o impacto ambiental que suas construções impõem ao território na qual são inscritas. Nesse sentido, podemos também compreendê-las como símbolos de uma violenta relação entre a cidade e a paisagem.

Segundo a análise de Heidegger, “a ponte reúne integrando a terra como paisagem em torno do rio” (HEIDEGGER, 1954, p. 5). Para o autor, a ponte não apenas conecta as margens de um rio, ela confere a dois traçados indiferentes de terra firme o status de margem. Nesse sentido, a construção de uma ponte transformaria dois não-lugares em lugares, uma leitura feita a partir do ponto de vista da cultura. Proponho aqui, uma leitura inversa, feita a partir do ponto de vista da natureza, onde a paisagem passa a abrigar uma estrutura artificial; um espaço construído com a intenção de ser percurso, e não destino. Se, para a cidade, a construção de uma ponte pode agregar algum tipo de valor, para a paisagem, ela compreende uma espécie de fratura, o que nesse caso torna ambígua a relação entre lugar e não-lugar. Marc Augé afirma que nenhum *lugar* está livre de se tornar um *não lugar*, e vice-versa, reflexão que fica evidente no trecho a seguir:

Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra). Lugares e não-lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las (AUGÉ, 1994, p. 98).

Se, para Heidegger, “as construções que não são uma habitação ainda continuam a se determinar pelo habitar, uma vez que servem para o habitar do homem” (HEIDEGGER, 1954, p. 1), proponho um movimento de “desabitar”, a partir de uma desconstrução poética da arquitetura. Interessado na ambiguidade que essa relação conflituosa produz, articulo a utilização da luz natural com recursos tecnológicos para propor o apagamento, que é um dado frequente nas operações que procuro evidenciar ao dar aos trabalhos a escrita das histórias que constroem as cidades, para então discutir a noção de presença a partir da ausência. Ao “apagar” os elementos artificiais da paisagem, utilizando a incidência da luz natural, pretendo evidenciar elementos que habitam o espaço intangível do encontro e desencontro entre a cidade e a paisagem. Com isso, demonstro o interesse em deslocar o campo de ação da pesquisa, do centro do Rio para outros territórios, em uma futura tese de doutorado, me aprofundando em uma pesquisa que tratará das imbricadas relações entre os efeitos que grandes reformas urbanísticas imprimem sobre diferentes contextos urbanos e o processo de criação artística. Nesse sentido, a ponte, apesar de apagada da cena, serve como caminho indicial para essa trajetória que, não por acaso, terá início na cidade de Niterói.

Figura 30 - Frames do vídeo *Desvão, ou Tudo que restou entre nós*



Fonte: O autor, 2018

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Erminia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- AUGÈ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução: Maria Silva Mourão Neto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Revista Pós do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 2014-219, 2012. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>. Acesso em: 8 set. 2016.
- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FLUSSER, Vilém. *1920 - Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. *Caderno Sesc Videobrasil*, São Paulo, v.6, n.6, p.119-127, 2010. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/06>. Acesso em: 20 jan. 2017.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: voir, faire voir*. Tradução Luís Lima. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2015

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

SARUÊ, Betina. Os capitais urbanos do Porto Maravilha. *Novos Estudos CEBRAP*, v.1, p. 78-97, 2016.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. Nova Jersey. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Robert_Smithson.pdf. Acesso em: 15 ago. 2020).

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro, arte e tecnologia contemporânea*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.