



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Anna Corina Gonçalves da Silva

Da hostilidade que nos separa e une:

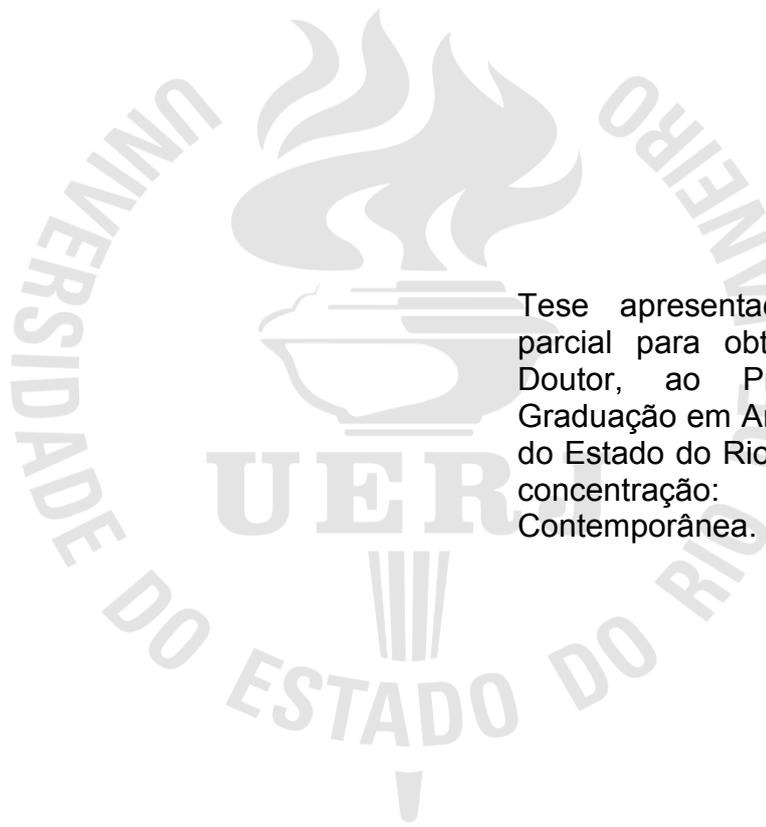
fronteiras, imagem e corpos

Rio de Janeiro

2022

Anna Corina Gonçalves da Silva

**Da hostilidade que nos separa e une:
fronteiras, imagem e corpos**



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

Orientadora: Prof^a. Dra. Lílian do Valle

Rio de Janeiro

2022

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

S586 Silva, Anna Corina Gonçalves da.
Da hostilidade que nos separa e une : fronteiras, imagem e
corpos / Anna Corina Gonçalves da Silva. – 2022.
149 f: il.

Orientadora : Lílian do Valle.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Arquitetura – Fatores
humanos - Teses. 3. Cidades e vilas - Teses. I. Valle, Lílian do. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7.036"20"

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

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

Assinatura

Data

Anna Corina Gonçalves da Silva

**Da hostilidade que nos separa e une:
fronteiras, imagem e corpos**

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

Aprovada em 06 de maio de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Lílian do Valle (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

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

Prof. Dr. Mauro Trindade
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2022

DEDICATÓRIA

Para minhas sobrinhas Ceci e Liz,
Que a experiência de viver seja excitante e bela.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Lílian do Valle, pela confiança, parceria e amizade. Seus conselhos e apoio foram fundamentais para a conclusão da pesquisa. Obrigada por tudo <3.

Agradeço à Capes pela bolsa concedida para realização desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço ao SUS e seus profissionais por todo trabalho e pesquisa prestado diante da pandemia e das políticas de extermínio do atual governo.

Agradeço a todos meus professores do Instituto de Artes e PPGARTES por todo ensinamento e acolhimento, em especial, as professoras Maria Moreira, Fernanda Pequeno e Analu Cunha.

Agradeço a todos meus colegas do Instituto de Artes e PPGARTES por toda troca e apoio do longo dos anos. Viva a UERJ!

Agradeço à minha banca de qualificação, Professor Ricardo Basbaum e Lívia Flores por toda orientação e atenção prestada ao trabalho que apresentei.

Agradeço à minha banca avaliadora Professor Mauro Trindade, Professor Ivair Reinaldim, Jorge Vasconcellos e Professor Marcelo Campos por se disporem a participar desse momento tão decisivo para mim. Em especial, aos professores Marcelo e Ivair que acompanharam o processo de desenvolvimento da pesquisa e produção artística. Tenho um imenso carinho e admiração por vocês. Que sorte a minha ter sido orientada por vocês. Obrigada <3

Aos professores da Escola Sem Sítio, em especial a Tânia Queiroz e Cadu por todo ensinamento.

Agradeço aos meus pais Maria, José e minha irmã Juliana por todo apoio, incentivo e por estarem sempre ao meu lado nos momentos bons e ruins vividos durante todo esse processo. Amo vocês <3

Entre o homem e a mulher
Há o amor.
Entre o homem e o amor
Há um mundo.
Entre o homem e o mundo
Há um muro.

Antoine Tudal

RESUMO

GONÇALVES, Anna Corina. *Da hostilidade que nos separa e une: fronteiras, imagem e corpos*. 2022. 149 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A presente pesquisa têm como centro a pergunta: *quem tem direito à cidade?* O questionamento provocou a investigação sobre os conflitos causados por intervenções urbanas provindas tanto de seus habitantes quanto dos poderes públicos, sobretudo aquelas denominadas como *arquitetura hostil*, uma arquitetura que não gosta de pessoas. Nos capítulos, são apresentados trabalhos que foram produzidos a partir dos meus deslocamentos pela cidade, como também, a partir da inquietação que me causava ao meu deparar com a hostilidade presente durante esses percursos. Assim, destaco como esses espaços hostis se fazem presentes na paisagem urbana através da arquitetura, segurança pública, monumentos, entre outros, determinando os modos de habitar e afetos junto à cidade.

Palavras-chave: Arquitetura hostil. Intervenção Urbana. Espaço urbano.

ABSTRACT

GONÇALVES, Anna Corina. *The hostility that unites us and separates: borders, image and bodies*. 2022. 149 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The center of this research is the question: who is entitled to the city? The questioning provoked the investigation into the conflicts caused by urban interventions from both its inhabitants and public authorities, especially those called hostile architecture, an architecture that does not like people. In the chapters, works are presented that were produced from my travels through the city, as well as from the restlessness that caused me to come across the hostility present during these journeys. Thus, I point out how these hostile spaces are present in the urban landscape through archiving, public security, monuments, among others, determining the ways of inhabiting and affections next to the city.

Keywords: Hostile architecture. Urban intervention. Urbanspace.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Passarela de Vicente de Carvalho, Vila da Penha, fotografia digital. Fonte: elaborada pela autora, 2019..... | 14 |
| Figura 2 - Mesures of Distance, 1988, vídeo. Fonte: https://youtu.be/EEXKg1bv1hw | 20 |
| Figura 3 - Impenetrável, 2009, monofilamento em aço e nylon Fonte: <u>Impenetrable, 2009</u> | 22 |
| Figura 4 - Valie Export, <i>Körperkonfigurationen</i> (Configurações do Corpo), 1972-1976 Fonte: VALIE EXPORT ›Körperkonfigurationen‹ – HDKV..... | 24 |
| Figura 5 - Trechos do vídeo Le ReposduFakir, 2003. Fonte: https://youtu.be/gbwnjDmur-k | 25 |
| Figura 6 - <i>Pay and Sit Bench</i> , 2009, vídeo 1:27", Fabian Brunsing Fonte: https://vimeo.com/1665301 | 26 |
| Figura 7 - Fotografia e diagrama do arquiteto Hassan Fathy Fonte: http://aden-outlook.weebly.com/archetype-analysis.html | 35 |
| Figura 8 - Tiltlet Arc, 1981. Foto: James Ackerman Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artists/serra | 37 |
| Figura 9 - Tiltlet Arc, 1981. New York, USA. Film still from Richard Serra Fonte: Archive of Destruction..... | 38 |
| Figura 10 - Frente e verso do postal do Largo do Rosário Fonte: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/ | 44 |
| Figura 11 - Cartão-postal, Marc Ferrez, Ilha d'Água, Rio de Janeiro Fonte: https://www.vitruvius.com.br/ | 45 |
| Figura 12 - Cartão-postal Marc Ferrez & Filhos Rio de Janeiro – Avenida Central: Fonte: https://www.vitruvius.com.br/revistas | 45 |
| Figura 13 - Paisagem Hostil – Av. Vicente de Carvalho, Rio de Janeiro, 2016. Postal Fonte: elaborada pela autora | 48 |
| Figura 14 - Suporte para os cartões postais, Utopia do não, Paço Imperial, 2019 Fonte: Elaborada pela autora | 50 |
| Figura 15 - <i>Vida Selada</i> , 2019, selos oficiais dos correios. 2,5x3,5 cm. 1/100 Fonte: Elaborada pela autora | 51 |
| Figura 16 – Passaic Fonte: https://static01.nyt.co | 53 |

| | |
|---|----|
| Figura 17 - <i>Paisagem Hostil</i> Vila do João, Postal, 9x15, 2018 | |
| Fonte: elaborada pela autora..... | 54 |
| Figura 18 - Complexo do Alemão, 2018, Postal, 10x15, tiragem 1000 | |
| Fonte: elaborada pela autora..... | 59 |
| Figura 19 - Paisagem Hostil, Uerj, cartão postal, 10 x15, tiragem 1.000 | |
| Fonte: elaborada pela autora..... | 62 |
| Figura 20 - Paisagem Hostil, Uerj, cartão postal, 10 x15, tiragem 1.000 | |
| Fonte: elaborada pela autora | 64 |
| Figura 21 - Cena do filme “Uma noite de 12 anos”, Uruguai, Espanha, Argentina | |
| Fonte: Frame do filme | 65 |
| Figura 22 - Imagem da área externa do museu e indicação para a instalação "La | |
| Fonte: <u>La Geométríade la Conciencia</u> | 67 |
| Figura 23 - Exposición "La geometría de La conciencia" de Alfredo Jaar. Museo de la | |
| Fonte: <u>La Geométríade la Conciencia</u> | 68 |
| Figura 24 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio la | |
| Fonte: <u>ae26_guga-ferraz.pdf (ufrj.br)</u> | 69 |
| Figura 25 - Frame do filme Alphaville de Jean-Luc Godard. Preto e branco/colorido, | |
| Fonte: Frame do filme | 71 |
| Figura 26 - Frame do vídeo Alphaville e outros, 2008, 9:18". Antoni Muntadas | |
| Fonte: <u>https://vimeo.com/266704455</u> | 73 |
| Figura 27 - Frame do vídeo Alphaville e outros, 2008, 9:18", Antoni Muntadas | |
| Fonte: <u>https://vimeo.com/266704455</u> | 74 |
| Figura 28 - Registro realizado pelo drone na Rua Tejuπά, Vila da Penha | |
| Fonte: elaborada pela autora | 76 |
| Figura 29 - Mapa cartográfico com imagens da performance | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 76 |
| Figura 30 - Cercas, 2008, Antoni Muntadas. A série foi publicada na Revista | |
| Fonte: <u>https://issuu.com/websicons4u/ docs/revista14</u> | 77 |
| Figura 31 - Os vídeos foram feitos em diferentes momentos. | |
| Fonte: <u>https://www.youtube.com/watch?v=M4uyGftJNbg</u> | 81 |
| Figura 32 - Casaco de lã usado na ação. | |
| Fonte: elaborada pela autora | 81 |
| Figura 33 - Fragmento da ação | |
| Fonte: <u>https://video.wixstatic.com/video/f8fa4b_68ea7d488faa</u> | 84 |

| | |
|---|-----|
| Figura 34 - QUATRO DIAS E QUATRO NOITES | |
| Fonte: Revista Arte Ensaios..... | 88 |
| Figura 35 – line made by walking, Richard Long (1967) | |
| Fonte: <u>'A Line Made by Walking', Richard Long, 1967 Tate</u> | 90 |
| Figura 36 - Nova Babilônia, Constant Nieuwenhuys, 1969, Colagem | |
| Fonte: <u>Constant Nieuwenhuys</u> | 92 |
| Figura 37 - Sometimes Making Something Leads to Nothing, Mexico City 1997 | |
| FONTE: Francis Alÿs: (francisalys.com)..... | 93 |
| Figura 38 - When Faith removes mountains, Lima Peru, 2002, 15:06 min | |
| Fonte: Francis Alÿs: (francisalys.com)..... | 95 |
| Figura 39 - Paulo Nazareth Untitled, from Notícias de América | |
| Fonte: Paulo Nazareth..... | 97 |
| Figura 40 - Frame do vídeo Movo-me pela voz, 2020, 9:40 | |
| Fonte: <u>https://drive.google.com/file/d/1j_M9rCZnGsGLPvVCLi</u> | 99 |
| Figura 41 - Página do livro “Walkscapes, caminhada como prática estética” | |
| Fonte: Francesco Careri (2018, p. 26)..... | 100 |
| Figura 42 - The Nighthwatch, 2004, 6:17, em colaboração com Rafael Ortega | |
| Fonte: <u>Francis Alÿs: (francisalys.com)</u> | 102 |
| Figura 43 – Ai Weiwei, Weiwei Cam, bedroom cam, 2012 | |
| Fonte: <u>Ai Weiwei Surveillance Camera (2010) Artsy</u> | 103 |
| Figura 44 - AiWeiwei, WeiweiCam, computercam, 2012 | |
| Fonte: <u>Ai Weiwei Surveillance Camera (2010) Artsy</u> | 104 |
| Figura 45 - Direito de imagem, 2004, papel roler, cola e velcro, 27x 27x 23 cm | |
| Fonte: <u>Galeria Vermelho - Marcelo Cidade</u> | 105 |
| Figura 46 - Still de <i>Imagens do mundo e inscrição da guerra</i> , filme, 75'. Harun Farocki GbR, 1988 | |
| Fonte: Frame do filme..... | 106 |
| Figura 47 - <i>Gefängnisbilder</i> , 2000, 01:00:37, PAL, black/white, color, sound, F012 01. HarunFarocki - Gefängnisbilder - n.b.k | |
| Fonte: Video-Forum (nbk.org) | 106 |
| Figura 48 - Imagem do Panóptico elaborado por Jeremy Bentham em 1785 | |
| Fonte: Foucault, 2013..... | 108 |
| Figura 49 - Foto de Maria Eduarda Alves | |
| Fonte: Reprodução da Internet | 114 |
| Figura 50 - Placa de Alumínio, 20x30. | |

| | |
|---|-----|
| Fonte: Elaborada pela autora | 117 |
| Figura 51 - Ensaio com a estátua viva. A fotografia foi tirada no Centro Cultural | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 118 |
| Figura 52 - Imagem editada para impressão do lambe | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 118 |
| Figura 53 - Detalhe do lambe colado | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 119 |
| Figura 54 - Lambe colado no Jardim Nenhum sonho a menos | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 119 |
| Figura 55- 3Nós3, Ensacamento, 1979. Fonte: catálogo da exposição | |
| Retroperformance..... | 124 |
| Figura 56 - Christo e Jeanne-Claude, DocksidePackages, Porto de Colônia (1961) | |
| Fonte: Christo and Jeanne-Claude Stacked Oil Barrels | 126 |
| Figura 57 - Christo Javacheff e Jeanne-Claude. The Wall - Wrapped Roman Wall | |
| Fonte: Christo and Jeanne-Claude - The Wall..... | 126 |
| Figura 58 - Wrapped Reichstag Copyright Christo 1995 Photo: Wolfgang Volz | |
| Fonte: Wrapped Reichstag | 127 |
| Figura 59 - Registros da performance. Fotografia: Cristiano Ludgerio | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 129 |
| Figura 60 - Podia ser a Gente, 2020. Fotografia: Cristiano Ludgerio | |
| Fonte: Elaborada pela autora..... | 130 |
| Figura 61 - estátua do bandeirante Borba Gato ateadada fogo pelo coletivo Revolução | |
| Fonte: BB7IIXQXLZGAXDWDQOKREHHLGM)..... | 133 |
| Figura 62 - Estátua de Jefferson Davis derrubada em Richmond, na Virgínia | |
| Fonte: Protestos nos Estados Unidos..... | 133 |
| Figura 63 - Registros de <i>Devolta</i> (2020) | |
| Fonte: Diambe Devolta, 2020 on Vimeo | 135 |
| Figura 64 - Cildo Meireles, Através, 1983-89, materiais diversos, 600x1500x1500 | |
| Foto: Daniela Paoliello. Fonte: Através - Inhotim | 137 |
| Figura 65 - Cildo Meireles, Através, 1983-89. Foto: Eduardo Eckenfels | |
| Fonte: Através - Inhotim..... | 137 |
| Figura 66 - Parede Gentil, Nº 05 Cidade Dormitório, 2007, Guga Ferraz | |
| Fonte: Parede Gentil, Nº 05 Cidade Dormitório , 2007..... | 139 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|--|------------|
| | INTRODUÇÃO: QUESTÕES INICIAIS. HOSTILIDADE | 13 |
| 1 | A HOSTILIDADE COMO PAISAGEM, ABRIGO E FRONTEIRA | 31 |
| 1.1 | Arquitetura hostil na paisagem que vemos e que nos toma | 32 |
| 1.2 | Série Paisagens Hostis | 46 |
| 1.3 | Cancela | 65 |
| 2 | O ATO DE CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA | 80 |
| 2.1 | Cerca, cerco, cercado | 80 |
| 2.2 | Movo-me pela voz | 97 |
| 3 | MEMÓRIA E ESQUECIMENTO | 113 |
| 3.1 | Monumento ao Invisível | 113 |
| 3.2 | Podia ser a Gente | 127 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 136 |
| | REFERÊNCIAS | 143 |

INTRODUÇÃO: QUESTÕES INICIAIS. HOSTILIDADE

*Nas grandes cidades de um país tão violento
Os muros e as grades nos protegem de quase tudo
Mas o quase tudo quase sempre é quase nada
E nada nos protege de uma vida sem sentido
O quase tudo quase sempre é quase nada
E nada nos protege de uma vida sem sentido”.*

(Augusto Licks e Humberto Gessinger)

O trecho em epígrafe é da música “Muros e grades” do disco *Várias Variáveis* (1991) da banda Engenheiros do Hawaii. Ouvi muito esse álbum em minha adolescência e recentemente me deparei com ele novamente durante o processo de escrita da tese. Esse reencontro me ajudou a elaborar as questões que permeiam essa pesquisa e que apresentarei ao longo dessa primeira parte do trabalho.

No final do ano de 2016, li a matéria “Anti-homeless spikes are part of a wider phenomenon of ‘hostile architecture’”, do jornal *The Guardian*¹ sobre planejamento urbano e a construção de elementos de controle de acesso a determinados espaços na cidade. Nela, o historiador e arquiteto Iain Borden apresenta o termo «arquitetura hostil» e destaca que seu surgimento começou nos anos 1990. Dedicando-se ao estudo das formas de gerenciamento do espaço público, ele passou a desenvolver, na University College of London, uma pesquisa sobre estruturas de impedimento nas cidades para skatistas e pessoas em situação de rua.

Aos poucos, fui percebendo em meus trajetos cotidianos a presença dessas estruturas e da diversidade de formas, tamanhos, materiais, de cada uma para atender à intenção de impedir, de barrar a passagem ou estada de outrem. Percebi, assim, que minha cidade estava, ela também, muitas vezes construída como uma arquitetura hostil. Porém, diferentemente do que ocorrera com os skatistas, as estruturas no Rio de Janeiro se baseiam em um desejo de exclusão, em uma hostilidade que podemos dizer estrutural: a “nova arquitetura” seria, pois, uma forma de reação, destinando-se, na verdade, a manter afastados aqueles que, primeiramente, são considerados hostis.

¹<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/13/anti-homeless-spikes-hostile-architecture>

Proponho-me, no decorrer da pesquisa, a investigar as maneiras pelas quais as intervenções hostis compõem a paisagem urbana e como as pessoas se relacionam com elas. A hostilidade dessas construções se apresenta das mais diversas formas, sutis ou visíveis, quase sempre muito eficientes – como, por exemplo, os bancos públicos em que não se pode deitar, ou as pedras dispostas embaixo dos viadutos, às estruturas de grades delimitando o percurso do transeunte, as cancelas que tornam as ruas pequenos condomínios... Esses são alguns dos tipos de arquitetura hostis que encontro em meus percursos corriqueiros entre o bairro em que resido (Vila da Penha) e o Centro da Cidade, ou a Zona Sul. Entretanto, cada lugar que percorri até agora me apresentou suas particularidades, o que buscarei articular e destacar ao longo dessa pesquisa através das fotografias e intervenções urbanas.

O próprio processo de encontro de modelos de arquiteturas hostis na cidade mostrou-me que, freqüentemente, elas se introduzem de forma quase imperceptível – por vezes, mesmo, tendo sido naturalizadas, já que as estruturas-obstáculos que as compõem foram incorporadas à nossa lógica cotidiana; é assim que passamos diariamente por elas sem maiores estranhamentos. A fotografia abaixo (Figura 1) foi tirada em Vicente de Carvalho, Zona Norte do Rio de Janeiro, em uma passarela pela qual passo diariamente, quando enfim pude constatar, em meu caminho habitual, essa estrutura antes invisível para mim: uma grade que ocupa a parte inferior da passarela, impedindo qualquer acesso.



Figura 1 - Passarela de Vicente de Carvalho, Vila da Penha, fotografia digital. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

A imagem é da passarela de acesso à estação de metrô de Vicente de Carvalho, na Linha 2 do Metrô Rio. As grades colocadas pela Prefeitura da cidade impedem o acesso à parte inferior: elas direcionam o trajeto até a estação de metrô, evitando qualquer alternativa e reforçando que o que antes era um lugar de passagem e, por vezes, de breve permanência, agora está vetado para os cidadãos. Costumo registrar com frequência essa estrutura hostil e as interferências nela realizadas – como, por exemplo, a barraquinha do camelô a ela acorrentada quando o vendedor retorna para sua residência. Destaco essa imagem pela presença de duas mulheres conversando nas extremidades do cercado, apoiando seus corpos na grade que as separa. Nesse encontro, os sons e olhares atravessam e preenchem o espaço da estrutura hostil, singelos gestos cotidianos que revelam a linha tênue nos modos pelos quais a hostilidade medeia às relações entre habitantes do bairro e entre transeuntes.

“Explicitamente, o propósito dos “espaços interditados” é dividir, segregar e excluir – e não construir pontes, passagens acessíveis e locais de encontro, facilitar a comunicação, ou de alguma forma, aproximar os habitantes da cidade”. (BAUMAN, 2004, p. 132)

Hostilidade é, pois, o conceito estrutural que orienta essa pesquisa. Nela, proponho uma reflexão sobre nossa relação com a cidade e os lugares que ocupamos, transitamos, habitamos, ou somos impedidos de acessar – ou seja, as fronteiras interiores, físicas e sociais, que integram nosso dia a dia e que demarcam nosso relacionamento com os espaços e com as pessoas.

No latim, o termo *hostil*² designa aquele que não é reconhecido como semelhante: o estrangeiro, mas, em muitos casos, o rival, o inimigo público, acepções já presentes no grego, onde, como observa Nicole Loraux, *xénos* é o nome do vizinho, mas refere-se igualmente àquele que, “... pelo fato de haver nascido fora, é a priori um inimigo, que sempre convém transformar, rapidamente, em hóspede”³. Nem sempre, é claro, a conversão é possível: desde a Antiguidade a coexistência é uma arte difícil, sobretudo porque o outro não compartilha dos

²No latim, *hostis* significa, primeiramente, «adversário, inimigo». Mas também simplesmente «rival», «estrangeiro» (Cf. *Grand Dictionnaire Latin*, disponível em <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=hostis> [acesso em 20/08/2020])

³Nicole Loraux, *Gloire du Même, prestige de l'Autre*, in *Le Genre Humain*, n° 21, vol. I, 1990, p. 116, disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-1990-1-page-115.htm> [último acesso em 20/08/2020]

mesmos valores e hábitos, fazendo-se, no mais das vezes, incompreensível: é o *bárbaro* – termo que, em grego, significa, por uma onomatopéia (blá-blá), um falar ininteligível (1990, p. 116).

Na língua latina, *hostil* remete ao não semelhante, o estrangeiro. Porém, o termo estrangeiro também é associado à hospitalidade, o oposto de hostilidade. *Hospes*⁴ significa aquele que recebe a *hospitalitas*⁵: *hospitus*⁶ é aquele que está viajando, em trânsito ou de passagem. O estrangeiro, nesse sentido, é aquele que vem de outro lugar, do exterior, de um lugar estranho, que pertence a outro contexto. De forma que já etimologicamente o estrangeiro acolhido é também aquele que pode, também, ser objeto de hostilidade. Como já dizia Caetano Veloso,

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto o mau gosto
é que Narciso acha feio o que não é espelho.”⁷

A impossibilidade de conseguir se enxergar, de reconhecer sua própria imagem e semelhança no outro, estrangeiro, provoca a hostilidade. Tzvetan Todorov, por exemplo, discorre sobre a questão do “outro” a partir da “descoberta” da América e destaca o egocentrismo de Colombo em não reconhecer o “outro” que se deparou ao chegar, nesse caso os povos originários.

A língua sempre acompanha o império; os espanhóis temiam que, perdendo sua supremacia em uma, pudessem perder também no outro. Não estaria aí a insegurança de Colombo? Seria possível que o silêncio de todos os pontos geográficos da América, cheios de milhares e milhões de vozes de tão variados povos, incomodou a Colombo? Para Bakhtin, a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. Ao impor sua palavra, sua linguagem com toda a carga ideológica, Colombo não leva em conta o processo criador e construtor pelo qual passaram as terras e os povos americanos. Impondo sua palavra, Colombo desencadeia simultaneamente um processo de dominação de tudo o que a palavra (semioticamente ideológicas) representa. (TODOROV, 1999, p. 269)

Alinhado a uma lógica cristã que entendia estar cumprindo uma “missão divina”, Colombo não teria se embasado em uma visão empirista, mas na autoridade divina chancelada pela via eclesiástica (Igreja Católica Romana). Apoiando-se em uma estrutura de signos que só identificava como línguas e reconhecia como

⁴ “Hóspede, aquele que é recebido em virtude da reciprocidade dos deveres de hospitalidade; estrangeiro, viajante.” In: TORRINHA, Francisco. *Dicionário latim português*. Junta Nacional de Educação. Universidade do Porto, Porto. 1942. p. 385. Disponível em: DICIONARIO LATIM PORTUGUÊS POR FRANCISCO TORRINHA: J. REBOUÇAS: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive.

⁵ “Condição de estrangeiro”. Op. cit, p. 385.

⁶ “Estrangeiro que viaja”. Op. cit, p. 385.

⁷ Trecho da música “Sampa” (*Caetanear*, 1985).

culturas aquelas que se espelhassem na européia, a expedição espanhola não previa qualquer horizontalidade nas relações, não tinha interesse na comunicação, mas era levada a inferiorizar o sistema de signos diferentes do seu e a projetar seus valores sobre os autóctones, esses “outros”, feitos hóspedes hostis em sua própria terra.

No Brasil colônia, os primeiros habitantes eram classificados como aliados ou hostis, segundo as circunstâncias. As historiadoras Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Starling destacam, na documentação sobre a colonização, a recorrência da menção à presença, quando das guerras, de índios aldeados e aliados, denominados “muralhas do sertão”, ou seja, escolhidos estrategicamente para evitar a entrada de estrangeiros. Assim, se a “liberdade” — entendida como a catequese nos aldeamentos — era o “presente” aos índios aliados, a escravidão era o destino dos índios inimigos. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.50). Restava, portanto, aos indígenas duas escolhas: ou se torna vassallos “vassallos úteis” ou eram convertidos à escravidão. As duas opções delineavam, contudo, a mesma estratégia de extermínio, pois as práticas de genocídio não se aplicavam somente aos indígenas considerados “hostis” que resistiram à colonização, mas punia também aqueles cujos corpos eram usados para conter os invasores.

Ernesto Laclau destaca que o processo que Freud denomina de *identificação*, o caráter inacabado, processual e instituído pela diferença, em que o indivíduo recorre para preservar a ilusão de sua singularidade e para sustentar o narcisismo, é a forma mais arcaica de constituição laço afetivo com o outro e refere-se à construção imaginária de uma representação que mascara a presença do Outro em si mesmo.

Freud prossegue discutindo a aversão ou hostilidade que habita todos os laços íntimos com outras pessoas e que são mantidos fora da percepção unicamente por meio da repressão. Nos casos em que essa hostilidade é direcionada a pessoas com os quais mantemos uma associação próxima, falamos de sentimentos ambivalentes. Quando, porém, a hostilidade é direcionada a estanhos, podemos nela reconhecer claramente uma expressão de amor de si mesmo, de narcisismo. O amor de si mesmo, no entanto, é limitado ou suspenso no caso da formação de um grupo. (LACLAU, 2013, p. 99)

Freud afirma que a formação do sintoma envolve uma identificação regressiva – ou seja, para lidar com a falta e a castração, dá-se um processo de regressão que se acompanha de uma identificação narcísica com um objeto na fantasia. Em *Psicologia das Massas*, Freud analisa a identificação das massas com um líder, que

resulta de uma regressão massiva e conduz à identificação secundária com os demais seguidores, com os quais passa a formar um grupo que se põe imediatamente a odiar outro grupo. Eis como a identificação gera, também, a rejeição do outro, que já não pode ser reconhecido como semelhante.⁸

Deveríamos nos preocupar, acima de tudo, com a distinção entre massas que têm de um líder e massas que não o têm. Precisamos averiguar se as massas com os líderes são as mais primitivas e completas; se em outros grupos uma idéia, uma abstração, poderia ocupar o lugar do líder – uma configuração na qual grupos religiosos, com seu dirigente invisível, constituem um estágio de transição – e se uma tendência comum, um desejo que numerosas pessoas possam compartilhar, talvez possa servir como substituto. Essa abstração, repito, poderia estar mais ou menos encarnada na figura que podemos denominar um líder secundário, e surgiriam variedades interessantes da relação entre a idéia e o líder. O líder ou a idéia dominante também poderiam ser negativos, por assim dizer. O ódio a uma determinada pessoa ou instituição poderia operar da mesma maneira unificadora, e poderia evocar ao mesmo tipo laços emocionais enquanto uma ligação positiva. Então surgiria um questionamento: se o líder é realmente indispensável para a essência da massa, além de outros questionamentos. (FREUD apud LACLAU, 2013, p. 109-110).

A identificação com determinado grupo sugere que, para que essa relação seja estabelecida, é necessário que haja, em contrapartida, o não reconhecimento de outro grupo, ou seja, é preciso que haja uma diferenciação. A total impossibilidade de identificação com outrem gera o desinteresse e a ausência de empatia, mas pode ir muito além, implicando na incapacidade de reconhecer no outro a própria humanidade. Resulta daí uma drástica clivagem que faz com que, para alguns, os diferentes de si sejam excluídos da própria noção de existência humana.

Para esses nem todas as vidas importam, para empregar a feliz fórmula de Judith Butler (2015, p.15). Mas, afinal, o que é uma vida, se dela é possível excluir alguns – as “vidas precárias” a que se dedica a autora, cuja perda não será objeto de luto nem de dor.⁹

⁸“Precisamos acrescentar, a modo de correção, que o fenômeno não tem a mesma grandeza em cada um dos casos. Em muitos indivíduos, a separação entre o Eu e o ideal do Eu não se encontra muito avançada; os dois ainda coincidem facilmente; o Eu preserva com frequência a autocomplacência narcísica. A escolha do líder é bastante facilitada por essa circunstância. Muitas vezes, ele precisa possuir apenas as qualidades típicas dos indivíduos sob uma forma particularmente clara e pura, e basta-lhe transmitir uma impressão de maior vigor e de maior liberdade libidinal. Nesse caso, sugere a necessidade de um chefe forte, e ele é investido de um poder que, de outro modo, talvez não pudesse reivindicar.” (FREUD apud LACLAU, 2013. p. 105)

⁹ ...e como não pensar aqui nas vidas perdidas na pandemia da covid19, em nosso país?

Butler menciona Hegel e Kant, que entendem que a precariedade da vida é reflexo de uma intensificação da violência e do desejo de determinados grupos de eliminar outros, por eles considerados como vulneráveis. Porém, a filósofa percebe que esses pressupostos precisam ser repensados, frente ao panorama contemporâneo de precarização da vida, e sugere uma nova ontologia que readmita o corpo. Pois o problema não é, evidentemente, individual, mas concerne esquemas sociais normativos que modelam a produção das subjetividades, “definindo nossa capacidade de discernir e nomear o ser do sujeito”. Esses esquemas variam, contudo, em virtude de operações mais amplas de poder:

Assim, há “sujeitos” que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há “vidas” que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas. Em que sentido, então, a vida excede sempre as condições normativas de sua condição de ser reconhecida? Afirmar isso não significa dizer que a “vida” tem como essência uma resistência à normatividade, mas apenas que toda e qualquer construção da vida requer tempo para fazer seu trabalho, e que nenhum trabalho que ela faça pode vencer o próprio tempo. (BUTLER, 2015, p. 17-18)

Butler nos atenta para o fato de que vivemos em uma conjuntura que cria vidas que não são passíveis de luto, vidas que são exploradas e manipuladas, produzidas por uma estrutura social que precisa naturalizar as formas de desigualdades sociais, de modo que a vulnerabilidade de certos corpos se torna elemento da manutenção da dominação do capital econômico, político e cultural, tanto na esfera local quanto global. Assim, aquele que é dado por “hostil” – estrangeiro adversário, inimigo – é parte desse contexto, e a precarização de sua vida é, na verdade, o sustentáculo para a possibilidade de identificações por parte dos demais com um líder ou com grupo: a dinâmica do reconhecimento se estabelece à custa da violência direcionada aos que não se enquadram nos padrões normativos em vigor.

Essa suspensão da legitimidade de certas vidas pode, também, estar associada a um habitat, feito símbolo e lócus de pertencimento, por exemplo. Christian Dunker destaca que a tradução de *Mal-estar da Civilização* de Freud a princípio remete à ideia de “infelicidade (ou infortúnio) na cultura”. Porém, o autor sugere atenção ao radical *Hagen*: “talvez a palavra *Unbehagen* derive do radical *Hag*, bosque ou mata, ou seja, um lugar propício para praticar a arte de estar” (DUNKER, 2011, p. 34). Ele explica que *hags* sugere que o mal-estar aparece como uma negação do estar, não é “uma sensação desagradável ou um destino circunstancial, mas o sentimento existencial da perda de lugar, a experiência real de

estar fora de lugar.” (id., 2014, p. 196). O sujeito encontra-se em uma condição de permanente exílio, ele é um ser sem lugar.

Essa condição se faz presente nas obras da artista Mona Hatoum. Nascida em Beirute, no Líbano, no ano de 1952, devido à ascendência palestina de seus pais jamais obteve a nacionalidade em seu país natal. Entretanto, ainda no Líbano, cursou Design. Em 1975, viajou para Londres, onde ainda se encontrava quando eclodiu a Guerra Civil Libanesa¹⁰, e durante cinco anos esteve impedida de regressar a seu país de origem. Esse evento marcou o percurso de sua obra e vida: nos anos 1980, exilada em Londres, vai estudar na Slade Scholl of Fine Arts. Nesse período, começou a trabalhar com performance e vídeo, para registro de suas ações e, também, com instalações. Suas principais obras no início de carreira são a performance *Still* [1985] e o vídeo *Mesures of Distance* [1988].



Figura 2 - *Mesures of Distance*, 1988, vídeo. Fonte: <https://youtu.be/EEXKg1bv1hw>

Mesures of Distance [1988] é um vídeo que apresenta várias camadas. A artista se apropria de cartas de sua mãe endereçadas a ela, as edita e as acopla a fotografias da genitora nua, tomando banho. O texto, escrito em árabe, é lido pela artista simultaneamente em inglês. Nas cartas, a mãe fala sobre seus sentimentos, de sua sexualidade e de problemas com o marido. No vídeo, destaca-se a

¹⁰ A guerra civil, que começou em abril de 1975 e terminou com o Acordo de Taiff, em novembro de 1989, afetou profundamente as famílias dominantes em uma sociedade altamente hierarquizada. (VLOEBERGHES, 2017, p. 70)

separação forçada e o isolamento em relação a sua família, como também a dor da ausência e a melancolia por perdera convivência cotidiana, íntima e doméstica que lhe permitia, entre outras coisas, conversar com sua mãe durante o banho. Seu trabalho mostra a situação de uma mulher sem pátria, sem lugar, à força exilada e impedida de poder se deslocar.

Na outra obra mencionada, *Impenetrable* [2009], o que, à primeira vista parece um cubo etéreo suspenso na galeria, acaba por se revelar uma trama de arames suspensos por ganchos de pesca, uma grade, um impedimento no espaço expositivo:

Como muitas instalações da Mona Hatoum desde o início dos anos 1990, o *Impenetrable* assume a forma de uma grade. No entanto, a forma geométrica austera, que lembra a escultura minimalista, também abriga uma carga psicológica. A treliça de aço parece ser tão delicada quanto ameaçadora, e o arame farpado evoca formas arquitetônicas – cercas, prisões, acampamentos – projetadas para confinar e repelir. Tais imagens evocam conflitos, violência e autoridade do Estado, e o trabalho de Hatoum é frequentemente discutido em relação à sua própria experiência como exilada palestina. (KINKSON, s.p., s.d)

A forma delicada da instalação carrega consigo uma estrutura arquitetônica projetada para confinar ou repelir o acesso: a experiência com a obra se restringe, pois, ao contato visual, a andar em seu entorno ou desviá-la. É, assim, uma estrutura que impede qualquer atravessamento. *Impenetrável* é uma fronteira no espaço expositivo. Entretanto, suas obras não problematizam somente o sistema e circuito da arte, mas discutem os limites de um território, dos mecanismos de exclusão dos corpos indesejáveis e da suspensão do direito de pertencimento a um lugar.

Figura 3 - Impenetrável, 2009, monofilamento em aço e nylon, dimensões: 118 1/8 x 118 1/8 x 118 1/8 polegadas (300 x 300 x 300 cm).



Fonte: Impenetrable, 2009 - Mona Hatoum - WikiArt.org

Destaco essa obra por sua aproximação com as mesmas estruturas que encontramos no espaço urbano mascaradas como mecanismos de segurança projetados pelo Estado alegadamente para proteção da população, mas que são de fato meios eficazes de intervenção e controle dos corpos daqueles tidos pelo Estado e pela sociedade como ameaças. As estruturas – estas sim, verdadeiras, porque deliberadamente hostis – são idealizadas para criar impedimentos e fronteiras nas cidades.

A exclusão religiosa, nacional, ideológica e étnica tem muito em comum. Primeiro, a identificação de fronteiras e exterioridade; então o elemento racial que entra na identificação da fronteira como diferença colonial (um elemento ligado à religião no primeiro caso e ao nacionalismo no segundo); e, finalmente, o elemento ideológico que serviu para reconstruir a diferença imperial durante o terceiro estágio histórico (o do confronto entre liberalismo e socialismo no mundo) Moderno /Colonial). A etnia tornou-se uma marca essencial após o final da Guerra Fria, mesmo que esse fenômeno remonte ao tempo da exclusão religiosa e depois nacional. Embora esses três estágios tenham sido projetados na atual globalização pós-Guerra Fria de acordo com uma sucessão temporal, cada um dos fazem parte do mundo colonial/moderno e coexistem com os outros, como evidenciado pelo caso do Kosovo. Além disso, essas etapas, que reconstruo historicamente, mas que são a base do presente, são os momentos sucessivos e complementares da luta travada por sua sobrevivência e hegemonia no Atlântico Norte, ou, se preferirmos, a face

reconstruída do mundo ocidental (MIGNOLO, 2015, p. 133). Mona Hatoum (2019) explora, em seus trabalhos, uma ampliação do que entendemos a princípio como fronteira – ou seja, um limite geográfico que demarca um país e o separa de outros. Ela nos faz ver que a condição do exílio remete não somente a barreiras territoriais, mas também às conseqüências psíquicas, sociais, políticas, econômicas e culturais derivadas da perda ou do não reconhecimento de pertencimento ao seu habitat. O filósofo Achille Mbembé afirma que todas as esferas da existência são controladas e quantificadas pelo capital, ainda que essa penetração se configure de formas diferentes e desiguais. O capital está entranhado em nossas carnes, ele tudo configura, inclusive nossa psique. Para Mbembé, o controle da mobilidade e o fortalecimento das fronteiras são reflexos disso. Entretanto, a noção de fronteira não se restringe apenas aos limites geográficos, mas também por um dispositivo ontológico gerido por suas próprias leis:

(...) fronteiras não são mais meras linhas de demarcação que separam distintas entidades soberanas. Cada vez mais elas nomeiam o que poderíamos descrever como a violência organizada que sustenta o capitalismo contemporâneo e nossa ordem mundial em geral. Mas, talvez, para ser exato, não devemos falar de fronteiras em geral, mas em 'fronteirização', ou seja, o processo pelo qual certos espaços são transformados em lugares intransponíveis para certas classes de populações que, deste modo, são submetidas a um processo de racialização; lugares onde a velocidade deve ser desabilitada e as vidas de uma multidão de pessoas julgadas indesejáveis devem ser imobilizadas, se não estilhaçadas. (FRAGEL apud MBEMBÉ, 2021, s.p)

A fronteirização vai além dos limites territoriais e se instaura como violência contra os inimigos projetados que possam vir a impedir seu estabelecimento. A “casa de nosso tempo”, como a descreve Mbembé, é habitada por cidadãos de lugar nenhum, populações que são forçadas a saírem de seu habitat, de terras de que foram despossuídos povos dizimados pela guerra, sendo levados a procurarem refúgio junto, justamente, aos que os atacaram.

A construção de estruturas hostis nas cidades projetadas para impedir o acesso a corpos considerados intrusos reforçam a fronteirização e a configuração de limites no espaço público. Na performance, *Körperkonfigurationen* (Configurações do Corpo), a artista austríaca Valie Export usa seu corpo como suporte para questionar os limites físicos e políticos, como também, a ambiguidade presente no corpo, objeto/sujeito no espaço urbano. Numa série de foto-performances, a artista instala o corpo feminino em diversos espaços considerados “impróprios”: destaca-se, assim, pelo contraste com a arquitetura, um corpo sensível ao lugar, a infra-estrutura das

idades influenciando diretamente nossos corpos. “alterando a forma como nos vemos e nos relacionamos com o meio urbano.” (CARRAPATOSO, 2014, p.5)

Figura 4 - Valie Export, *Körperkonfigurationen* (Configurações do Corpo), 1972-1976.



Fonte: VALIE EXPORT ›Körperkonfigurationen‹ – HDKV

Outro trabalho que busca evidenciar a hostilidade no modo em que as cidades são projetadas, é o vídeo *Le Retour Du Fakir*, organizado por Gilles Patté e Stéphane Argillet. Nele, o artista Gilles Paté se desloca pela cidade de Paris ao encontro de arquiteturas hostis. Ele põe em cena o personagem de Faquir – asceta oriental, conhecido por ações que testam os limites do corpo, como andar sobre brasas ou se deitar sobre uma cama de pregos.

Ao se deparar com arquiteturas hostis, Paté busca moldar seu corpo aos dispositivos. Na primeira imagem (Figura 5), o artista se depara com estruturas de ferro dispostas em alternância no meio fio da calçada de uma loja, que ele invade com seu corpo – forma de dar a ver a presença do design hostil:

Apresentadas em sua diversidade, essas imagens transmitem, por sua justaposição, uma verdade sociológica que o olhar isolado do transeunte comum, desacostumado a “ler a cidade”, não pode ver, a apresentam em toda a sua violência simbólica, a pouca participação coletiva que uma concepção ergonômica dos espaços públicos faz entre o “bom” e o “ruim”: “o nômade urbano, jovem, artista” valorizado pelo RATP não tem nada do “morador de rua” que ocupa os bancos públicos, é uma estrutura dinâmica para que as estações não sejam “pontos de parada”. (PATÉ; ARGILLET, 2006)

Essa ação questiona a idéia de que o espaço público é, por natureza, um espaço democrático onde todos podem transitar ou estar. Outro exemplo é o vídeo *Payand Sit Bench* [2009] o artista Fabian Brusing. Nele, é evidenciado como o design projetado em espaços públicos é desenvolvido para repelir pessoas e não para acomodá-las. Na ação, um homem vestido formalmente aproxima-se de um

banco em uma praça pública cujas pontas de metal impedem que qualquer pessoa neles e sente ou se deite; mas o uso é liberado quando se deposita uma moeda na parte inferior: imediatamente as pontas se retraem; mas, após alguns instantes, soa um aviso sonoro informando que o tempo de permanência se esgotou e que as estacas retornarão.

Figura 5 - Trechos do vídeo Le ReposduFakir, 2003.



Place de la République, Paris 10^e



Immeuble privé, place du Colonel Fabien, Paris 10^e



Place du Panthéon, Paris 5^e



Station Bastille, Paris 12^e

Fonte: <https://youtu.be/gbwnjDmur-k>



Figura 6 - *Pay and Sit Bench*, 2009, vídeo 1:27", Fabian Brunsing. Fonte: <https://vimeo.com/1665301>

Destaco essas ações porque questionam as noções de comum, público e privado. Para Rancière (2005), o termo “partilha” deriva tanto da noção daquilo o que é posto em comum – como, por exemplo, as manifestações culturais relativas ao ser como a língua ou direitos civis – quanto dos conflitos pelo direito ao comum. O filósofo afirma que o modelo ateniense de comum é privativo, por ser instituído a partir de uma clivagem que separa dos cidadãos atenienses de pleno direito aqueles que não têm direito à palavra. O sentido de partilha esbarra na rígida determinação de quem está dentro e fora de um sistema, como um modo negociado de dar visibilidade, organizado de acordo com a experiência dos indivíduos e de sua função na sociedade, fazendo com que apenas alguns possam desfrutar plenamente do comum. O autor (2005, p. 17) afirma ainda que: “A política ocupa-se do que vê e do que pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Logo, o autor avança que no espaço comum não reina uma condição de igualdade e identidade, como tantos afirmaram, cunhando a expressão “partilha do sensível” para assinalar a solidariedade entre a política e a estética na modelagem não apenas desse espaço-tempo profundamente desigual ainda que compartilhado, mas das diferentes formas de subjetividade chamadas a habitá-lo. A essas diferentes subjetividades correspondem modos diversos de sensibilidade, de ver, de se expressar, de agir, de acesso a direitos. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (ibid., p. 16).

Michel Hardt e Antonio Negri (2016) afirmam que vivemos em um mundo comum compartilhado por todos, mas submetido a poderes de dominação que o regem (a linguagem e os afetos, dizem os autores, não são nem públicos nem privados, mas comuns). A arquitetura construída para impedir o acesso de transeuntes a locais públicos, por exemplo, mostra como o espaço comum não é vivido ou experimentado, mas seu impedimento incorporado às práticas cotidianas. Os autores destacam que o conflito entre público e privado acaba desviando a

atenção em relação ao comum e, para eles, isso diz respeito às próprias estratégias políticas das instituições hegemônicas em limitar e privatizar o espaço público.

Na obra *A Condição Humana*, Hannah Arendt define as esferas pública e privada afirmando que a Modernidade é caracterizada pela retração da esfera pública, que é convertida, pela ampliação da esfera privada, em uma nova esfera: a social. Arendt examina as noções de “política” e de “espaço público” a partir da experiência da polis ateniense, para a qual a democracia implicava na prática do debate público e da deliberação coletiva: assim, “tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos” (2000, p. 59). De forma que o que está no espaço público aparece para todos, ainda que cada um veja e ouça a partir de sua perspectiva própria. Esta famosa definição foi, no entanto, objeto de crítica de Judith Butler, que assinala o caráter idealista da definição da filósofa alemã, tornada evidente quando se parte da realidade daqueles que, nos dias atuais, estão submetidos à condição de precariedade e de invisibilidade. Segundo Butler,

Arendt está, no mínimo, apenas parcialmente certa quando afirma que o espaço da aparência surge no momento da ação política. Esta é uma noção romântica de um ato de discurso performativo corporificado, que afirma que, em qualquer momento ou lugar em que agimos, o espaço de aparência para o político passa a existir. (2016, p. 14)

Butler sublinha que, na contemporaneidade, o espaço público é mais complexo, pois é influenciado por outras categorias – como, por exemplo, a jurídica, a urbanística, a social, as culturais, a midiática. Nem tudo que está no espaço público é comum – contradição que não é teórica, mas própria da lógica que preside às práticas nas sociedades neoliberais: é que o espaço público tende continuamente a ser apropriado de forma privativa por indivíduos ou grupos das classes dominantes, mas sofrem, também, por vezes, uma reapropriação estratégica por parte daqueles que são despossuídos de seu direito à cidade.

Desse modo, a noção de arquitetura hostil não deve ser limitada ao design urbano, mas analisada em sua carga ideológica, em sua função de atender às exigências da segurança “pública” orquestrada pelo Estado para conter e eliminar determinados grupos considerados hostis. Pode-se dizer que, no Rio de Janeiro, a violência urbana, em seu sentido mais amplo, foi integrada ao ethos social e cultural, aos modos como nos relacionamos com os bairros: a hostilidade é um dos sustentáculos do modo como nos reconhecemos e nos sentimos pertencentes a determinado lugar ou grupo.

A reflexão sobre a modelagem dos afetos presentes no modo como ocupamos o espaço urbano me levou a conceber ações que tivessem como problema as formas de habitar e percorrer a cidade. Reparo, em meus percursos, por vezes até involuntariamente, a multiplicidade dos modos de habitá-la. Considerando a relação indissociável, todavia perpassada de conflitos, entre subjetividade e espaço e, tomando como eixo a análise as diferentes formas de repartição do público e do privado, minha pesquisa artística objetivou pôr em questão o pertencimento à cidade, e investigar uma produção de sentidos marcada pelos permanentes conflitos e pelas tensões instituídas e instituintes nesses complexos circuitos que atravessam corpos, afetos e subjetividades.

Meus deslocamentos diários pela cidade relevaram uma série de camadas de sentido, estimulando-me a pensar sobre meu próprio corpo exposto ao que encontro nessas andanças. São ações em ainda processo que, reunidas nessa tese-movimento-vivência, buscam pensar o lugar e os signos presentes nos modos de habitar e percorrer os espaços da cidade. Propus-me, assim, ao longo deste trabalho, a explorar, com o recurso aos conceitos de *travessia*, *deslocamento*, *hostilidade*, *percurso*, *modos de habitar*, *fronteira*, *lugar e espaço*, os modos pelos quais o poder controla e administra os corpos que habitam e se deslocam no espaço público.

O próximo capítulo é reservado à investigação, por meio do conceito de *arquitetura hostil*, das paisagens que configuram os espaços, dos modos de estar, de habitar e se deslocar, priorizando a análise de como a estruturação do espaço público reflete as formas pelas quais nos colocamos no mundo e nos relacionamos com os outros, sendo por sua vez modeladas por ela. Minha intenção é apresentar, nesse capítulo, minhas inquietações acerca de como a noção de hostilidade, que, em suas múltiplas figurações, atravessa as mais diversas esferas das relações humanas, dando-se a ver em construções físicas, culturais, sociais que determinam as fronteiras interiores (cf. BALIBAR, 1990) da cidade. Essa acepção de fronteira caracteriza uma espacialização movediça, que atende, não a limites formais, mas às demandas subjetivas, mas nem por isso menos reais, de um capital que visa o poder sobre os corpos, seu modo de habitação e deslocamento, definindo aqueles que são reconhecidos como legítimos proprietários e os invasores, objeto de ações de expurgo e afastamento.

Posteriormente serão apresentados os trabalhos: *Cerca, cerco, cercado* (2019), *Movo-me pela voz* (2020). São trabalhos que resultam do ato de percorrer lugares, de adotar uma postura nômade em caminhar ao encontro, ou desencontro, de corpos, de intervenções no espaço, mas principalmente, da hostilidade presente nos modos de afetos que nos deparamos em nossos percursos diários. No último capítulo apresentarei os trabalhos *Monumento ao invisível* (2019) e *Podia ser a gente* (2020). Nele serão abordado questões como monumento histórico, memória e esquecimento. Para realizar meu intento, buscarei ainda o auxílio das filosofias de Walter D. Mignolo, Achille Mbembé e Judith Butler, por exemplo – que têm se posicionado contra esquemas mentais estruturantes dos espaços de formação acadêmica que camuflam, por via de uma leitura eurocêntrica, experiências de vida que não se enquadram em seus modelos hierárquicos e metodológicos.

1 A HOSTILIDADE COMO PAISAGEM, ABRIGO E FRONTEIRA

*Da janela lateral do quarto de dormir
Vejo uma igreja, um sinal de glória
Vejo um muro branco e um voo pássaro
Vejo uma grade, um velho sinal.*

(Milton Nascimento e Lo Borges)

Ao longo das páginas desse capítulo, a noção de hostilidade estará presente nos trabalhos *Paisagens Hostis* (2018-) e *Cancela* (2019). Neles, problematizo minha relação com os lugares que percorro e a paisagem que se configura nesses deslocamentos. Ao me mudar para o bairro Vila da Penha, me deparei com uma dinâmica relacionada ao espaço público diferente daquele de Xerém, área rural da cidade de Duque de Caxias, onde cresci e morei até os 26 anos de idade. Aos poucos, fui percebendo os sinais de que a apropriação do espaço é marcada por um conflito apenas perceptível, como por exemplo, na disposição de vasos de plantas nas calçadas para que moradores estacionem não carros, ou grades para evitar a permanência de estranhos no lugar. A partir desta experiência, me propus a refletir sobre como a paisagem é construída, ou seja, como a elaboração de imagens presentes na memória social e cultural de um lugar se tornam o que aqui vou denominar paisagem.

Passei, então, a identificar os espaços hostis que encontrava em meus trajetos e a registrá-los. Durante esse processo de captura e investigação, coloquei-me enfrentei com o problema de como deveria fotografar a hostilidade presente na paisagem do meu percurso cotidiano. Com isso, surgiu o trabalho *Paisagens Hostis* (2018) uma série de cartões postais com imagens das paisagens que venho registrando desde 2016.

Neste capítulo também apresentarei o trabalho *Cancela*, de 2019, a partir de uma performance na qual percorro e me deito paralelamente aos pontos de impedimento conhecidos como cancelas, muito presentes nas ruas de meu bairro. A intenção é investigar como a noção de espaço público pode ser compreendida através dos modos de habitar e de compor o espaço urbano, mas, principalmente, debater como o sentido de pertencimento a cidade é destoante, quando lidamos com os campos público e privado.

1.1 Arquitetura hostil na paisagem que vemos e que nos toma

A mudança para o bairro da Vila da Penha me fez perceber as transformações presentes na paisagem que habitualmente costumava contemplar, como também a dinâmica de ocupação do espaço público no subúrbio carioca. A constatação dessas mudanças foi simultânea à publicação da matéria do jornal *The Guardian* sobre arquitetura hostil: isso me fez questionar minha relação com a cidade, com os lugares onde habito e que vejo em meus percursos diários. Comecei então a investigar a noção de paisagem e a acompanhar os debates sobre como ela é compreendida nas esferas sociais, políticas, econômicas e culturais.

Para Anne Cauquelin, “a paisagem é uma construção”: a crítica de arte afirma que sua origem é indefinida, mas que podemos encontrar o termo em trechos de poemas e em relatos de viagens, descrições que nos levam a perceber a existência de uma paisagem que é vista e habitada. Contudo, observa ela, “só há um termo, *topos*, ou lugar preciso, que serve mais para designar um local do que uma paisagem” (2003, p. 27). A noção de paisagem como uma forma simbólica consolidada é, segundo a autora, uma construção ocidental tornada possível pelo surgimento da perspectiva pictórica, no Renascimento, que lhe fixou regras de construção seguidas até os dias atuais: distância, ponto de fuga, horizonte, seqüência de planos, progressão, proporção e enquadramento. A composição criada na pintura renascentista permitiu a visualização e o compartilhamento da imagem antes apenas descrita na língua; ela também influenciou a construção de um novo olhar e de uma nova narrativa sobre a paisagem.

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de idéias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A idéia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla, como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. (MADERUELO, 2005, p. 38)

Para Milton Santos (2014), a noção de paisagem¹¹ é a extensão do que nossos sentidos conseguem alcançar, ou seja, o que percebemos no espaço é resultado do que fomos criando, aprendendo: os sentidos são construídos aos poucos quando olhamos, cheiramos, ouvimos. Nós percebemos o que está ao nosso redor a partir da maneira como nos constituímos como seres. A formação da paisagem também está ligada às questões políticas, econômicas e culturais: para ele, “a paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções, e quando maior o número destas, maior a diversidade de formas e atores.” (2014, p. 71)

Hans Belting (2015) usa a noção de janela como metáfora para discutir como o modo de olhar sofreu historicamente a interferência da descoberta da perspectiva no Ocidente. A janela pondera ele quando aberta, deixa o mundo visível para o olhar, mas, ao mesmo tempo, estabelece um contorno do que a visão pode alcançar, como um espectador diante de uma imagem. “O mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. É justamente sob esse pano de fundo que se desvela a significação cultural do conceito de perspectiva”. (2015, p. 116-117)

A relação que estabelecemos com o mundo se consolida e ganha concretude quando nosso olhar atravessa a janela; ela possibilita a presença tanto física quanto incorpórea do corpo no lugar, ela se concebe até onde o olhar pode alcançar. Belting destaca que, com o advento da Modernidade, o interior começa a representar o lugar simbólico do sujeito (eu), sendo o mundo exterior somente acessado através do olhar. Com isso, o historiador da arte sugere que “... a janela pode ser entendida como a consolidação ontológica do olhar, que se torna sua própria imagem. Nesse sentido, a nova forma do quadro pressupõe a presença de um sujeito que a partir de si, lança ao mundo um olhar direcionado”. (2015, p. 117).

Belting destaca que a idéia de janela para a cultura árabe-islâmica é diferente, assim como, o conceito de perspectiva. Ele destaca que a diferença é que o olhar ocidental se direciona para às imagens que ele busca além da janela, já o Oriental, sua janela, o muxarabi (mashrabiya), acrescenta ao olhar a presença de uma tela. A arquitetura árabe se dirige para o ambiente interno, porém a luz é a principal protagonista, pois é a partir dela que é disposto o espaço interno, sua ordenação

¹¹ “A paisagem é diferente de espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria uma comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como uma fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético. Complementam-se e se opõem.” (SANTOS, 2014, p. 79)

orienta-se a partir dos reflexos vindos do exterior, além de delimitarem os limites entre público e privado: “No mundo islâmico, uma *tela*, é construída nesse limite, tela de janela que se torna suporte para criação artística. Se a tela é transparente, não é para o *olhar* – pelo menos não em princípio –, mas sim para a *luz*, por meio da qual também se inverte interior para exterior.” (2015, p. 127) Para ele, as construções do arquiteto Hassan Fathy são um exemplo de como os espaços internos são regidos pela luz vinda do exterior,

(...) a janela é direcionada para o interior, em vez de atrair o olhar para o exterior. Apresenta-se, de fato, uma janela de luz, em vez de uma janela do olhar, pois ela dá uma forma à luz através do motivo da tela, uma forma que se constitui apenas no interior da casa e de sua superfície escura para aparecer. O espaço construído recua por trás desse jogo de trilhamentos luminosos. (BELTING, 2015, p. 130-131)

A janela ocidental também demarca as instâncias do privado e do público: o que está fora da janela é um lugar que se abre para o sujeito, mas não lhe pertence como tudo que está junto a si.

Por muito tempo, as janelas das casas não eram tão maiores que os quadros, e assim, as janelas pintadas remetiam às janelas reais. Em ambos os casos, o espectador encontrava-se fechado num espaço interno, enquanto o mundo permanecia exterior. O interno era o lugar reservado do sujeito, enquanto o exterior era o espaço do mundo, do qual o eu se retirava a fim de contemplá-lo. (BELTING, 2015, p.117 – 118) A paisagem que avistamos da janela se forma através de espaços compartilhados que, a princípio, são considerados como comuns, mas que, conforme são ocupados vão sofrendo intervenções e sendo apropriados privativamente, e acabam sendo geridos de modo a garantir acesso de uns e cerceá-lo a outros: eis como se realiza a privatização do público pela qual, como dizem Butler e Athanasiou, “bens comuns, coletivos e públicos são transformados em bens privados. Essa política de redistribuição está ligada ao processo neoliberal de ‘acumulação por despossessão’ descrito por David Harvey” (2016, p. 18). Mas é claro que este fenômeno não se dá apenas no plano do espaço: ele é acompanhado por uma construção subjetiva da dimensão simbólica, e opera, como analisou Rancière, na instituição de uma estética sempre específica. Afirmando que política e estética são, assim, inseparáveis, o autor define essa última como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (2005, p. 16). Rancière chama atenção para o fato de que o sensível opera simultaneamente na política e na estética, pois estabelece o que é visível e

dizível no domínio público; essa partilha do sensível, opera na produção de desigualdades que marcam as relações sociais.

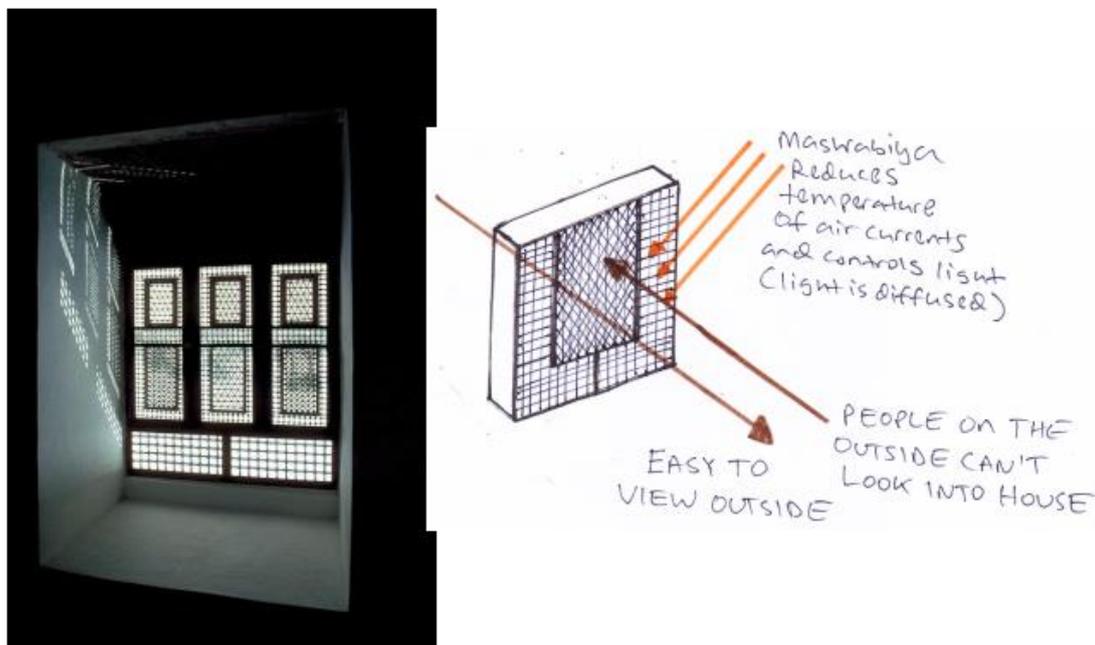


Figura 7 - Fotografia e diagrama do arquiteto Hassan Fathy. O Muxarabi ou Mashrabiya, é uma tela islâmica tradicional com treliça de madeira. Ela serve a muitos propósitos, mas um dos mais importantes é a capacidade de impedir a visão de quem está de fora, enquanto permite que quem está de dentro veja o exterior. O Mashrabiya também controla eficazmente a temperatura das correntes de ar. Fonte: <http://aden-outlook.weebly.com/archetype-analysis.html>

No que diz respeito ao regime do visível, ou melhor, do que é visto quando se está diante de uma paisagem, vale a pena mencionar as distinções formuladas por Maurice Merleau-Ponty quanto ao ver e perceber. Para o autor, ao apreendermos um objeto em seu contexto, muito embora não tenhamos a visão de todos os seus ângulos, percebemos sua totalidade, pois estamos cientes da existência do que para nós está oculto, e podemos refazer assim o objeto em sua integralidade.

O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, quando eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento que já domina seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza o que era até então se oferecera como horizonte indeterminado. (id, p. 59)

Assim, o mundo é o que vemos: mas esta visão é construída, não é simples atividade mecânica, resultado de nossas faculdades sensíveis em face de um mundo físico objetivo:

...a visão é panorama; pelos buracos dos olhos e do fundo de meu invisível reduto eu domino o mundo e vou a seu encontro, lá onde está. Há uma espécie de loucura da visão que faz com que, a uma só vez, por meio dela eu vá ao

mundo mesmo e que, no entanto, é evidente que as partes desse mundo não coexistem sem mim: a mesa, em si, nada tem a ver com a cama a um metro dela – o mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa. (Merleau-Ponty, 1965, p. 104)

Quando nos deslocamos, nosso olhar percebe a paisagem e suas variações, havendo durante esse processo coisas que vemos, e coisas que poderíamos ver, mas não vemos. São inúmeras as formas pelas quais o corpo compõe a paisagem, e outras tantas pelas quais vem a habitá-la. Entretanto, ele não necessariamente é um elemento que a constitui e ela não é a mesma para todos. Nesse sentido, é o próprio corpo que, ocupando e experimentando um fragmento do espaço, dá forma ao espaço percebido – ou seja, ele não contempla a paisagem como uma pintura, ele a vivencia. Assim, o espaço, incluindo a paisagem, se define como aquilo que se coloca disponível ao corpo perceptivo em um determinado tempo, e é a percepção que suscita o aparecimento do elemento no espaço.

A cidade não é um horizonte que descortina aos nossos olhos. A arte contemporânea nasce do confronto com essa opacidade, em que o muro de concreto dos prédios se assemelha ao chão de pedra das calçadas e os foscas das superfícies refletoras impedem qualquer transparência. Surge do convívio com coisas que se recusam a partir, intumescidas, amorfas, amontoando-se umas sobre as outras. (PEIXOTO, 2003, p. 175)

A cidade vai ganhando forma por meio das construções e dos elementos que vão sendo a ela acoplados na medida em que os corpos vêm habitá-la. Para Nelson Brissac Peixoto, o grande número de elementos presentes na paisagem urbana pode levar à cegueira: eles obstruem a visão, impedem a aquisição de uma perspectiva mais ampla e acabam se tornando obstáculos que podem esconder o que compõe nossa paisagem diária. Também o exercício contínuo de percorrer os mesmos lugares ajuda a cegar quem por ali passa diariamente, por força do hábito de transitar por espaços de circulação que não oferecem a estadia, apenas o rápido deslocamento de quem precisa atravessá-lo em seu caminho para o trabalho. Na medida em que as cidades contemporâneas vão sendo reordenadas de acordo com as demandas do capital, o design urbano atua, em sua aparente neutralidade, como auxiliar do perverso ordenamento urbano, para que o ato de caminhar pela cidade seja controlado pela arquitetura hostil.

Nelson Brissac considera que “esse campo denso entre aquele que vê e a coisa que é vista é constitutivo de sua visibilidade. (...) Enlace de cor, volume, rugosidade ou lisura, dureza ou moleza. Laço que nos ata às coisas: a visão se faz do meio, não fora delas.”, (2003, p.177). A afirmação, embasada em Merleau-Ponty, procura refletir sobre o regime de visibilidade, sobre quem vê, o que vê e como a coisa é vista dentro de uma gama de cores, volumes, espessuras etc. presentes na cidade. Assim, o olhar se forma por meio de vários pontos de vista, e não somente por um: “Olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizonte, a visão é um ato de dois lados. Ou seja: ver um objeto é ir habitá-lo e dali observar todas as coisas” (idem, p. 177), como evidenciam as obras de Richard Serra, que encenam, por meio da obliteração que provocam, a impossibilidade de o espectador ter uma visão de totalidade da obra a partir de um único ponto de vista.



Figura 8 - Titled Arc, 1981. Foto: James Ackerman. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>



Figura 9 - Tiltlet Arc, 1981. New York, USA. Film still from Richard Serra, excerpted from Art / Nwe York n. 14 Public Sculpture, direct by Paul Tschinkel and Marc H. Miller, 1982. Fonte: Archive of Destruction

Richard Serra é um artista americano que contribuiu para com o que a crítica de arte Rosalind Krauss denominou de “escultura em campo ampliado”¹²: pode-se dizer que a obra retratada acima, *TiltletArc*¹³, de 1981, é um dos trabalhos seus mais polêmicos. Em 1979, a prefeitura de Nova York encomendou ao artista uma escultura para ser instalada na Federal Plaza; e, mesmo com as discordâncias de parte de

¹² “Os primeiros artistas que exploraram as possibilidades da arquitetura mais não-arquitetura foram Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. Em todas essas estruturas axiomáticas existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, às vezes através do desenho ou, como nos trabalhos recentes de Morris, através do uso do espelho. Da mesma forma que a categoria do local demarcado, a fotografia pode ser utilizada para esta finalidade; penso aqui nos corredores de vídeos de Nauman. No entanto, qualquer que seja o meio de expressão empregado, a possibilidade explorada nesta categoria é um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural — as condições abstratas de abertura e clusura — na realidade de um espaço dado. (KRAUSS, 2008, p. 136)

¹³ Em 16 de agosto de 1979, a comissão de exames de projetos da GSA – composta por David Dibner, comissário-assistente de projetos e construção, Walter Roth, diretor do programa Arte na Arquitetura e de preservação histórica, e Karel Yasko, conselheira do programa – acatou a decisão da comissão de seleção e recomendou Serra. A recomendação foi aprovada por Freeman, administrador da GSA, em 31 de agosto. Em 3 de março do ano seguinte, Serra apresentou sua proposta para Tilted Arc à comissão de projetos da GSA, cujos membros votantes eram Mike Marshal (comissário de serviços de prédios públicos), David Dibner e Karel Yasko. As anotações de um dos membros da comissão do programa Arte na Arquitetura indicavam que “O senhor Marshal não gosta do projeto!”. Yasko observou que “John Q. Public* vai achar que é um muro”. E Dibner assim o classificou: “simbolismo como barreira”. (SENIE, 2012, p. 151)

alguns membros da comissão de seleção, que aí viram apenas uma “barreira”, o projeto foi aprovado.

Pretendo construir uma obra de aproximadamente 36 metros de comprimento, em um largo semicircular. A escultura vai atravessar o espaço todo, bloqueando a vista da rua para a Courthouse e vice-versa. Terá 3,70m de altura e uma inclinação de 30 cm na direção da Courthouse e do Federal Building. Será um arco bastante suave que envolverá com seu volume os transeuntes que caminham pelo espaço da praça. (SERRA apud SENIE, 2002, p. 152)

As manifestações contra a instalação da obra começaram em sua construção. Alguns críticos, como Grace Glueck, consideraram *Tilted Arc* “uma peça incomodamente agressiva, provavelmente a obra de arte pública mais feia da cidade.” (id., 2002, p. 154). Mais ainda, segundo Senie, os funcionários do Departamento de Habitação e Desenvolvimento fizeram um abaixo-assinado pedindo a remoção da obra, alegando que a escultura dificultava a locomoção das pessoas, bloqueava acessos e impedia a vista do espaço público onde fora instalada. Realizou-se, assim, cinco anos depois, em 1984, uma audiência pública destinada a discutir a possível remoção do trabalho, quando se consideraram os gastos da remoção, tanto quanto o eventual interesse dos museus na adoção da obra: e a maioria dos envolvidos votou para retirada da obra. Como tratava-se de um *site specific*¹⁴ – ou seja, de uma obra projetada para integrar-se ao lugar – o artista viu-se obrigado a protestar: “Eu não estou aqui para participar de atividades de busca de novos terrenos, não existem locais alternativos para *Tilted Arc*... remover a obra é destruir a obra.” (id., 2002, p. 161).

Para as pessoas que habitualmente transitavam pela praça, a escultura de Serra se instalou no espaço urbano como um impedimento que as afetava temporal e espacialmente, pois as obrigava a criar novos trajetos; mas também as forçava a ver o que antes não era visto – a presença da escultura fez com que fossem vistos outros elementos na paisagem praça que antes não eram capturados quando por ela passavam em direção ao metrô. Isso nos levou a interrogar a relação que estabelecemos com a cidade, e a refletir sobre nossa percepção dos elementos que

¹⁴ “*Site-specificity* costumava implicar algo enraizado, atrelado às leis da física. Frequentemente lidando com a gravidade, os trabalhos *site-specific* costumavam ser obstinados com a “presença”, mesmo que fossem materialmente efêmeros e inflexíveis quanto à imobilidade, mesmo em face do desaparecimento ou destruição. Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “site” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares.” (KWON, 2008, p.167)

compõem a paisagem urbana, sobretudo os hostis – aqueles que impedem o acesso e bloqueiam a visão, ou “a janela”.

Tilted Arc mexeu com o cotidiano e obrigou as pessoas a considerar, não o que viam, mas o que não viam, ainda que estivesse todo tempo à sua disposição: esse espaço público, compartilhado, mas que a rotina impediu todo o tempo de apreciar, de simplesmente ver. A obra de Serra – aparentemente hostil – sofreu críticas durante a audiência para decidir a remoção da obra:

Os que assinavam eram encorajados a colocar um asterisco ao lado de seus nomes se não vissem “nenhum valor artístico na obra de Serra”. Diamond foi bem-sucedido em incitar o que acabou se tornando uma campanha pelo ódio contra a o *Tilted Arc* e em estimular os servidores federais a censurar e a condenar a estética da escultura. Na audiência, eles testemunharam nessa linha, usando o espaço público para ventilar suas novas reações hostis à escultura. Numa impressionante ladainha de insultos, chamaram o *Tilted Arc* de “uma coisa sem sentido ou um lixo”, “um gesto arrogante”, “o muro de Berlim”, “a cortina de ferro”, “uma cicatriz na praça” e “um erro”. Diversos oradores reclamaram das pessoas mijando na escultura ou do conteúdo obsceno do grafite rabiscado na superfície. (.....) Eles afirmaram que a escultura não apenas impedia o trabalho da polícia, mas que poderia ser usada como uma parede de explosão para terroristas. (SERRA, 2014, p. 160-161)

Seria a obra uma “barreira”? Quantas esculturas instaladas em espaços públicos são, de fato, cotidianamente apreciadas, vistas pelos habitantes das cidades – somente despertados da cessação de seus sentidos visuais quando um tapume, um muro, uma obra de arte passa a esconder-lhes o que já não viam? E quantas outras “barreiras”, invadindo o design urbano – não como a arte que as denuncia, mas como formas de rejeição e de controle – são incorporadas ao cotidiano dos que ali transitam? Por que a barreira só se torna incômoda quando, *como obra de arte*, denuncia os múltiplos dispositivos de uma cidade tornada hostil? Assim, a paisagem que se forma no espaço urbano nos faz refletir os elementos que o olhar consegue captar e de como o espaço é percebido.

Belting também ressalta que, em seus tratados sobre arquitetura, Alberti sugere ao arquiteto a preocupação em calcular a localização da janela de acordo com o olhar. Já a “janela” criada por Serra rompe com o ponto de vista renascentista e oferece outros pontos de visão, além de sugerir um modo de percepção que condiciona o olhar a apreender elementos do espaço isoladamente. Sua escultura se integra à paisagem e estimula o transeunte a perceber que ela, de fato, não está bloqueando aquilo que, devido à sua escala, jamais se deixa apreender numa perspectiva de totalidade, mas cujos ângulos só se deixam apreenderem virtude de deslocamentos, quando se atravessa a praça.

A escultura *Tilted Arc* diverge da ideia original de monumento por não ser uma escultura criada para remeter a um marco histórico ou uma edificação que simbolize uma memória coletiva: ele rompe com idéia tradicional de monumento e com os padrões clássicos de representação. Ele é seu perfeito oposto, é um anti-monumento que rompe com a função, a forma e a idéia de marco comemorativo. Sua busca é integrar-se ao lugar, à paisagem, às suas condições temporais e espaciais; e, ao mesmo tempo, a obra sugere aos transeuntes redescobrir o espaço e seus usos na condição de público, mas principalmente, os forçam a ampliarem suas formas de ver e a procurarem outros pontos de vista.

O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram — não-paisagem e não-arquitetura — deixassem de possuir certo interesse. Isto ocorre em função de esses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa. A partir do final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão. Ora, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos pólos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura. (KRAUSS, 2008, p. 133)

Os espaços públicos são, de modo genérico, locais para uso de todos, ou nos quais as que as pessoas vêm reivindicar tal uso. Os espaços públicos costumam abrigar monumentos que simbolizam marcos históricos ou eventos comemorativos¹⁵. No espaço público, o monumento, assim como a obra de arte, alcançam pessoas de diferentes origens. Eles estão presentes no cotidiano social e geralmente ocupam espaços de lazer e convívio.

Em seu sentido original, o monumento é um elemento com função memorial que, representado por um totem, túmulo, obelisco, templo, ajuda a construir a identidade coletiva; mas, com certa licença, pode-se pensar que certos acidentes naturais, como o Pão de Açúcar, instauram-se na memória como símbolo e vetor de uma identidade

¹⁵ “Em primeiro lugar, o que se deve entender por monumento? O sentido original do termo é do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse o presente.” (CHOAY, 2006, p. 17-18)

cultural. Nesse sentido, é possível dizer que esse tipo de elementos de uma paisagem local pode converter-se num signo monumentalizado pela história. Porém, como no caso exemplar do Pão de Açúcar, não se pode deixar de destacar que essa identificação foi influenciada pela reprodução em larga escala de sua imagem, por meio de pinturas, fotografias, desenhos, cartazes e cartões-postais.

A partir de Merleau-Ponty, pode-se refletir sobre a monumentalização da paisagem da cidade registrada no cartão-postal – ou seja, de como ela se torna construtora e constitutiva de uma memória, e de como ela é apreendida a ponto de se tornar uma identidade coletiva. Boris Kossoy (2002) destaca que a criação do cartão postal e da revista ilustrada na virada do século XIX para o XX revolucionaram a história da cultura, além ajudar na circulação da fotografia e do seu consumo em massa, anteriormente restrita a determinados grupos.

Do modesto – em termos gráficos e visuais – veículo de correspondência que era o cartão postal no momento de sua introdução nos princípios da década de 1870 (durante a guerra franco-prussiana), às sofisticadas edições do século XX – que nesta altura já permitiram a reprodução dos meios-tons fotográficos – um grande salto foi dado em termos de consumo e produção industrial e cultural. [...] Refiro-me, por um lado, à possibilidade de conhecimento visual do mundo – apesar de fragmentário – através, das vistas e paisagens dos mais diferentes países, de suas cidades, ruas, edifícios e monumentos históricos, suas personagens típicas, costumes, cotidianos até suas catástrofe. (KOSSOY, 2002, p. 64 – 65)

A fotografia é a principal responsável pela construção de uma imagem e por criar um tipo de memória das cidades; ela foi usada para selecionar os elementos presentes na paisagem eleitos para se tornarem memória. Assim, esses registros fotográficos criaram certos padrões de como a cidade deveria ser vista, e o postal, nesse contexto, serviu para sua propagação pelo mundo, pois era produzido em larga escala. Isso estimulou o crescimento de álbuns colecionáveis e de coleções fotográficas, sendo as cidades um dos temas centrais. Kossy (2012) destaca que, desde seu advento, a fotografia passou ser considerada um registro capaz de descrever com precisão a realidade: essa crença a tornou um poderoso instrumento ideológico, formador de opiniões e manipulador de informações:

E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto à massa, para quem, seus conteúdos são aceitos e assimilados como a expressão da verdade. Comprova isso a

larga utilização da fotografia para a veiculação da propaganda política, dos preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos dirigidos. (2002, p. 20)

Segundo Kossy (2002), o surgimento do cartão postal no Brasil foi praticamente paralelo à sua difusão na Europa, e isso fez com que sua produção no Brasil acompanhasse a moda do colecionismo mundial. Outra questão destacada pelo autor é que sua popularização foi contemporânea ao período de desenvolvimento industrial, sociocultural e econômico de cidades como São Paulo, por exemplo, governada por uma aristocracia cafeeira que buscava e investia em criar uma nova imagem assemelhada àquela da modernidade europeia: com isso, os postais começaram a privilegiar paisagens com arquiteturas construídas durante as reformas urbanas inspiradas no modelo a ser copiado.

Dois fotógrafos se sobressaíram nesse período: Guilherme Gaensly e Marc Ferrez. Gaensly foi o principal responsável pelo registro, entre os anos de 1890 e 1915, da paisagem urbana paulistana. Seus postais privilegiavam locais nobres da cidade e, segundo Kossy, contribuíram para a exclusão de regiões proletárias – e com isso, para que se apagassem definitivamente da memória da cidade os registros das condições de habitação dos bairros operários. “Os postais não eram apenas veículos de correspondência, mas, também, instrumentos de propaganda, particularmente no caso de vistas das cidades.” (2002, p. 69). Assim, o recorte imagético dos postais de Gaensly atendia ideologicamente à construção de uma memória coletiva elitista, reservando o pertencimento à cidade ao seleto grupo dos privilegiados que podiam residir nas regiões selecionadas. As demais populações, não integradas ao projeto de “revitalização” urbana, foram apagadas da história da metrópole.



Figura 10 - Frente e verso do postal do Largo do Rosário, cartão postal com foto de Guilherme Gaensly. Fonte: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.227/7376>



Figura 11 - Cartão-postal, Marc Ferrez, Ilha d'Água, Rio de Janeiro, Circulado em: 09.01.1905. Fonte: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.227/7376>



Figura 12 - Cartão-postal Marc Ferrez & Filhos Rio de Janeiro – Avenida Central: Theatro Municipal Não circulado Coleção Elisyo Belchior. Fonte: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.227/7376>

As paisagens de Marc Ferrez tampouco fogem à idéia de uma seleção ideológica e da prática de composição de uma paisagem urbana idealizada. Mesmo tendo fotografado outros lugares do Brasil, seus postais priorizaram a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país. A seleção de Ferrez sugere a história de uma cidade

que buscava se alinhar ao progresso, o desenvolvimento urbano buscando domar a paisagem natural da cidade e reforçar a idéia de exotismo, uma das principais características do Rio de Janeiro.

Os cartões-postais do Rio de Janeiro editados por Ferrez também funcionam como uma síntese de sua produção nos mais de trinta anos que nela atuava a percorrer e documentar. Dentre um universo de vistas panorâmicas e parciais eram elaboradas escolhas em um processo que incluía seleção e descarte de imagens. O conjunto mais conciso intensificava o caráter de dar um sentido de identidade para a cidade, tornando-a reconhecível através da seleção. Assim, o trabalho de edição de postais fez de Ferrez um orientador da memória coletiva. Ao circular maciçamente em diferentes regiões do país e do globo, os postais serviam como modelo de referência ou de recordação do Rio de Janeiro. (BARROS; 2008, p. 224-225)

Está claro que o documento fotográfico, como relembra Barros, é apenas uma «representação a partir do real» (idem 2002, 59): em todas as circunstâncias, a cena fotografada é um recorte do real, escolhida por suas características estéticas e culturais segundo um objetivo específico. Assim, nenhuma imagem é neutra e puramente descritiva de uma realidade que subsistisse por si só, e isto vale, evidentemente, para as paisagens naturais e urbanas fixadas nos cartões postais de uma cidade. Isso nos leva a refletir sobre como a paisagem se estabelece em nosso imaginário e identidade coletiva através dos postais. Essa questão me remeteu a relação que tenho com esses lugares eleitos como “símbolos” da cidade, em oposição as paisagens que compõem meus percursos cotidianos, e percebi que elas não estão incluídas entre as eleitas –eu moro em uma cidade que tem cartões postais que nunca visitei, pois estão localizados em regiões mais nobres, que concentram uma pequena parte da população. Com isso, a partir desse cenário em que as paisagens urbanas eleitas como postais não fazem parte do percurso diário de grande parte das pessoas que residem no Rio de Janeiro, me questionei: e se a paisagens que compõem meus percursos diários se tornassem postais, e se a hostilidade se tornasse uma paisagem “oficial”?

1.2 Série Paisagens Hostis

A série *Paisagens Hostis*, consiste em um conjunto de cartões postais com imagens desses espaços, que venho fotografando desde 2016. Minha proposta é a de interrogar, partir da idéia de paisagem presente no imaginário social carioca, a vista cotidiana das pessoas que moram e transitam no Rio. Cada postal também tem um

“código QR” que dá acesso à localização de onde a foto foi tirada. A idéia em transformar as fotografias das estruturas hostis em postais surgiu quando, ao voltar para casa, no metrô, comecei a indagar o que me levava a fotografar impedimentos criados na cidade; já próxima a minha residência, vi uma lona com a estampa da praia de botafogo que tampava a entrada de uma loja e ornamentava o quiosque que ali se instala à noite. Ao ver aquela imagem, me dei conta de quantas vezes por ano eu vislumbrava aquela paisagem, que me era tão familiar, e percebi então que o que configurava minha paisagem cotidiana eram os elementos hostis que fotografava. Eu, como outras pessoas que moram na cidade do Rio, podemos ficar anos sem visitar locais considerados marcos de uma identidade coletiva, pelo fato deles não fazerem parte de nossos trajetos cotidianos. Mas como se forma esse sentido de pertencimento de um lugar com o qual não tenho proximidade geográfica e afetiva?

Os elementos hostis que integram a paisagem resultam dos modos de *afecção* ao espaço urbano, ou seja, a forma em que os sujeitos se relacionam com a cidade se manifesta a ação de dispositivos de poder e de controle do espaço e do público que, sustentados pelo *status quo*, são amplamente justificados pelo medo de uma «hostilidade» identificada como o Outro – o estrangeiro, o precarizado, o vulnerável que, talvez por efeito de uma reviravolta psíquica que somente a culpa explica, é identificado à violência e à falta de segurança. Encontro, geralmente, essas construções em percursos corriqueiros pelo meu bairro (Vila da Penha), no centro da cidade ou na Zona Sul. Entretanto, cada lugar que percorri até agora me apresentou suas particularidades, que tento articular e destacar através das fotografias e intervenções urbanas. O próprio processo de encontro de arquiteturas hostis na cidade mostrou-me que, por diversas vezes, elas impõem de forma quase imperceptível, naturalizadas, posto que compostas por estruturas/obstáculos incorporados à nossa lógica cotidiana; assim, passamos diariamente por eles, muitas vezes sem que nos provoquem maiores estranhamentos.

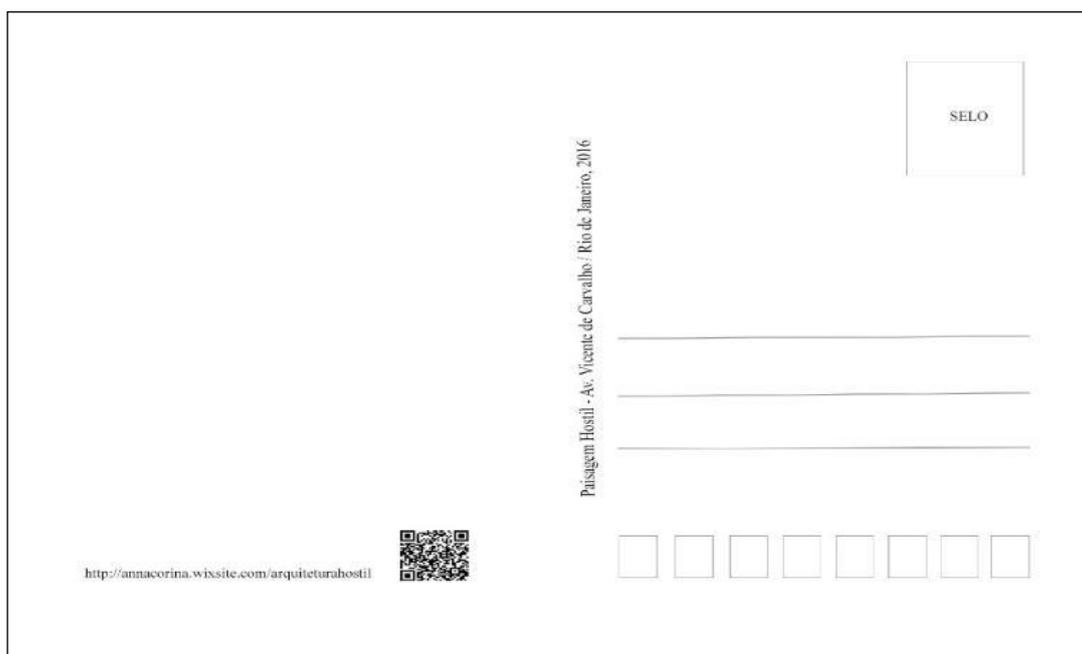


Figura 13 - Paisagem Hostil – Av. Vicente de Carvalho, Rio de Janeiro, 2016. Postal, papel couchê, 200gr, 10x15. Fonte: elaborada pela autora

A primeira foto da série (Figura 7) foi tirada em Vicente de Carvalho, Zona Norte do Rio de Janeiro, de uma passarela por onde passo diariamente. Percebi que, em meu caminho habitual, essa estrutura, antes invisível, é uma grade que se estende pela parte inferior da passarela, impedindo que se possa ali atravessar. A imagem é da passarela de acesso a estação de metrô de Vicente de Carvalho, Linha 2 do Metrô Rio: as grades colocadas pela empresa Metrô Rio impedem o acesso à parte inferior: elas direcionam o trajeto até a estação, reforçando a ideia de que aquele é um lugar de passagem, de circulação, e não de permanência. E, de fato, os muros ou cercas já são elementos integrados à paisagem carioca, principalmente na região da Zona Norte. Pode-se dizer que, no Rio de Janeiro, a violência urbana, em seu sentido mais amplo, foi integrada ao *ethos* social, cultural, aos modos de relacionamento com os bairros. Os postais foram expostos pela primeira vez na exposição *Utopia do Não*, realizada em 2019, no Paço Imperial, Rio de Janeiro, e organizada pela Escola Sem Sítio¹⁶. A série contém 5 diferentes paisagens que foram impressas em uma tiragem de 1 mil de cada, totalizando 5 mil postais, que ficaram disponíveis em um suporte de ferro para que o público pegasse durante a exposição. Cada postal também tem um “QR” code que dá acesso a localização de onde a foto foi tirada.

¹⁶Coordenada por Marcelo Campos e Tania Queiroz, oferece programas de cursos e ações culturais que acontecem por meio de parcerias com diferentes espaços.



Figura 14 - Suporte para os cartões postais, Utopia do não, Paço Imperial, 2019. Fonte: Elaborada pela autora.

A série *Vida Selada* completa a série dos postais *Paisagens Hostis*. São selos oficiais dos correios, um selo personalizado¹⁷. A primeira fotografia é a *Liberdade Gradeada*. A estátua que fica na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, é um dos monumentos gradeados durante o Carnaval. O registro dessas estátuas não questiona a conservação de obras de arte em espaços públicos, mas os mecanismos de segurança pública que visam a proteção patrimonial, não a humana. A cidade não é planejada para abrigar as pessoas, mas para contê-las e ordená-las no espaço público.

A noção de paisagem hostil se aproxima do que podemos entender como *monumento entrópico*, ou seja, uma estrutura que se configura no que Robert Smithson chamou de um “vazio monumental” (2012). Entre os anos 1966 e 1969, Smithson começa a percorrer lugares abandonados ou áreas degradadas, com o intento de rever e problematizar as experiências no espaço e sua temporalidade expostos as ações do tempo e humana. Para ele, a temporalidade entrópica se faz presente, e enquanto durar o processo experimentado. Nesse sentido, o processo artístico não se encerra no objeto, mas em uma ação que se encontra em um processo contínuo que se instala

¹⁷ É um produto customizado que transforma a imagem do solicitante em Selo Postal. Disponível em: http://blog.correios.com.br/filatelia/?page_id=7460

entre matéria, tempo e contexto. São essas questões que fizeram Smithson começar a se deslocar e a investigar a noção de paisagem fora do espaço expositivo.

O que você pode encontrar em Passaic que não encontra em Paris, Londres ou Roma? Descubra por si mesmo. Descubra (se você ousa) o deslumbrante Rio Passaic e os monumentos eternos em suas margens encantadas. Viaje em um conforto Rent-a-Car para a terra que o tempo esqueceu. A poucos minutos de N.Y.C., Robert Smithson irá guiá-lo através desta lendária série de sites... não esqueça sua câmera. Mapas especiais vêm com cada passeio. Para mais informações, visite DWAN GALLERY, 29 West 57th Street. (SMITHSON apud EW BANK, 2012, p. 48, minha tradução.)

Smithson propõe um tour por Passaic, cidade onde nasceu e que, ao longo dos anos, sofreu com a falência das fábricas e, conseqüentemente, com o êxodo das pessoas, restando apenas as ruínas do seu passado. Ao eleger objetos como canos, pontes, tubos, entre outros, como seus monumentos, a experiência de Passaic acaba por desconstruir o conceito de monumento, retirando-lhe a carga alegórica que elege os símbolos de memória. Ao longo de seu percurso, o artista vai fotografando a paisagem, criando com isso uma narrativa do que foi registrado, dando a eles o status de monumento.



Figura 15 - *Vida Selada*, 2019, selos oficiais dos correios. 2,5x3,5 cm. 1/100. Fonte: Elaborada pela autora.

Os monumentos de Passaic são esvaziados de memória, por pertencerem a locais abandonados, sem nenhuma referência humana ou histórica. “Na verdade, a paisagem não era paisagem alguma, mas “um tipo particular de heliotipia” (Nabokov), um tipo de mundo de cartão-postal autodestrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva.” (SMITHSON, 2012, p. 165) O artista comenta que “esses vazios são, em certo sentido, vacâncias monumentais que definem um traço de memória sem nenhum espaço de duração ou de movimento – neles existe a apreensão da memória da memória.” (TELLES, 2012, p. 81) A fotografia em Smithson se coloca como um non-site, um não-lugar, um deslocamento fixado pelo registro fotográfico: para ele, a fotografia se faz mapa, pois nada pode substituir a experiência no lugar.

A paisagem hostil registrada e transformada em postal concede, portanto, aos não-lugares o status de monumento: estruturas presentes no cotidiano, criadas como objetificações dos múltiplos cercamentos sociais, configurando a paisagem a que a maioria da população não tem acesso, ou que nunca conheceu, lugares considerados “cartões postais” da cidade que habitam. Ao mesmo tempo, esses monumentos hostis, que aparecem em nossos trajetos, pautam a relação que temos com o espaço e o lugar; é nesse sentido que podemos dizê-los marcos, como na obra *TitletArc*, de Richard Serra – pois são estruturas de controle que impedem o trânsito, ou a permanência em determinado lugar e, com isso, elegem e limitam os elementos que podem ser vistos na paisagem que integram.

Podemos associar essa mediação do olhar operada pela estrutura hostil ao muro colocado nas linhas Vermelha e Amarela, no cenário carioca, com a justificativa oficial de contenção do “som” emitido pelas vias expressas, “protegendo” os moradores dos bairros próximos as vias expressas: a construção da arquitetura hostil no espaço público torna-se justificável, ou mesmo desejável, pois funciona como um modo de contenção, de invisibilidade e de gestão dos corpos na cidade; mas, sobretudo, é uma estratégia para justificar as políticas públicas que insistem no tema da in/segurança como principal foco orçamental. A gestão dos espaços públicos investe em dispositivos cujo design integra e reorganiza o espaço de forma que sua inclusão naturalize a construção de barreiras, administre os corpos que ali transitam, e modele nossa interação com as pessoas e com a cidade.



Figura 16 – Passaic. Fonte: <https://static01.nyt.com/images/2014/03/09/nyregion/09ARTSNJ3/09ARTSNJ3-jumbo.jpg>

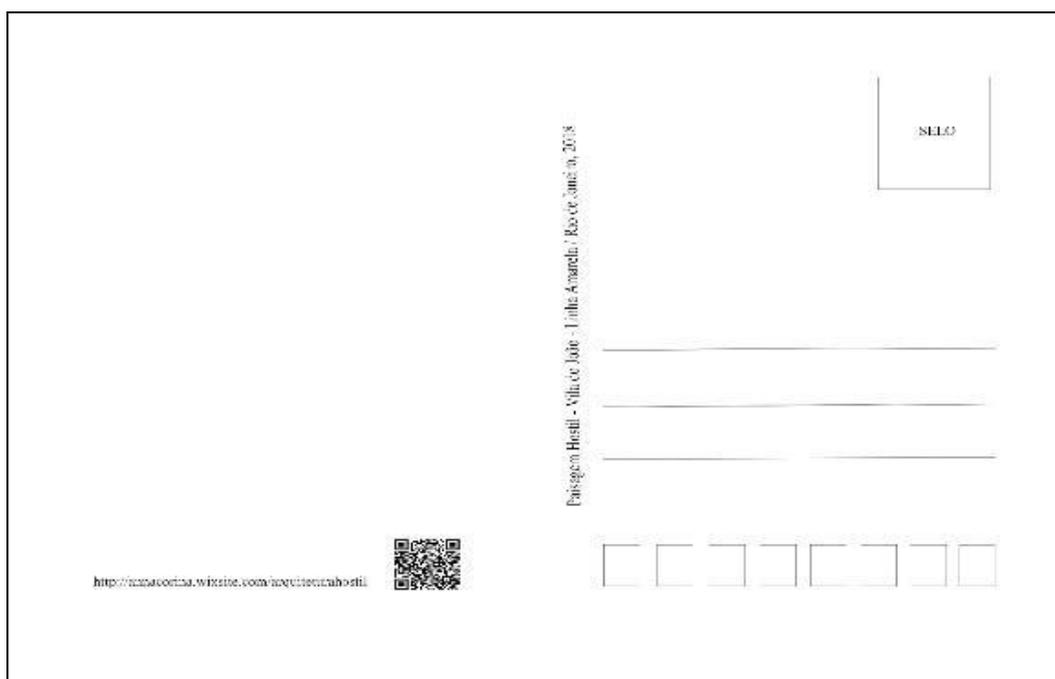


Figura 17 - *Paisagem Hostil* Vila do João, Postal, 9x15, 2018. Fonte: elaborada pela autora.

A busca por controle se embasa em um discurso pautado no medo, e se manifesta através de uma arquitetura basicamente segregadora. Judith Butler (2011) destaca os modos de se deixar afetar como algo que está inserido na criação e na assimilação de uma autoridade moral, mas, principalmente, como uma forma de personificar a ideia de Outro. O discurso varia de acordo com o contexto no qual esse Outro está inserido; por exemplo, a “barreira acústica” instalada ao longo das Linhas Vermelha e Amarela é justificada pelo Estado por estar prevenindo os moradores do barulho do trânsito; porém, esse muro também separa o caminho até “a cidade” da visão de uma das favelas do Complexo da Maré que mais sofrem com as intervenções do Estado através da polícia¹⁸. Temos, assim, um exemplo de narrativa que sustenta uma situação em que o discurso do medo é alimentado e apoiado pela construção de uma barreira para conter o Outro, nesse caso personificado pelo morador de comunidade e assimilado ao meliante, ao traficante.

Pôr em questão os dispositivos que demarcam individualidades, ou seja, que instituem barreiras entre um e o outro “poderá nos ajudar a entender que valores as humanidades têm a oferecer, quais os contextos do discurso em que a autoridade moral passa a ser tornar vinculativa” (BUTLER, 2011, p. 16). Os muros presentes na Linha Amarela são “decorados” com desenhos de artistas locais¹⁹, representações que variam de cartões postais da cidade, de referências ao futebol e de caricaturas do cotidiano estereotipado de seus moradores.

Por que exatamente a condição de precariedade do Outro produziria em mim o desejo de matar? Ou então, por que produziria a tentação de matar ao mesmo tempo em que carrega em si um chamado à paz? Há algo em minha apreensão da precariedade do Outro que me faz querer matá-lo? É o simples estado de vulnerabilidade do Outro que se torna em mim um desejo assassino? Se o Outro, ou o rosto do outro, que afinal das contas, carrega o significado de sua precariedade – ao mesmo tempo me lembra a assassinar e me proíbe de agir nesse sentido, então o rosto opera e produz numa luta em mim e estabelece essa luta no coração da ética (BUTLER, 2011, p. 19).

¹⁸ Delegado diz que vai pedir placa alertando «área de risco» na Maré. Matéria publicada no Jornal *O Globo* em 27 de junho de 2017. <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/delegado-diz-que-vai-pedir-placa-alertando-area-de-risco-na-mare.ghtml>

¹⁹ Rio põe barreiras acústicas na frente de favelas. Matéria publicada no Jornal *Estadão* em 12 março de 2010. <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,rio-poe-barreiras-acusticas-na-frente-de-favelas,523193>

Percebe-se com isso, a elaboração de um estereótipo do Outro presente na objetificação das pessoas representadas nos desenhos, jogando bola, soltando pipa, por exemplo, por serem atividades consideradas típicas de um morador de áreas periféricas da cidade. Na verdade, tornam-se ilustrações que reforçam a romantização da precariedade de quem mora nesses lugares e reafirmam o discurso que apenas nessas situações lhes são reconhecidos “traços de humanidade”, que pode vir a supor que, além daqueles muros há um *rostro*, porém, eleito como estrangeiro, pois mesmo assim, não lhes é desvencilhada a ideia do medo e da falta de insegurança. Subsídios que elaboram a ideia do Outro, submetido pelo discurso a servir como um exemplo daquilo com que não se deve se identificar, que é desumanizado, que foge às normas de convivência. “É nesse sentido que o Outro é a condição do discurso. Se o Outro for anulado, também o será a linguagem, uma vez que esta não pode sobreviver fora da condição do discurso” (BUTLER, 2011, p. 22).

Judith Butler destaca que o discurso no qual o Outro é submetido e identificado, já é, por si só, um ato violento, pois este aciona mecanismos de linguagem que, ainda que indizíveis ou irrepresentáveis, capturam e enquadram o outro em algo que não se pode controlar ou querer ser. O critério pelo qual ao Outro nomeado, autoriza de certa forma, a desigualdade com que é tratado por quem o observa e o nomeia, mas que com ele jamais se identifica. Assim, para o observador, seu julgamento não é violento e nem antiético, mas justo, pois se baseia nos códigos assimilados que norteiam sua ideia de Outro.

De fato, é o fenômeno da não identificação que é reiterado por meio da absorção hiperbólica do mal no próprio rosto, nos olhos. E se não nos sentimos interpelados por essas imagens é precisamente porque estamos na posição de meros observadores não representados, aqueles que olham de fora, que não são capturados por imagem alguma, mas cujo papel é capturar e subjugar, se não eviscerar, as imagens (BUTLER, 2011, p. 26).

Para a filósofa, as imagens publicadas pelos mecanismos de comunicação têm uma função narrativa de mobilizar a suspensão da precariedade da vida, ou seja, de encobrir ou neutralizar situações de dor ou de violência. Ela acrescenta que, nesse contexto, o *rostro* pode não ser apresentado em sentido figurado, personificado, mas através de outras expressões humanas: ele não é necessariamente apagado, mas toma outras formas de representação: “nesse sentido, o humano não é identificado

com aquilo que é representado, mas – da mesma forma – não o é com o irrepresentável. O humano é, ao contrário, aquilo que limita qualquer prática representacional” (ibid., p. 27). Butler não sugere um apagamento do *rostos*, como se houvesse uma falha na sua representação, mas como uma estratégia em o constituir em algo que o “eu” não se identifique, como uma “personificação do mal”, articulado ao desumano e ao violento.

O processo de esvaziamento do humano feito pela mídia por meio da imagem deve ser entendido, no entanto, nos termos do problema mais amplo de esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada (ibid.). E é na diferença que a identificação do Outro é estabelecida: vale notar, entretanto, que a identificação sempre se baseia na diferença que busca superar, e seu propósito é alcançado apenas por meio da reintrodução da diferença que ela alega ter feito desaparecer. Aquele com quem me identifico não sou eu e esse “não sou eu” é a condição da identificação (BUTLER, 2011, p. 28).

Assim, percebemos que a *arquitetura hostil* se apresenta a partir de um tipo de discurso que se sustenta no medo; e para impedir o *outro* de ocupar aquele determinado espaço, ela se estrutura como a lembrança para o “eu” do *outro* e serve como elemento para que este “eu” possa identificá-lo e associá-lo à composição ali erguida. A análise de Butler destaca que esse *rostos* não precisa ser representado, pois já está inserido em um discurso que ampara a sua desumanização, e, nesse caso, personificado e justificado para a construção de grades e muros. Em questão está, portanto, o regime de visibilidade ao qual a alteridade está posta em jogo.

A exigência por uma imagem mais verdadeira, por mais imagens, por imagens que comuniquem todo o terror e a realidade do sofrimento tem seu lugar e importância. O apagamento daquele sofrimento por meio da proibição de imagens e representações geralmente circunscreve a esfera da aparência, daquilo que podemos ver e daquilo que podemos saber. No entanto, seria um erro pensar que apenas precisamos encontrar as imagens certas e verdadeiras e que, dessa maneira, certa realidade será exprimida. A realidade não é exprimida por aquilo que será representado no interior da imagem, mas sim por meio do desafio à representação que a realidade entrega (ibid., p. 28).

A representação da hostilidade na paisagem hostil também se faz presente no modo que nos relacionamos com os bairros, ou seja, de como seus habitantes ocupam o espaço público, já que a cidade se configura em um espaço em que convivem pessoas distintas. Os lugares onde transito apresentam demandas diferentes: por isso,

a arquitetura hostil toma diferentes formas, de acordo com sua localização geográfica, com a classe social e econômica que a produz ou a quem se dirige – por exemplo, construção de canteiros de plantas para impedir a permanência no entorno ou nas entradas dos edifícios, barricadas ou cancelas para coibir o acesso a umas determinadas ruas.

A cidade é fruto do trabalho coletivo de uma sociedade. Nela está materializada a história do seu povo, suas relações sociais, políticas, econômicas e religiosas. Sua existência ao longo do tempo é determinada pela necessidade humana de agregar-se, de interrelacionar-se, de organizar-se ao redor do bem-estar comum, de produzir e de intercambiar bens e serviços, de criar cultura e arte, de manifestar sentimentos e desejos que só se concretizam na diversidade que a vida urbana proporciona. Todos buscamos uma cidade mais justa e mais democrática, que possa de algum modo responder a realização de nossos sonhos (ESTATUTO DA CIDADE, 2002, p.9).

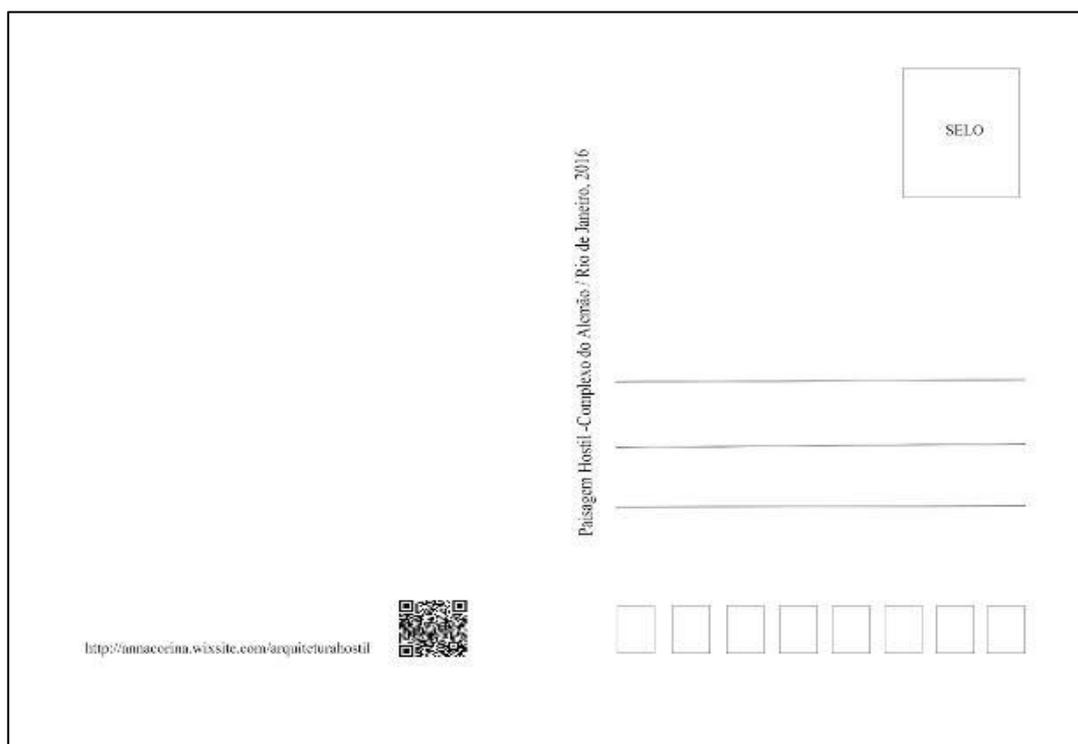


Figura 18 - Complexo do Alemão, 2018, Postal, 10x15, tiragem 1000. Fonte: elaborada pela autora.

Assim, a cidade é um território produzido pela memória, pelos desejos e pelos conflitos gerados na definição de quem tem o direito a ocupar determinados espaços. Com isso, a arquitetura hostil se instala no espaço urbano como um dispositivo de impedimento, construído para alertar onde se pode e não se pode transitar, e para reforçar as relações de poder e de classe gerados pelos modos de ocupar a cidade:

Todas as pessoas que vivem na cidade são cidadãos? Não é bem assim. Na verdade, todos têm direito à cidade e têm direito de se assumirem como cidadãos. Mas, na prática, da maneira como as modernas cidades crescem e se desenvolvem, o que ocorre é uma urbanização desurbanizada. (JACOBI, 1986, p. 23)

Um exemplo disso é o postal acima, essa fotografia foi tirada no trajeto do ônibus 629 (Saens Peña- Irajá). Da janela do ônibus, avistei um grande pedaço de concreto limitando um dos acessos ao Complexo do Alemão. Isso me fez perceber que o medo e a violência são entendidos pelo o morador do subúrbio como um dos fatores que estampam a maneira como a sociedade o vê, e como se configura publicamente a imagem o lugar que habita. Os impedimentos construídos em ruas, calçadas, entre outros, são espécies de diagramas que delineiam os bairros e nos impõem a forma de transitar ou acessar determinados lugares.

A série mais recente dos postais foi realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde faço a graduação em Artes (Licenciatura) e o Doutorado. Ela integrou o núcleo histórico da exposição ESQUELE70 - Exposição dos 70 anos da UERJ, com curadoria de Marcelo Campos, Analu Cunha e Maurício Barros de Castro. A mostra é fruto da pesquisa do professor Luis Reznik sobre a história da Universidade e seu recorte temporal vai desde seu surgimento, erguida sobre a favela do Esqueleto, até os dias atuais através das ações do corpo universitário em incorporar à formação as manifestações sociais presentes em seu entorno²⁰.

Entre as obras da exposição, frases e títulos pontuam temas urgentes, locais esquecidos, palavras de ordem e aquelas, necessárias, cujos sentidos não se entregam de imediato em uma história construída pelas vozes que resistem numa instituição marcada pelo pioneirismo, como nas ações de reservas de vagas, e, constantemente ameaçada como lugar de produção do conhecimento, da ciência, cultura e arte. (REVISTA MUSEU, 2019)

²⁰ Documentário organizado pelo Centro de Tecnologia Educacional, CTE, sobre a construção da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: <http://www.cte.uerj.br/videoteca/uerj-a-construcao/>

A série de postal realizada na UERJ começou em 2018, quando fiz uma intervenção para a disciplina “Escultura em Campo Ampliado” ministrada pela professora Maria Moreira, quando coloquei vidros provenientes do setor de manutenção da universidade (DEMAN) entre as grades do viaduto que fica na Avenida Castelo Branco, na saída para o metrô do Maracanã, chamou-me a atenção ao fato de terem gradeado o vão que fica na parte inferior do viaduto. Pode-se ver, ainda, a frase “intervenção urbana”, escrita por um anônimo. Porém, o que me instigou a fotografar esse lugar como paisagem de um postal foi o fato de um homem, que ali trabalha como flanelinha, ter vindo me questionar, ao me ver instalando os vidros. Ele perguntou se eu iria instalar os vidros em toda a extensão das grades, respondi que não, daí falou que se minha intenção fosse essa, eles teriam um problema, pois ali fica uma barra de ferro que ele e os camelôs utilizam para inibir as pessoas em situação que rua que ficam na entrada da UERJ.

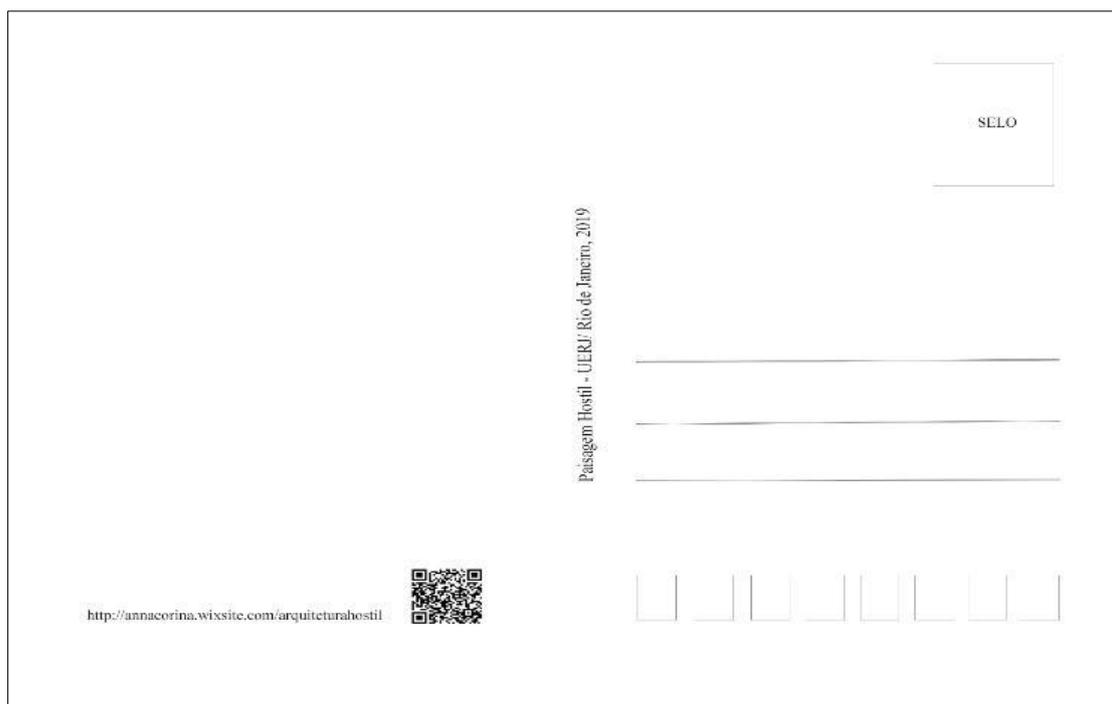
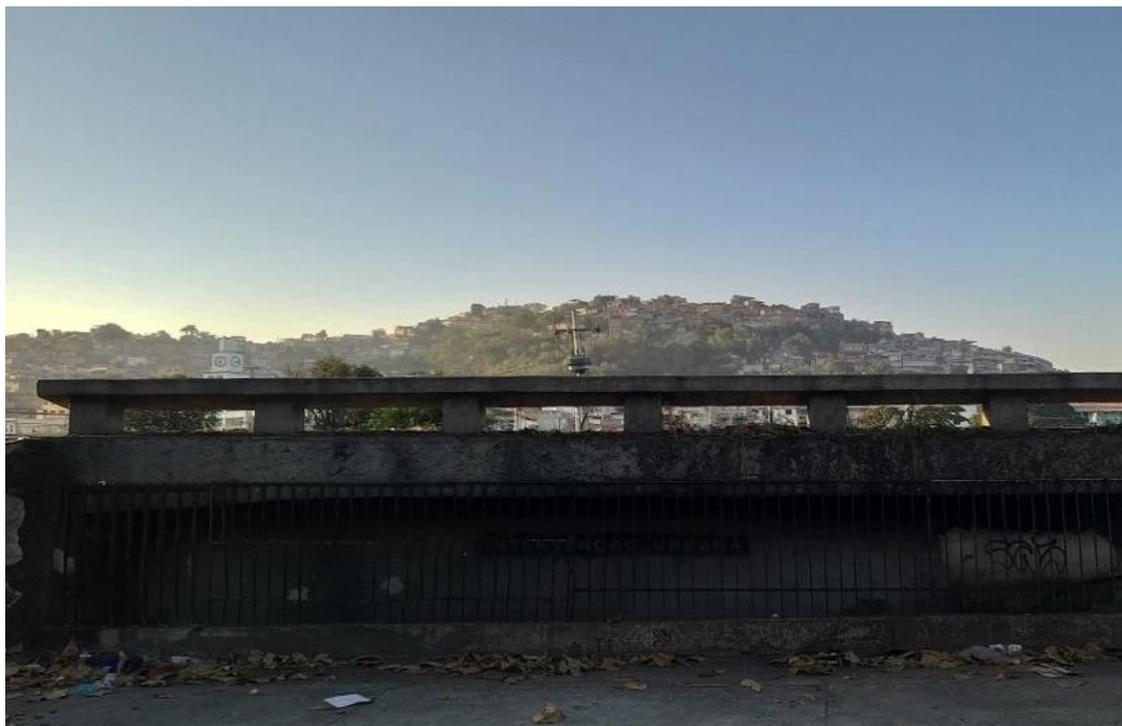


Figura 19 - Paisagem Hostil, Uerj, cartão postal, 10 x15, tiragem 1.000. Fonte: elaborada pela autora.

A paisagem registrada no postal acima tem o morro da Mangueira ao fundo, uma das vistas que temos quando estamos dentro da Universidade. Nela, a arquitetura hostil é utilizada pelas pessoas que trabalham na Universidade ou seus arredores, para atender os que estacionam seus carros, ou que chegam por meio de transporte público. Trata-se, assim, de um lugar de passagem, onde a hostilidade dá suporte aos interesses daqueles que têm a função de conter qualquer ameaça ao comércio local: estamos nos referindo a toda uma estrutura social de trabalhadores autônomos que protegem e controlam os que tem permissão para acessar as entradas da UERJ.

A série também tem fotografias tiradas em meus percursos diários ao campus central da UERJ, que começou a ser erguer nos anos 1950, inaugurou-se nos anos 1970 e que traz em sua estrutura a herança do concreto armado da arquitetura moderna, com seus vãos livres, espaços funcionais e verticalidade. Projetada pelo escritório do ex-prefeito do Rio de Janeiro, Luis Paulo Conde, a UERJ é uma universidade “essencialmente urbana, concisa, funcional sem ser fanática, e bastante distinta da visão culturalista e compartimentada, tão comum aos campus universitários brasileiros.” (ZEIN, 1990, p.232).

Porém, a neutralidade da arquitetura foi sofrendo intervenções ao longo dos anos por parte dos que ali habitam: construções adaptadas por parte do corpo universitário, que retratam os conflitos presentes nos limites e acessos, que vão sendo modificados. O muro foi construído para impedir um dos acessos às quatro rampas que dividem os doze andares, onde foi pichado “the wall”. No momento em que fotografei esse elemento representativo da arquitetura hostil, lembrei-me da obra *Uma e três cadeiras* (1965) do artista Kosuth, por reunir o objeto real com a definição textual do objeto (em inglês); mas, ao mesmo tempo, do famoso álbum *The Wall*, da banda inglesa Pink Floyd, que faz uma crítica ao sistema de ensino tradicional que oprime, controla e não forma seres pensantes, mas pessoas aptas a servir ao modelo capitalista e ao mercado de trabalho.

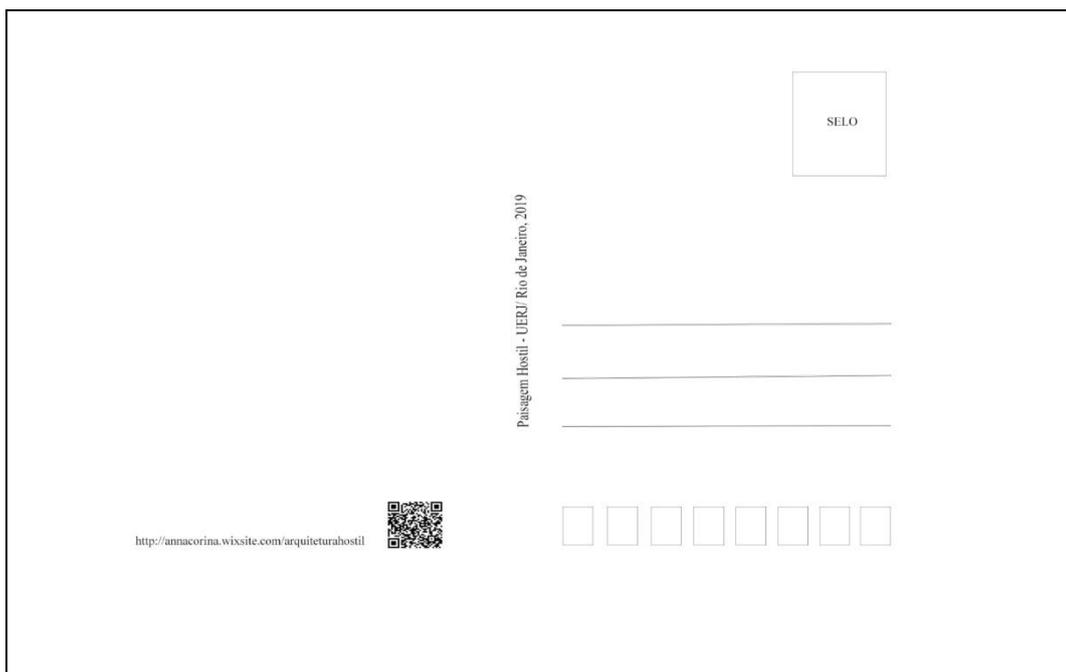


Figura 20 - Paisagem Hostil, Uerj, cartão postal, 10 x15, tiragem 1.000. Fonte: elaborada pela autora.

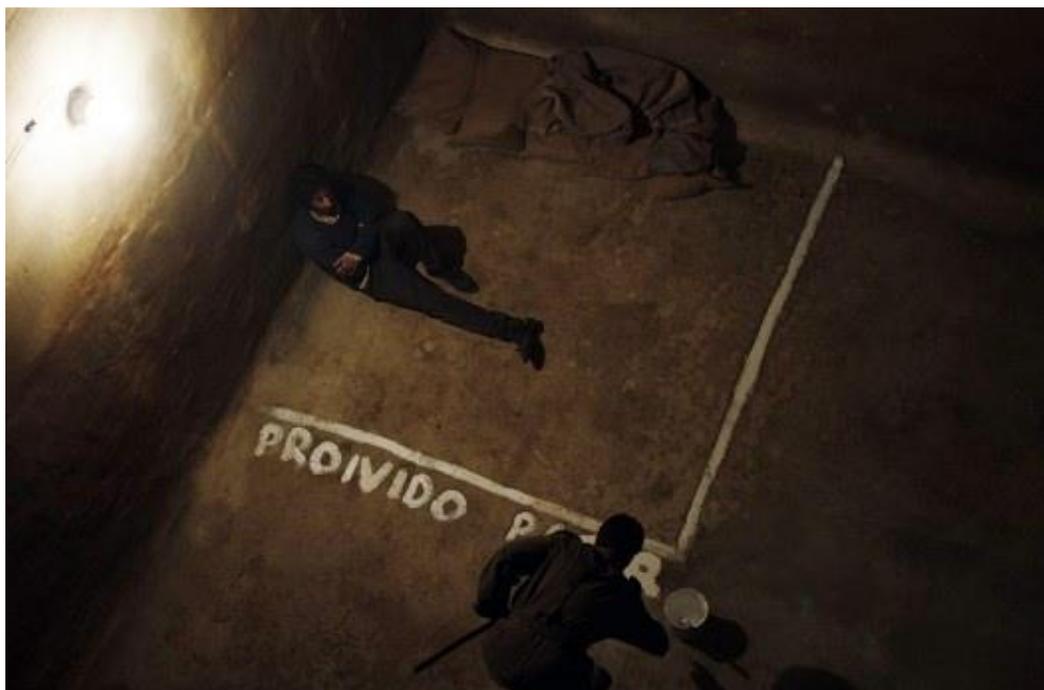


Figura 21 - Cena do filme “Uma noite de 12 anos”, Uruguai, Espanha, Argentina, 2017, 122min, Gênero: Drama, Direção: AlvaroBrechner, Elenco: Antonio de la Torre, Chino Darín, SoledadVillamil. Fonte: Frame do filme

1.3 Cancela

A imagem acima foi capturada do filme *Uma noite de 12 anos*, escrito e dirigido por AlvaroBrechner e se baseia em fatos reais. Ele retrata os 4.323 dias de prisão de Jose Mujica (Pepe), Mauricio Rosencof (Russo) e Eleutério Huidobro (El Ñato), líderes do Movimento de Libertação Nacional, Tupamaros, sentenciados ao isolamento em calabouços de quartéis do Uruguai entre os anos de 1973 e 1985. Durante esse período, a ditadura uruguaia se concentrou em dizimar setores sociais que tinham demandas contrárias ao Estado²¹.

A cena extraída do filme retrata um dos presos, recém-chegado à solitária, e o guarda reforçando, com a tinta branca que desenha uma linha no chão, o isolamento que a frase “*proivido pasar*” impõe, limitando locomoção dentro do espaço de

²¹“Da mesma forma que nos países vizinhos, também atingidos por Ditaduras de Segurança Nacional, entre as décadas de 60 e 80, a sociedade uruguaia sofreu o impacto da aplicação de uma violência instituída desde o centro do próprio Estado. Entre as diversas modalidades repressivas implementadas, a característica mais evidente da ditadura uruguaia foi àquela conhecida como prisão ou encarceramento massivo e prolongado.” (PADRÓS,2012, p. 13-38)

confinamento. A tortura promovida pelos militares uruguaios não empregava apenas a agressão física, mas também recorria a mecanismos de controle do corpo que impunham o medo e a deterioração mental do prisioneiro político.

O cotidiano carcerário era preenchido por recreios curtos e freqüentemente suspensos (como formas de disciplinamento) enquanto longos confinamentos dentro da cela, do barraco ou da solitária eram comuns. Gritos, empurrões, xingamentos, exames físicos e raspagem de cabeças eram parte da recepção, muitas vezes completada com uma primeira “visita” à solitária. Um dos principais objetivos do sistema carcerário uruguaio durante a ditadura foi a procura da deterioração mental e psicológica dos presos. (PADRÓS, 2012, p. 13-38)

As ditaduras na América Latina tiveram, em comum, a prática do exílio, da violência e do aprisionamento de pessoas que divergiam dos regimes instaurados. Outra obra que elabora o sofrimento infringido aos opositores, em nome da preservação da memória da infâmia da ditadura, é a instalação *La geometría de La consciencia* (2010), do artista chileno Alfredo Jaar – obra permanente que se encontra no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* em Santiago do Chile. O trabalho fica no subsolo do museu, tal como as prisões chilenas: a pessoa é convidada a entrar em um espaço fechado e sem luz, e aí permanecer por alguns instantes. A obra convoca para a experiência sensorial de desaparecimento; de início, a intensificação da luz personifica 500 silhuetas, que representam os presos vivos e mortos pela ditadura militar. Todos os formatos são identificáveis, porém não foram usadas imagens ou fotografias dos presos, que se encontram no acervo permanente do museu. Para a Instituição, essa obra:

Evocar a la vez la presencia de los muertos y la de los vivos sugiere el compromiso histórico actual que significa la memoria: es la construcción conjunta del futuro la que está pendiente, y no sólo el lamento del pasado. (...) La multiplicación infinita de las siluetas, y el modo cómo se acentúa y disminuye la luz que proviene de ellas e ilumina el espacio oscuro, crea a su vez una sensación de la inmensidad inconmensurable de la pérdida que significa la desaparición de las vidas humanas, tanto para las personas como para la colectividad. (MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS)

Tive oportunidade de conhecer a obra no ano de sua inauguração. Na época, cursava o mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio e fui ao Chile participar de seminário na Universidade do Chile, em que iria apresentar a pesquisa que estava desenvolvendo. Ao chegar na pousada, o responsável pelo lugar falou-me que, para conhecer Santiago do Chile, era importante começar indo ao *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*.

Ao chegar, a mediadora do museu me perguntou se eu tinha algum problema de saúde, e ao negar, me encaminhou para obra de Jaar. Encontrei uma sala clara, mas aos poucos as luzes foram se intensificando, e pude perceber silhuetas se delineando: a iluminação começou a piscar e, de repente, tudo se apagou. Tive a sensação de que tinha sido fotografada com um flash, pois os contornos dos corpos ficaram reverberando à minha frente, ao mesmo tempo que experimentava uma pressão em meu peito, como se fosse me faltar ar. Ao retornar para a pousada, relatei minha experiência, e o rapaz disse: “nossa história começa ali, desse momento, que meu pai viveu, e cuja memória cabe-me perpetuar, pois sou fruto dela”. Foi uma experiência que, no processo de escrita da tese, relembrei. Percebo hoje como a obra de Jaar me influenciou, levando-me a refletir sobre as questões que hoje me inquietam.



Figura 22 - Imagem da área externa do museu e indicação para a instalação "La geometría de La conciencia" de Alfredo Jaar. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fonte: [La Geometría de la Conciencia : Museo de la Memoria y los Derechos Humanos](#)

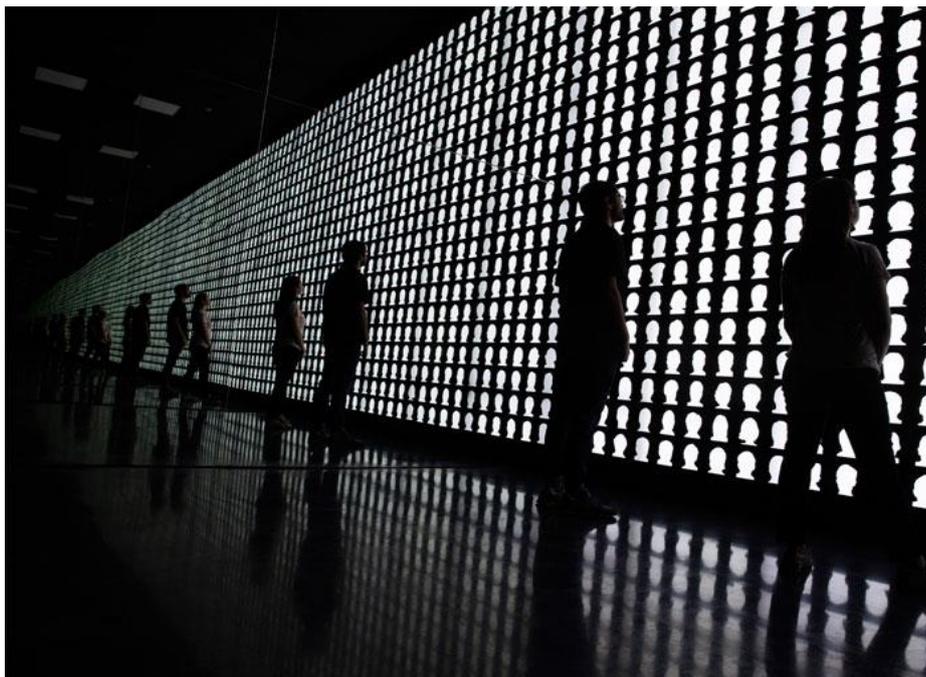


Figura 23: Exposición "La geometría de La conciencia" de Alfredo Jaar. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Crédito: Karina Fuenzalida. Fonte: [La Geometría de la Conciencia : Museo de la Memoria y los Derechos Humanos](#)

Tanto a cena do filme *Uma noite de 12 anos*, quanto a instalação de Alfredo Jaar se aproximam da noção de fronteirização²² apresentada nas questões iniciais desta pesquisa, pois, assim como o estrangeiro refugiado é considerado hostil, o preso político é um inimigo projetado. Mbembé ainda compara a situação que vive um refugiado como a de uma caçada, em que os animais são perseguidos, cercados, encarcerados ou mortos. "A fronteira não é mais apenas uma linha divisória que separa entidades soberanas separadas. Dispositivo ontológico, ela agora funciona por si e em si mesma, anônima e impessoal, com suas próprias leis." (MBEMBÉ, 2018)

O filósofo acrescenta que uma das maiores contradições do liberalismo é a tensão entre liberdade e segurança, pois não pode haver incertezas para que haja segurança; ou seja, é necessário estabelecer o controle de quem entra e sai de seus horários, trajetos, impondo múltiplos mecanismos que têm por objetivo garantir a segurança de um lugar. Assim, a sociedade de segurança é incompatível com a de liberdade, por estar necessariamente alinhada ao controle e, para tanto, a um modo de governar regido por aparências e sustentada pelo medo.

²² "O que é a "frontierização" se não a multiplicação consciente de espaços de perda e luto onde a vida de tantas pessoas consideradas indesejáveis chega a se despedaçar?" (MBEMBÉ, 2018)



Figura 24 - Guga Ferraz, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010. Fonte: [ae26_guga-ferraz.pdf \(ufrj.br\)](#)

Já no trabalho *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia*, da linha de sal grosso, se evidenciava que ali por trás também tinha uma coisa violenta, quer dizer, o mar chegava aqui! Eu imagino a violência que não foi com a cidade a derrubada do Morro do Castelo e empurrar o mar para lá, entendeu? Hoje em dia acho que isso não aconteceria... (FERRAZ, 2013, p. 32-33)

A noção de fronteirização se faz presente na ação “*Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia*”, realizada em 2010, em frente à Igreja de Santa Luzia, e em 2014 foi reproduzida na antiga Praia da Lapa, como parte do projeto Grande Área, da Funarte. Ao jogar sal grosso no chão, Guga Ferraz destaca os limites artificiais em contraposição aos naturais, ele recria uma fronteira que ali já existiu, ou seja, a forma urbana da cidade atual foi reerguida por uma concepção gentrificadora, pois o projeto serviu também ao capital, já que o desmonte do morro do Castelo retirou do centro da cidade a população pobre que ali vivia e abriu a atual Avenida Rio Branco para conectar o porto ao centro financeiro e ainda reformar a cidade de acordo com os modelos europeus da época. Assim, o sal redesenha uma fronteira que foi apagada

para que a construção de uma paisagem idealizada, feita para selecionar e repelir o convívio social.

O artista realiza uma intervenção que explora as possibilidades de relações com a arquitetura e a paisagem do Rio de Janeiro e leva à cidade o fantasma de uma paisagem que foi apagada, de um mar que foi empurrado para longe com o auxílio de desmontes de outras paisagens da cidade.

Vadimir Safatle (2016) relembra, vivendo em uma sociedade regida por normas, regras e leis que estão presentes não só na jurisdição, mas também nos hábitos e nas tradições, o poder normativo de uma sociedade opera invisivelmente sobre os modos de ser, de se comportar, de desejar dos sujeitos, gestando o que é legítimo e ilegítimo, o que de ser aceito ou repudiado, o que deve estar explícito ou implícito. Por isso, para investigar a vida social, ele introduz o conceito de *circuito de afetos*. Os *circuitos* transitam em todas as esferas sociais, fazendo circular afetos que constituem os laços sociais entre sujeitos, entre indivíduos e instituições como a escola, a família, a religião, o Estado. Assim, define que nos afeta das mais diversas maneiras, orientando nossas condutas e comportamentos, de forma consciente ou inconsciente. A noção introduz, portanto, o questionamento sobre que sentidos nos mobilizam, sobre como se articulam afetos e corpo político, sobre como a vida social se estrutura.

Ao discutir essas questões, na obra, *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Safatle cita Thomas Hobbes, que afirma que “de todas as paixões, a que menos faz os homens a tender a violar as leis é o medo. Mas excetuando-se algumas naturezas generosas, é a única coisa que leva os homens a respeitá-las” (2019, p. 16). As leis são, pois, impostas ao medo, conclui Safatle, sendo o medo o afeto dominante na sociedade.

Assim, a tese principal é que o medo, como afeto político central, é indissociável da compreensão do indivíduo, com seus sistemas de interesses e suas fronteiras a serem continuamente defendidas, para o processo de reconhecimento. (SAFATLE, 2019, p. 17)

Deste modo, a princípio, o Estado funcionaria como uma proteção contra aqueles que pensam que podem ameaçar minha vida e meus interesses, mas sua legitimação vem também do fato de que, caso eu rompa com esse círculo de proteção, serei punido. Esta é a grande razão de se aceitar em arbítrios e coerções.

O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como um corpo tendencialmente paranóico, preso a lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social. Imunidade que precisa da perpetuação funcional de um estado potencial de insegurança absoluta não vindo apenas do

risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos (SAFATLE, 2016, p. 20).

E é também o medo que justifica a instauração do que Christian Dunker intitula *lógica do condomínio* – ou seja, a busca por segurança culmina na busca de isolamento entre muros e na ruptura com uma estrutura social que passa a estar associada ao medo. Para o autor, os condomínios são uma psicopatologia do Brasil entre muros. Dunker considera que esse mal-estar está expresso no filme *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard – um longa distópico²³ que retrata um mundo futuro, considerado perfeito, em que as pessoas vivem de forma planejada e segura entre muros, e onde vige apenas uma regra: a proibição de mencionar ou usar palavras que associadas a afetos ou sentimentos.



Figura 25 - Frame do filme *Alphaville* de Jean-Luc Godard. Preto e branco/colorido, gênero: ficção científica, direção: Jean-Luc Godard, roteiro: Jean-Luc Godard, elenco: Akim Tamiroff, Anna Karina, Eddie Constantine, Howard Vernon, Laszlo Szabó, trilha sonora: Paul Misraki, duração: 99 min., ano: 1965, país: França / Itália. Fonte: Frame do filme

No Brasil, entre os anos 1960 e 1970 a idéia de progresso²⁴, de um sonho futuro, espelhado nos modelos econômicos americanos e inglês, foi também atrelada à

²³“Expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno, assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (FROMM, 2009, p. 269)

²⁴ “O segundo ciclo desenvolvimentista pode ser dividido em três períodos. O primeiro foi de 1964 a 1968, de busca de soluções para a sustentabilidade macroeconômica, para o qual se deu uma solução conservadora: arrocho salarial e concentração de renda. O segundo período foi de 1968 a 1973, etapa do auge conhecido como ‘milagre econômico’.” (BIELSCHOWSKY, 2010, p. 20)

necessidade de se construírem condomínios. Eis como surge em São Paulo o primeiro exemplar desse tipo de habitação, em uma área que originalmente deveria ser uma reserva indígena, tendo recebido o nome, exatamente, de *Alphaville*... Vendeu-se então a ideia de que, em meio a um país que demoraria em extinguir a pobreza e a violência, era apesar de tudo possível viver e ser feliz, em lugar protegido, onde se conviveria apenas com aqueles que fossem dignos de identificação e, portanto, de habitar mesmo espaço:

O muro determina um lugar. Um lugar é habitado por uma demanda. E uma demanda implica um circuito entre um pedido, (exemplo, Mantenha distância – Cão bravo), uma recusa (exemplo, Propriedade particular – não entre), uma oferta (exemplo: Seja bem-vindo à Morada dos eucaliptos!). Um lugar se transforma conforme o espaço no qual ele se insere. Daí que um lugar não seja um território e que toda demarcação é também uma des-marcação, ou seja, uma possibilidade, mesmo que virtual, de apagamento do território. A enunciação desta quarta articulação da demanda, e que a articula ao desejo, chama-se "não é isso". Paradoxo da designação ostensiva, pela qual a própria indicação do lugar o desmente enquanto território. (DUNKER, 2016, p. 129)

Condomínios existem no mundo todo, porém Duker afirma que no Brasil há uma particularidade no modo em que este modelo de vida foi incorporado à dinâmica social. Para ele, não há a ideia de entrada em um lugar, de juntar-se a uma comunidade, mas de evasão, de fuga de um lugar perigoso, do qual é possível se abrigar em função dos muros construídos como estruturas de defesa, a exemplo de uma fortaleza. Os condomínios demarcam um território e estabelecem quem pode entrar, ressaltando simbolicamente a disposição afetiva e a crença de que quem está do lado de fora é perigoso. A consequência é a sensação subjetiva de segurança, pautada na convicção de que só se estará seguro entre iguais, entre aqueles que, tal qual esse sujeito, podem pagar por um caro estilo de vida. O condomínio torna-se, dessa forma, um ideal de consumo:

Outro exemplo cultural correlato da formação de muros é o chamado reality show. Veiculados de maneira massiva e variável desde 2002, eles começam pela importação de uma fórmula internacional, mas que rapidamente ganha fôlego por aqui. Assim como *Alphaville*, de Godard, dá título a *Alphaville*, de Barueri; 1984, de George Orwell, é o suporte paródico do *Big Brother*. O regime murado é orientado para olhar o que se passa dentro. Recuperando nossa antiga tradição da assistência ritual familiar à novela, a transmissão ao vivo deste experimento psicológico pode ser considerada, enfim, o que faltava ao condomínio para que ele encontrasse sua inscrição cultural cotidiana. Forma rediviva da antiga chanchada, aliás, às vezes também pornochanchada, o reality show encontra sua trilha sonora no sincretismo do axé ao forró universitário. Suas câmeras de segurança são parasitadas por uma função segunda, erotológica e pornográfica. Os dramas banais são agora universalizados, como vivência coletiva. A fala prosaica e o cotidiano ordinário nos mostram que qualquer um pode ser uma celebridade, pois ela é feita pelo

olhar não pelo objeto. Uma manobra muito interessante, pois permite ao antigo morador do condomínio ter acesso ao que lhe faltava, o olhar de inveja dos que ficam de fora. Inversamente permite aos que estavam fora sentir que no fundo já viviam em um condomínio, só não sabiam disso. (DUNKER, 2016, p. 134)

No vídeo *Alphaville e outros* (2008), o artista Antoni Muntadas associa o filme de Godard ao condomínio paulista Alphaville, criando uma narrativa polifônica em que compõe paralelos entre o filme e as imagens de divulgação do conjunto habitacional. Nele, as imagens se confundem e se fundem, sobrepondo-se frames de promotores que vendem um ideal de vida no condomínio e a narrativa distópica de *Alphaville* de Godard.

Etimologicamente, o termo *distopia* é formada pelo prefixo grego *dis* (negação, anormalidade, mal funcionamento) e o substantivo *topos* (lugar). Em sentido literal, significa a negação do lugar; mas também alude a uma forma distorcida de um lugar. Segundo Teresa Caldeira (2011), o condomínio Alphaville surge como uma arquitetura de segregação, em resposta a um estado de paranóia. Um lugar que oferece “a diferença entre morar e viver” – um dos vários slogans do condomínio associadas por Muntadas a imagens do filme de Godard, de modo que o artista destaca como os meios de comunicação, associados ao poder e embasados em um discurso de medo, moldam os preconceitos e desejos dos habitantes, a ponto de justificarem a vida entre muros e ao submetimento a mecanismos de controle, como únicos meios de se viver com tranquilidade e liberdade.



Figura 26 - Frame do vídeo *Alphaville e outros*, 2008, 9:18". Antoni Muntadas. Fonte: <https://vimeo.com/266704455>



Figura 27 - Frame do vídeo Alphaville e outros, 2008, 9:18", Antoni Muntadas. Fonte: <https://vimeo.com/266704455>

Teresa Caldeira também ressalta que esse modelo de habitação atende a uma demanda que ela denomina como “estética da segurança”: além de marcarem uma distinção social, os muros/cercas do condomínio Alphaville também lhes são agregados certo *valor estético*, “não apenas pela segurança, controle e segregação, mas também por razões estéticas e de status”. (2011, p. 227). Esse modo de construção prejudica o uso coletivo dos espaços públicos, pois os bairros que se tornaram grandes fortalezas muradas acabam por limitar o trânsito pelas ruas e a permanência em praças dos não moradores, por exemplo.

Minha experiência em relação ao modelo de *lógica do condomínio* deu quando comecei a me deslocar pelo bairro em que resido, e a me deparar com ruas fechadas por cancelas e controladas por seguranças. Próximo à minha casa há vários “sub-bairros” que foram totalmente murados, todas as ruas de acesso tem cancelas e são monitoradas por câmeras. Alguns contêm mais de mil residências cercadas e sob vigilância privada, a cargo de policiais fora de suas funções²⁵. Aqueles que, a princípio, deveriam estar a serviço do público, estão comprometidos com somente os mais poderosos, demonstra a diferença entre classes, mas também é reflexo do crescimento do medo, como afeto predominante dos que vivem em um dos estados que mais gastam com segurança pública.

²⁵ Milícia cria “ilha de segurança” com adesivos para casas que pagam por proteção. Disponível em: <https://www.jornaldoestadodorio.com.br/milicia-cria-ilha-de-seguranca-com-adesivos-para-casas-que-pagam-por-protacao/>

O trabalho intitulado *Cancela 2019* é resultado dessa minha vivência face a essas fortalezas adaptadas nas ruas do subúrbio do Rio. Minha proposta foi percorrer pontos de impedimentos que ficam próximo a minha residência, e que foram construídos para interditar o acesso a ruas ou calçadas. Pensei em me deitar face a essas estruturas, registrada por um drone – que é, aliás, um mecanismo usado para vigilância – de cima para baixo. Na ação, estou descalça, vestindo legging e blusa preta. Pretendi assim questionar os limites dos corpos que são autorizados a atravessar esses lugares, tanto quanto os conflitos entre o público e o privado quando a composição urbana é moldada através de mecanismos de poder e de medo. Ao deitar meu corpo, por alguns instantes, nessas passagens, coloco-me como obstáculo, mas também destaco a fragilidade desse corpo perante a estrutura que serve para restringí-lo.

Essa ação foi exposta pela primeira vez na mostra *Nazanza*²⁶, de 2019, na Vila Aymoré e idealizada pelo corpo docente e alunes do curso “Imersões Curatoriais da Escola Sem Sítio”. As fotografias foram impressas no formato 30 x 29cm e dispostas na parede. Minha intenção foi criar um mapa cartográfico interligando por um fio de arame o percurso de minha casa até aos impedimentos. Minha casa foi sinalizada pelo uso de um prego da cor vermelha. Esse mesmo trabalho foi exposto no formato de vídeo, na mostra online *A Fronteira*, realizada em abril desse ano, organizada pelo Espaço Appis, com curadoria de Manoela Bowles, Ique Larica Gazzola e Patricia Francisco e disponível no canal do espaço no *Youtube*²⁷.

²⁶ Informações sobre a mostra Nazana no site da Galeria Aymoré. Disponível em: <https://www.galeriaaymore.com/expo/NaZanza>

²⁷ *Cancela*, vídeo, 1’29, 2019. *A Fronteira*, Canal do Espaço Appis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILbWvw QQAI4&t=1s>

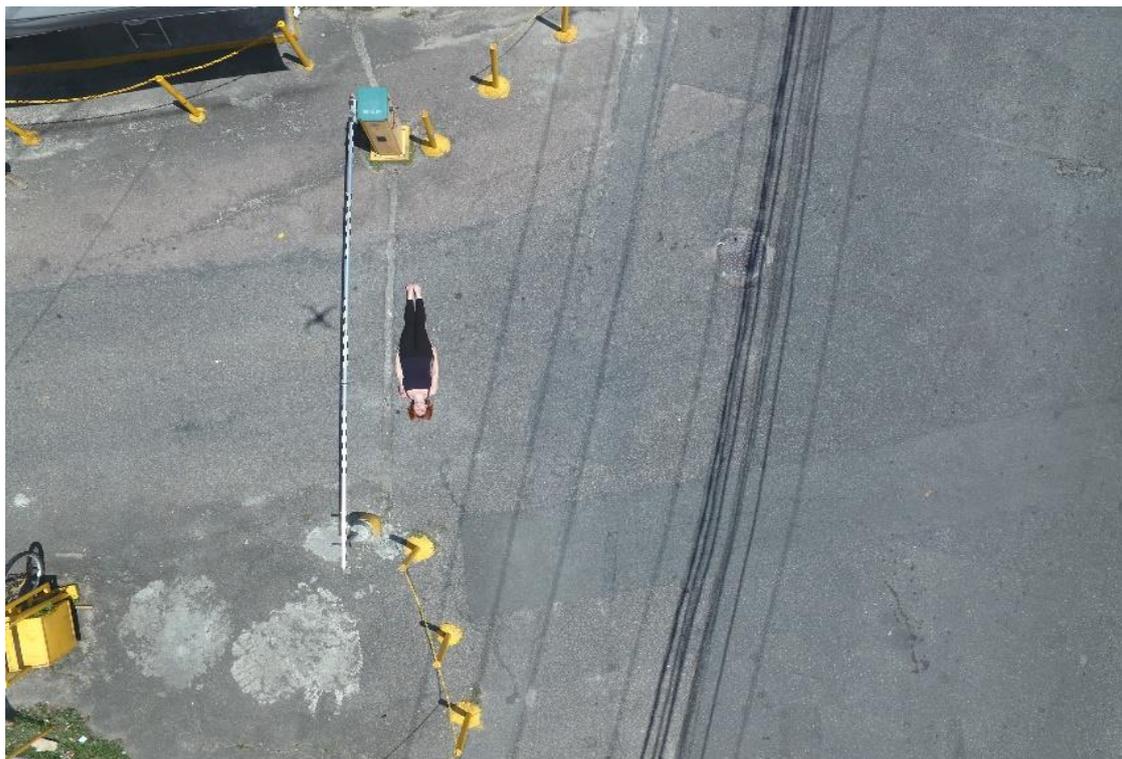


Figura 28 - Registro realizado pelo drone na Rua Tejuπά, Vila da Penha - Rio de Janeiro. Cancela, 2019. Fonte: elaborada pela autora.

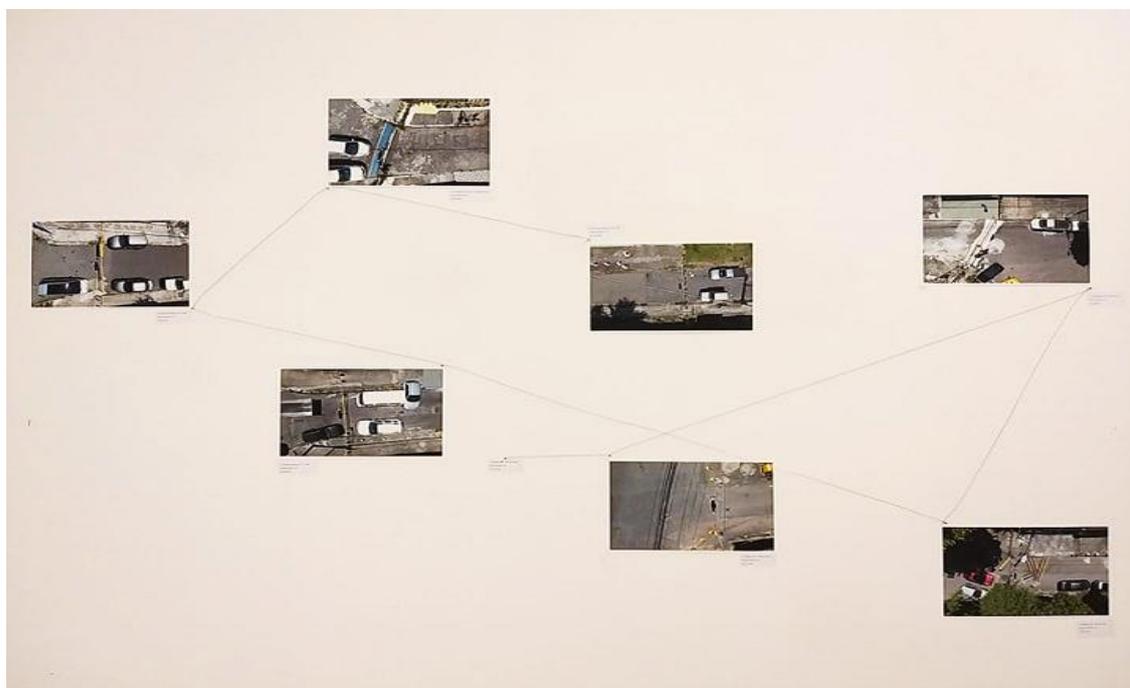


Figura 29 - Mapa cartográfico com imagens da performance. Elaborada pela autora.

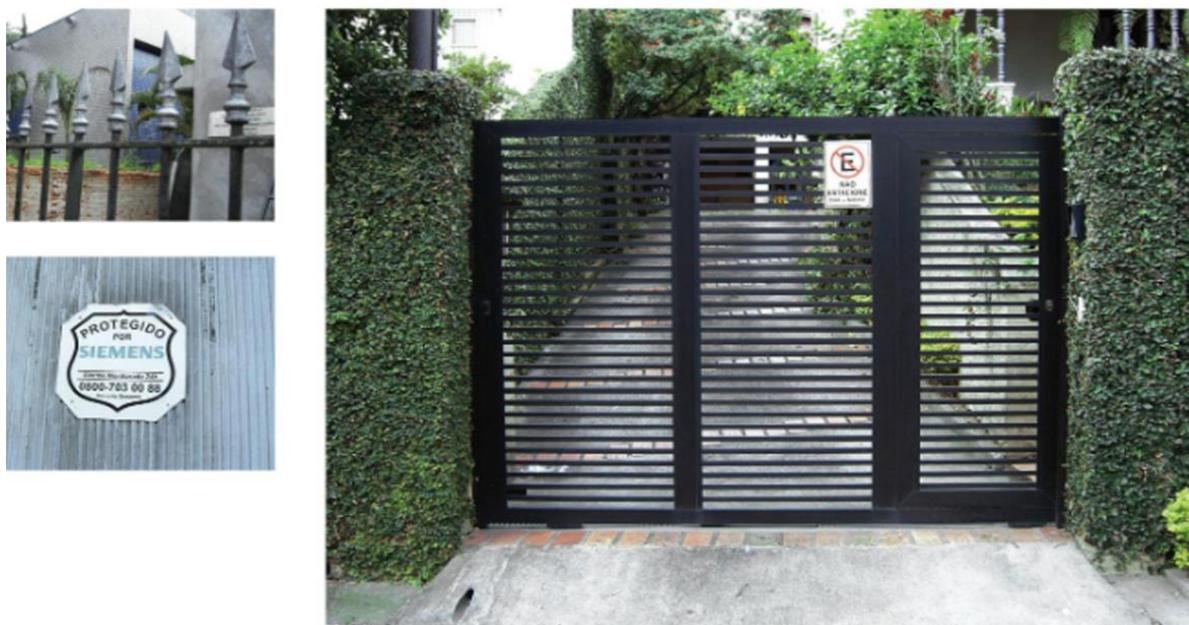


Figura 30 - Cercas, 2008, Antoni Muntadas. A série foi publicada na Revista Conchinnitas (PPGASTES) edição n. 14, v.1, 2009. Fonte: <https://issuu.com/websicons4u/docs/revista14>

Em *Cercas*, 2008, Mutandas destaca os variados sistemas de vigilância que fazem parte do nosso cotidiano: câmeras, arames farpados, cercas elétricas, alarmes, guaritas, placas indicando a presença de cães ou vigilância privada. Elementos que revelam que, para a sensação de insegurança, a presença do muro não é suficiente. “A necessidade constante de suplementação e a crescente complexidade de aparatos de segurança revelam tanto a fragilidade de projetos óbvios de separação e segregação, quanto sua obstinação.” (CALDEIRA, 2011, p. 223)

Podemos dizer que, baseados no discurso de segurança privada, os espaços públicos são cada vez mais privatizados e invadidos pela arquitetura hostil, que se transpõe em construções como cancelas, guaritas, na construção de canteiros de plantas ou na extensão de grades para as calçadas a fim de aumentar o controle de entrada em prédios ou residências. Entretanto, a sensação de proteção não significa que se está seguro, diz Dunker, pois

...a confluência entre muros e cercas é naturalmente o silêncio, por meio do qual nos recolhemos a nossa pequenez individual (o menor nós que pode haver) e ao sentimento de que no fundo não sabemos direito o que está acontecendo por trás dos muros”. (2017, p. 157).

Ou, como Marcelo Yuka diz,

Faltou luz, mas era dia,
o sol invadiu a sala,
fez da TV um espelho, refletindo o que a gente esquecia.

As grades do condomínio
são para trazer proteção.
Mas também trazem a dúvida
se é você que está nessa prisão.

Os trechos em epígrafe são das músicas *O que sobrou do céu* e *Minha Alma*, ambas do álbum Lado B Lado A (1999) da banda O Rappa. Na primeira, a falta de luz faz da tela da televisão um suporte a refletir sobre “o que a gente esquecia”. O esquecido talvez seja o próprio “sol”, representante da vida, ou de uma vida de amplitude – a natureza, a “realidade” que está “lá fora”, o “mundo exterior” como “mundo real” além daquele aparente da televisão. Todavia, a abertura através da qual os raios de sol invadem a casa incidem direta e indiretamente sobre cena especular. Não raro, as janelas das salas são gradeadas, e as sombras das grades, no espelho-tv, se confundem com os corpos sentados no sofá, a paisagem se torna luz, que atravessa as grades, o que se aproxima da janela oriental, de construções que privilegiam o espaço interno e a luz que vem do espaço externo, já que a janela no sentido ocidental que tem o olhar constituído na perspectiva renascentista, é interrompido pelos muros e grades que cercam as habitações.

Talvez, “o que a gente esquecia” não fosse somente a existência de um mundo “além da tv”, mas que entre nós e o sol, entre o amalgama corpo-sofá-televisão e o além do espaço privado, há a privação das janelas, as grades. O ofuscamento da luz televisiva permitira o aparecimento da sombra que delimita o interior da sala e, assim, o próprio esquecimento. Se esquecemos não somente do espaço “além da tv”, do espaço comum, mas também das grades que agora a sombra há de revelar, a primeira música estabelece uma comunicação com a segunda: as demandas por bem-estar e segurança, representadas pelas instituições dos condomínios, não prescindem dos seus muros e de suas grades.

A letra de Marcelo Yuka nos põe diante da dúvida sobre incompatibilidade entre liberdade e segurança que as grades dos condomínios instalam. Através de ambas as músicas, é possível acessar as ambivalências dos modos como vivemos e habitamos a cidade: quem está preso e quem está livre, os laços sociais e afetivos que se produzem nas relações que estabelecemos com o espaço e com a cidade, os circuitos pelos quais brotam os sentidos de pertencimento aos lugares e a produção social dos modos de sofrer. Com isso, pretendendo continuar o debate sobre mecanismos de controle

através do trabalho *Movo-me pela voz*, de 2020, que se será apresentado no próximo capítulo, “Caminhada como prática estética”.

2 O ATO DE CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA

*“Vai caminhante
Antes do dia nascer
Vai caminhante
Antes da noite morrer
Vai.”*

Os Mutantes

2.1 Cerca, cerco, cercado

Nasci em Xerém, uma área rural de Duque de Caxias, Baixada Fluminense. Passei minha infância brincando em uma roça que ficava atrás da minha casa. Hoje é um terreno loteado com algumas construções. Assim, a performance consiste em atravessar as cercas que dividem esse loteamento. Um gesto que me remete a uma memória afetiva, mas ao mesmo tempo, explora os percursos e limites criados por seus habitantes. A série consiste em registros fotográficos e vídeos feitos em momentos diferentes, que mostram as mudanças climáticas, intervenções humanas e o processo de construção e cercamento dos lotes. Proponho usar a mesma roupa durante o processo, um casaco de lã e uma calça leggings, de forma que o processo vire marca, memória. Assim, é um projeto em andamento, que encerrará quando for impossibilitada de atravessar as cercas. Os vídeos são exibidos simultaneamente em 3 TVs de 32 polegadas, e o término varia de acordo com a ação. Ao final, a tela fica com fundo preto, com o nome do trabalho na cor branca: TV 1 (CERCO), TV2 (CERCA), TV3 (CERCADO). Próximo aos aparelhos de televisão está disposto o casaco que uso em todas as ações e fixado o arame farpado, de uma ponta a outra da peça, na altura dos ombros. A instalação foi exposta pela primeira vez na Mostra Nazanza, na Galeria Aymoré, entre os meses de dezembro (2019) e março (2020).



Figura 31 - Os vídeos foram feitos em diferentes momentos. A proposta é expor os vídeos em 3 TVs 32 polegadas que mostram a intervenção em dias diferentes. A duração varia de acordo com o tempo que demorei para atravessar a cerca. Casaco de lã usado na ação, que é exposto próximo aos vídeos e fixado com arame farpado. Registro da instalação na Mostra Nazanza, Galeria Aymoré, 2019. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=M4uyGfJNbg> e https://www.youtube.com/watch?v=LG1b2_vvFWi0.



Figura 32 - Casaco de lã usado na ação. O mesmo é exposto próximo aos vídeos. Proposta é que o mesmo seja fixado com arame farpado. Fonte: elaborada pela autora

Nessa ação, entendo o ato de caminhar até a cerca em uma tentativa de atravessá-la, como um modo de intervenção na paisagem. Durante a caminhada, percebo o contraponto entre a paisagem, fruto de uma memória afetiva, em relação a atual, que se faz presente durante o percurso. O ato de repetir o processo que consiste em caminhar, atravessar a cerca e retornar para o ponto de partida, tem-se mostrado como uma busca por reconhecer e redescobrir o espaço que perambulo desde a infância, através das mudanças que eu e a paisagem sofremos ao longo dos anos.

Mas para que nasça a paisagem, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada à homogeneidade da natureza e que o produto especial assim criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda, por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas. (SIMMEL, 1996, p. 17).

Voltar à terra em que minha família trabalhava plantando aipim, mas que nunca lhe pertenceu, em que brincava e onde, por vezes, também atravessava as cercas, tornou-se uma experiência que me fez refletir sobre meus rastros, sobre meus afetos e minha relação de pertencimento a aquele lugar. A ação em atravessar a cerca, tentar soltar os fios de meu casaco de lã presos a ela, a escolha em voltar passando pelo mesmo processo, convoca em mim marcas que fiz enquanto criança e as criadas propositalmente ao passar pelo arame, sentindo mais uma vez estar descalça, a terra arada, ao voltar, visitar memórias e criar novas. Experiência de ver as ruínas que se formam entre minhas lembranças e a paisagem, de poder acompanhar o processo de loteamento, de demarcação de novos territórios, de muros e de outras pessoas que ali escolheram habitar.

Bruno Latour discute na obra, *Onde aterrar? - Como se orientar politicamente no Antropoceno* (2020), que a presente crise geopolítica global é reflexo da negação das mudanças climáticas, além da desregulamentação dos Estados após a queda do muro de Berlim e o alarmante aumento das desigualdades sociais em países capitalistas. Para ele, esses eventos geraram uma crise territorial e fizeram com que as elites percebessem que não há mais espaço para ser compartilhado junto aos demais habitantes do planeta:

E é mesmo de raiva que devemos falar, se quisermos compreender a reação de desconfiança e de incompreensão diante de tamanho abandono e traição. Se desde os anos 1980 ou 1990 as elites, percebendo que a festa tinha acabado, viram que era preciso construir o mais rápido possível comunidades muradas para não ter de partilhar mais nada com as massas – e sobretudo com as massas “de cor” que logo avançariam por todo o planeta, uma vez que seriam expulsas de suas próprias casas –, é de se

imaginar que os deixados para trás tenham igualmente percebido que, se a globalização estava a deus-dará, então eles também precisariam de muros de proteção. (LATOURE, 2020, p. 30)

Assim, a solução encontrada para o problema espacial foi à construção de cercamentos, condomínios e um controle maior das fronteiras. Latour destaca que esse domínio dos espaços a serem ocupados gerou uma crise migratória, dos vindos de *fora*, que deixam seus países devido a falta de recursos ou a guerra, e os que vêm de *dentro*, população na qual o Estado privou seus direitos básicos como cidadãos. Ambos são estrangeiros, mesmo que parte desse grupo ainda compartilhe de uma mesma origem e língua, o reconhecimento como semelhante e capaz de habitar o mesmo lugar, se enquadra no Latour entende como uma *elite obscurantista*: “que não precisam mais fingir compartilhar a terra com o resto do mundo, nem mesmo como um sonho a perseguir.” (2020, p. 29)



Figura 33 - Fragmento da ação. Fonte: https://video.wixstatic.com/video/f8fa4b_68ea7d48a4c347f98faa_3ee5b577c6ec/480p/mp4/file.mp4

Ao caminhar, percebi que meu corpo foi se configurando enquanto presença no espaço e me fez realizar que esse lugar foi se transformando junto comigo, cronologicamente e afetivamente. Atravessar a cerca se tornou um ato de refletir sobre os rastros que deixei naquele lugar ao longo dos anos e nas marcas que me foram deixadas por ali ter sido o lugar que passei grande parte da minha vida. O que tenho diante desse processo são os vestígios do meu corpo, do casaco, dos acontecimentos que me formaram, e formaram essa paisagem, que abraça junto comigo as ações do tempo e dos que ali também habitam ou habitaram aquele lugar.

Atravessar esses cercamentos me fizeram questionar algo que antes quando criança não era um problema: o direito de transitar por ali. O loteamento onde era um pasto, me fez perceber que aquele espaço nunca fora comum, mas que era “permitido” transitar por ali por pertencer a um indivíduo que o utilizava para sua plantação. A divisão territorial e cercamento daquele lugar é reflexo do que Latour percebeu como uma crise geopolítica, pois os problemas globais destacados por ele também atingem eventos locais, que nesse caso, resulta na guerra por um território, em que muitos são desapropriados para que poucos tenham o direito a moradia.

O ato de passagem pela cerca, nômade, pelos rastros deixados e por não morar mais ali, me restando apenas os vestígios e a memória do andar pelo pasto, me remeteu a experiência *4 dias/4 noites* do artista Artur Barrio. Nela, o artista se desloca pela cidade do Rio de Janeiro, à deriva, sem alimentar-se, até o total esgotamento:

Naquela época estava eu em uma fase de interferência direta, ou seja, de fazer um trabalho ou entrar num Salão sem ser obrigado (sem obrigar-me) a passar por um júri ou regulamento que condicionava. Portanto, achei que o trabalho de Paiva estava à altura do que pretendia realizar. [...] Em minha atuação entoei um canto acompanhado de uma gestuação condizente. Foi um ato de criação pura que poucoapoucotransformou-se numa dança em que eu e a obra nos misturamos. [...] Então, interfeiri, transformando, recriando... Isso tudo está ligado ao que vinha fazendo anteriormente. Depois disso saí do MAM e continuei caminhando, desenvolvendo meu Trabalho Processo 4 DIAS 4 NOITES. Passei por coisas marcantes, aliás estou preparando um livro só dedicado a esse trabalho processo que deverá conter 400 páginas, mas sem qualquer registro fotográfico já que não houve. (Barrio, 2002, p. 156).

O processo aponta para o inacabado, o impermanente, o efêmero, ou melhor, o permanentemente inconcluso. 4 dias e 4 noites caminhando pela cidade, sem direção definida, sem ponto de chegada: um caminhar sem rumo, errância, recusada instrumentalização do corpo, negação do ordenamento segundo a utilidade do corpo em processo, aberto ao erro, ao risco, lançado efetivamente ao mundo, à busca:

Cristo 40 dias e 40 noites, Moisés 40 anos, ambos no deserto; por 40 dias e 40 noites Elias caminhou até o Horeb). Errando pela cidade, o artista se abre à experiência, que significa, etimologicamente (tanto em alemão, Erfahrung, do verbo Fahren, quanto em latim, através do radical Per), navegar por mares nunca antes explorados, dar-se com o desconhecido, busca, erro, risco. Se navegar é preciso, se a navegação é a arte da precisão, a vida – representada pela caminhada que não visa a outro fim se não seu próprio acontecer – é, precária, a arte do impreciso. Aberta à experiência, no sentido forte do termo, a vida é possibilidade: “[...] DA POSSIBILIDADE de um trabalho AVENTURA da POSSIBILIDADE de um trabalho RISCO da POSSIBILIDADE de um trabalho em transformação CONSTANTE da POSSIBILIDADE de um trabalho em EVOLUÇÃO Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado, que dizer: IR MAIS à FRENTE.” (BARRIO, 2002, p. 152)

Na visão do artista Ricardo Basbaum o “trabalho-limite” de Artur Barrio expressa um “processo sensorial fluido, líquido”, que realiza um “radical mergulho ao avesso, um lançar-se para fora de si numa aventura temporal pela cidade” (2001, p.82). E, de fato, rastros, passagens, vestígios de uma vivência, sugeridos desde a intervenção dentro do museu até o processo de “abertura” ao espaço urbano, que indicam mais uma busca por uma experiência fluida do que a criação de permanências, registros. A linguagem que Barrio instaura no mundo deriva de proposições, poéticas que transitam em fluxos. O artista lança-se para fora, se permitindo o mundo, afixando o evento. “Indecidível”, o acaso se faz presente mediante o risco, o instante de perigo, no (e com o) qual o artista se faz sujeito – através do ato que, da ordem do imprevisível, exterioriza.

Era também uma tentativa de enfrentar o medo. Eu tinha receio de andar à noite pelas ruas, ao mesmo tempo queria intervir na paisagem física da cidade, partir para criações ambientais. (id.)

4 dias e 4 noites: percurso, processo, situação única, abertura, acontecimento, delírio, passagem, corpo. Elementos que impulsionam ao mesmo tempo em que traduzem a situação-experiência, onde corpo e cidade se encontram em fluxos, se pertencendo e deslocando. Sua inserção no espaço urbano é dada pelo inesperado, pelo devir das situações que são apresentadas ao longo de sua trajetória. Deleuze exprime que o processo do devir se manifesta “à medida que alguém se transforma, aquilo que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla

captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8) Da ordem do contraditório e do imprevisto, o vir-a-ser, o processo permanentemente inacabado, implica necessariamente a experiência da fenda que une e distingue o estar e não estar, o que é e o fluxo aberto ao reino do possível – não como meditação, mas corporeidade; não como introspecção que ruma ao vazio e à dissimulação, mas saída ao desconhecido, à alteridade radical, Barrio destaca que:

[...] no “4 dias e 4 noites”, houve a descoberta dessa realidade do corpo. e foi complicado entender esse caminho, para mim ao menos na época. Eu observei também outro acontecimento, da doença – toda essa brutalidade, da realidade do corpo. E o sair pela cidade também estava ligado ao alimento, ou seja: o deslocamento no espaço, o tempo e a falta de alimento, a falta de grana. Porque eu não tinha dinheiro. Não falava. E, numa cidade, é estranho, realmente... a falta de comunicação. A partir de um determinado dado, se você não fala, a coisa fica muito complexa. Acho que foi uma radicalização excessiva. Eu pensava o seguinte: que esse projeto me alimentaria para futuros trabalhos. Tinha consciência que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva, e, a partir daí, lançar um trabalho que rompesse com tudo. (2001, p.82)

A situação de Artur Barrio é proposta aberta que se posiciona contra a institucionalização da arte. O questionamento sobre “o lugar da arte” atravessa os trabalhos e gestos de Barrio, bem como de demais artistas em um momento de limite e tensão existentes artista e Intuição de Arte. As obras de Barrio exploram formas de habitar/ser, apontam para a negação dialética do desejo de eternidade da obra de arte, que, ao se apresentar institucionalizada, sugere uma perenidade contrária aos fluxos incertos e contraditórios da existência. Em *4 dias e 4 noites*, o gesto, o ato, a ação: o artista chuta a obra de arte, atravessa a porta do museu e vai ter com o mundo. Barrio literalmente sai do espaço da arte para se dar com os limites do corpo, das possibilidades, dos riscos – com efeito, para lançar-se ao outro, com o qual poderia, num átimo, num instante incomensurável, fazer-se sujeito. Se o interior do museu, como provocou Benjamin, é o *intérieur* do burguês, ou o “*intérieur* elevado a uma potência”, (2007, p. 450-451) a saída é sua contrapartida dialeticamente necessária: anti-arte, portanto, arte “indecidível”, em processo, pulsante, contra a fetichização, o abrigo que é limite e/ou cárcere, a “celebração em patrimônio” mercadológico.

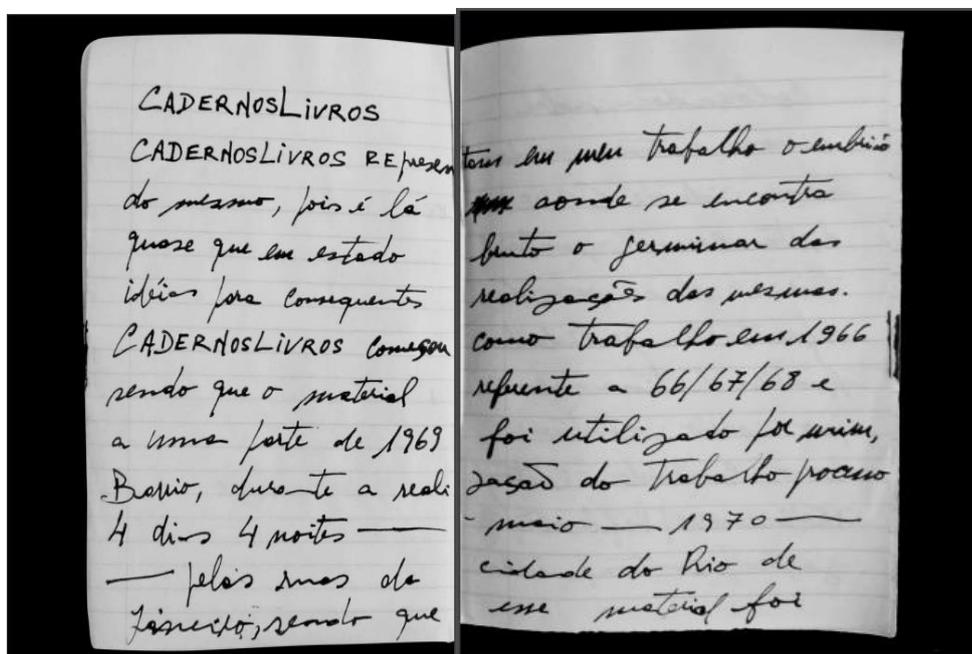
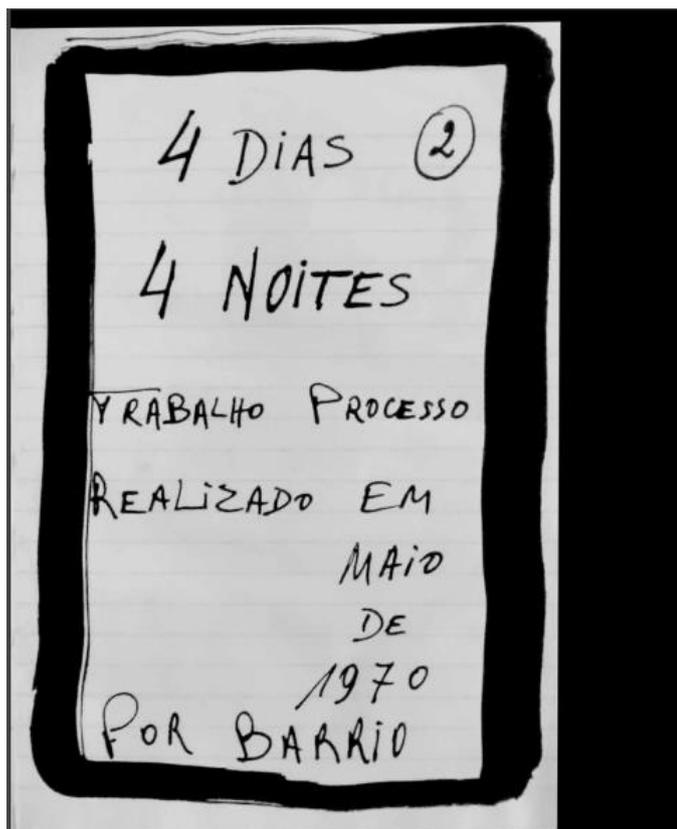


Figura 34 - QUATRO DIAS E QUATRO NOITES Organização Beatriz Pimenta, Cezar Bartholomeu e Ronald Duarte
 Artur Barrio Porto, Portugal/Brasil, 1945 Sem título (Caderno Livro), 1977-1978 nanquim, hidrocor, fotografia e fita adesiva sobre
 papel 3 x 17,5 x 21,5cm Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ Foto: Cezar Tadeu Bartholomeu. Fonte:
https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_barrio.pdf

A ação de percorrer até a cerca, me fez procurar artistas que exploram o ato de caminhar enquanto poética, um exemplo, é o artista inglês Richard Long que tem o ato de caminhar como questão principal em seu trabalho, ele busca criar ações e experiências com o corpo junto à paisagem. Geralmente seus trabalhos são realizados em lugares remotos e de difícil acesso, com isso, os registros de suas intervenções no espaço são realizados através de fotos, mapas e textos produzidos a partir da experiência vivida. Esse tipo de proposta artística surgiu nos anos 1960 e foi designada como land art. São trabalhos que buscaram o deslocamento do “cubo branco” para o espaço natural e devido suas características e dimensões, não é possível expor em galerias e museus a não ser através de registros de vídeos, fotografias ou vestígios da intervenção retirados do lugar de origem.

A partir de 1966, ano da publicação da viagem de Smith, a escultura conquista rapidamente o terreno que lhe foi tirado pela arquitetura, um terreno não apenas no sentido de território disciplinar, mas de terreno físico no sentido de grandes porções de superfícies da crosta terrestre. Os escultores se apoderam-se de novos espaços exigindo da escultura também ação de transformação e modelação dos sinais e das matérias do território dos quais foram excluídos desde o neolítico, desde quando a escultura fora submetida ao espaço arquitetônico como totem no centro do vilarejo, como imagem do frontão do templo, como obra nos museus e como estátua nos parques. A landart já não tendia à modelação de objetos de grandes ou pequenos no espaço aberto, mas a transformação física do território, à utilização de meios e técnicas da arquitetura para construir uma nova natureza e para criar grandes paisagens artificiais. (CARERI, 2013, p. 122)

A line made by walking (1967) é um dos primeiros trabalhos em que Richard Long define o ato de caminhar como obra de arte. Nele, o artista risca uma linha reta no chão e ação consiste em andar sobre ela. Careri (2013) considera um trabalho emblemático para a arte contemporânea por sua simplicidade, radicalidade e, ao mesmo tempo, por integrar duas atividades – a escultura (linha) e o caminhar (ação). Para Long, a intervenção é uma forma de afirmar sua presença no lugar e instituir seu corpo junto à paisagem de forma a constituir uma junção entre eles, ou como sugere Merleau-Ponty: “(...) ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”. (2006, p. 205)

O registro da ação consiste em uma imagem que mostra o resultado da passagem do artista sobre a linha, ou seja, da grama pisoteada. Careri destaca que na fotografia Long expõe a presença da ausência: da ausência do corpo, da ação e do objeto. Porém, ao mesmo tempo, mostra o resultado de uma ação, de um corpo que se coloca entre as noções de escultura, performance e arquitetura da paisagem.

“Muito do trabalho diz respeito às relações de posição do observador à paisagem, como estar no topo da montanha entre o sol e a sombra da aurora”. (LONG, 2002, 146-7). As obras de Long me chamaram a atenção por buscar formas de perceber a presença do corpo junto à paisagem, do que foi vivido, dos vestígios deixados e incorporados, como sendo a obra de arte. Nesse sentido, a passagem do artista por aquele lugar se torna visível através da grama pisoteada e da linha criada, já em *cerca, cerco, cercado*, percebo que essa passagem se registra através das marcas deixadas em meu casaco, na lã que ficou presa no arame, como também, na minha pele e na experiência vivida por mim.



Figura 35 – line made by walking, Richard Long (1967). Fonte: ‘A Line Made by Walking’, Richard Long, 1967 | Tate

O projeto Novo Babilônia do artista holandês Constant Nieuwenhuis (1920 – 2005), integrante do movimento europeu denominado Internacional Situacionista (1957 – 1972), foi resultado da preocupação do grupo em romper com o sistema de arte, pois entendiam que a arte estaria mais relacionada a questão urbana, com a cidade e com a vida urbana em geral. Com isso, a Nova Babilônia, foi o trabalho que mais se aprofundou a investigar as possibilidades espaciais e existenciais de conceitos situacionistas como o da deriva, por exemplo.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica de andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores.

O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis (DEBORD; FILLON, 1954 apud JACQUES, 2003, p. 17).

A noção de deriva é apresentada em 1958 pela revista IS n. 1, como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas [...]” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958). Na revista também é publicado um artigo de Guy Debord, intitulado Teoria da Deriva, nele o filósofo dá instruções sobre o número ideal de participantes, duração das derivas e delimitação do campo de experiência, além de sugerir possíveis resultados de como aplicar a noção de deriva no espaço urbano, como, por exemplo: a possível identificação de espaços, ao qual o situacionista concede o título de unidades de ambiência, e a hipótese do reconhecimento de elementos chamados por ele de *plaques tournantes*, que sugere uma “alusão às placas giratórias e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens” (JACQUES, 2003, p. 23).

A proposta estava em percorrer a cidade, na intenção de que durante o trajeto, surjam situações ao acaso, a partir da paisagem urbana, os eventos cotidianos junto aos que ali também transitam. A diferença do trajeto de deriva para uma caminhada habitual está na abertura do participante para as questões da geografia afetiva da cidade, com isso, “os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio” (DEBORD, 1957). Para ele, a premissa do acaso junto aos eventos inerente a uma cidade grande e movimentada, permitiria um maior “reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica” (DEBORD, 1958). Apesar de propor uma ação que explorava a experiência do acaso, da deambulação, havia um método criado por Debord para vivenciar a deriva, com roteiro, tempo ideal e número de participantes, sendo com isso, contraditório à lógica de negação do funcionalismo e do planejamento defendida pelo movimento situacionista.

Inclusive, essa era uma das críticas de Constant Nieuwenhuis a Debord, que chegou a expulsá-lo do grupo. Nova Babilônia consistiu em uma megaestrutura projetada por Constant, inspirada no design experimental difundido nas décadas de 1950 e 1960 (SADLER, 1999, p. 127), que, segundo o autor, serviria como base para a implementação do UU. A estrutura de Nova Babilônia seria apta a variações modulares de acordo com o desejo de seus habitantes e pensadas para o exercício das práticas situacionistas. Entretanto, para Debord, o trabalho se tratava de uma

estrutura arquitetônica e se limitava as questões primárias do UU, que seriam a participação coletiva no planejamento das cidades e a liberdade orgânica e formal dessa organização (DEBORD, 1959). Mesmo depois de sua saída do movimento, Constant continuou seu trabalho, dando-lhe forma visual e aprimorando seus conceitos de experiência coletiva de cidade.



Figura 36 - Nova Babilônia, Constant Nieuwenhuys, 1969, Colagem. Fonte: Constant Nieuwenhuys, New Babylon, 1963. "Nomadic... - LESS IS MORE (tumblr.com)

O artista belga naturalizado mexicano Francis Alÿs se auto proclama um andarilho, e explora em seus trabalhos formas de intervir no espaço urbano. Sua intenção é explorar como as práticas cotidianas dos habitantes da cidade são capazes de transformar o planejamento urbano, em diferentes níveis e escalas, ocupando e reutilizando a configuração do lugar conforme suas próprias necessidades e desejos. Na performance *Sometimes Making Something Leads to Nothing (Paradox of Praxis 1*, fevereiro de 1997), Francis Alÿs se dispõe a empurrar um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até que o bloco se derreta por completo. Um gesto simples que em diálogo com o título nos chama a atenção o motivo pelo qual ele empurra um bloco de gelo, ou ainda: para quê? Sua ação sugere que o seu tempo de duração ou mesmo local de execução podem ser

efêmeros, invisíveis, desmaterializados, pois não é o produto que interessa, mas o processo.



Figura 37 - Sometimes Making Something Leads to Nothing, Mexico City 1997, 4:59 MIN. FONTE: Francis Alÿs: (francisalys.com)

Segundo Michel Certeau, “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente à procura de um próprio” (1994, p.183). Na visão do autor, o ato de caminhar torna-se uma errância para muitos, experiência

fragmentada e múltipla, mas que cria novas relações e possibilidades de cruzamentos com o lugar por onde passa, na busca por criar formas de habitar a cidade, de criar relações e afetos com o lugar. Alÿs é um errante do espaço, das ruas, suas caminhadas são mais que deslocamentos, são formas de criar vínculos, muitas vezes deixando rastros, mesmo que sejam rastros de ausência, como o ato de arrastar um bloco de gelo pelas ruas.

É possível uma intervenção artística verdadeiramente trazer uma maneira imprevista de pensar, ou é mais uma questão de criar uma sensação de 'falta de sentido' que mostra o absurdo da situação? Pode uma intervenção artística traduzir tensões sociais em narrativas que, por sua vez intervêm na paisagem imaginária de um lugar? Pode um ato absurdo provocar uma transgressão que faz você abandonar os pressupostos padrão sobre uma situação, como as fontes de conflito? Podem estes tipos de atos artísticos trazer possibilidades de mudança? Em todo o caso, como a arte pode permanecer politicamente significativa sem assumir um ponto de vista doutrinário ou que aspira a tornar-se ativismo social? No momento, eu estou explorando o seguinte axioma: Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético. (ALÿS, 2007, p. 7)

Outro trabalho de Francis Alÿs em que se dialoga com as noções de deslocamento, corpo e paisagem é a ação "Cuando La Fe mueve montañas", realizada em 2002, Lima, Peru, para Terceira Bienal Ibero-Americana de Lima. Nela, o artista convoca 500 voluntários para deslocar em 10 cm uma duna de lugar, tendo com isso, uma ação conjunta de um corpo coletivo. A proposta era que usando pás, o grupo deslocasse para frente uma pequena quantidade de areia, criando com isso uma linha na base de aproximadamente 500 metros em uma enorme duna. O artista não está preocupado em categorizar a ação como *site-specific* ou de criar uma mudança radical na paisagem, mas na experiência vivida, na relação estabelecida entre participantes e paisagem, além da interferência sonora no ambiente causada pelo ato de cavar com as pás.



Figura 38 - When Faith removes mountains, Lima Peru, 2002, 15:06 min. Fonte: Francis Alÿs: (francisalys.com)

Em seus trabalhos, percebi a busca por explorar as fronteiras presentes no espaço, sejam elas físicas ou conceituais, de modo que o processo se torna muito mais importante do que o resultado: buscam-se destacar as relações temporais dos

habitantes com a cidade – que, na maioria das vezes, estão ligadas a uma lógica mercadológica, estando reduzidas a relações entre consumidores e entre esses e aqueles que aí exercessem alguma atividade funcional. Com isso, suas intervenções não sugerem formas de habitar a cidade, e sim a existência de outros tempos possíveis para estar e transitar na cidade e seus espaços.

O hostil, como já citado, pode ser traduzido como aquilo que não é reconhecido como semelhante: o estrangeiro, mas, em muitos casos, o rival, o inimigo público. Em *Notícias de América* Paulo Nazareth, explora sua condição de estrangeiro e destaca que se não estivesse vinculado a um sistema de arte, não haveria hospitalidade ao tentar entrar nos Estados Unidos, ou seja, nesse trabalho o artista “vende” sua imagem de “homem negro, exótico” e estrangeiro, que em outras circunstâncias, seria considerada hostil.

Busco falar do direito a essa paisagem, que é anterior à questão política [oficial]. O trânsito nessa fronteira vai além disso: é um direito à paisagem. Acho que a palavra que aparece aí vem desse mesmo lugar. A palavra falada, a oralidade, a escrita, são variações de uma língua, que pode ter muitos desdobramentos. Numa fronteira México-Estados Unidos, por exemplo, de duas línguas que em princípio parecem afastadas, mas você tem uma herança latina na construção da língua inglesa, tem uma herança gigantesca de termos em *la - tim*. Ao mesmo tempo, falando do latim, é uma língua que também foi imposta e apagou muitas outras. Naquela fronteira, as duas línguas que se impõem, e se desdobra na mistura do espanhol com o inglês, o *espanglish*. Esse corpo vai vivendo ali e questionando sua territorialidade. Você não sabe exatamente de onde é esse corpo, pode ser brasileiro, pode ser afro-mexicano; pouco se fala disso, porque não se percebe, não se sabe. Os próprios mexicanos não têm conhecimento dos mexicanos negros, de pele escura [aqui generalizando]. Um corpo como o meu pode ser tanto mexicano quanto cubano, quanto brasileiro, e o fato de ele estar ali talvez aponte para essa falsidade que é construção da nacionalidade. (NAZARETH, p. 36-37, 2019)

Paulo Nazareth se deslocou de Minas Gerais até os Estados Unidos, sua caminhada gerou uma série de narrativas contadas por meio de fotografias, relatos escritos, objetos, mapas, performances documentadas e entrevistas, que culminaram não apenas em um trabalho que experimenta o ato de caminhar como prática artística, mas também na busca por apresentar personagens coadjuvantes e cenários invisíveis nas narrativas hegemônicas, lugares e pessoas nas quais compartilhou afetos em seu período de deslocamento.



Figura 39 - Paulo Nazareth Untitled, from Notícias de América (News from the Americas) series, 2011/2012 Photo printing on cotton paper Ed. of 5 + 2AP 18 x 24 cm. Fonte: Paulo Nazareth | Untitled, from Notícias de América (News from the Americas) series, 2012 (artbasel.com)

Depois de sete meses de viagem a pé calçando apenas chinelos, pegando ônibus ou pedindo carona, Paulo Narazeth chega aos Estados Unidos e lava a terra acumulada dos 15 países que percorreu no rio Hudson, em Nova York. Notícias da América apresenta diversas maneiras de ser e de viver, e ao mesmo tempo, a dificuldade do artista em adotar uma identidade fixa devido à diversidade étnica, territorial e de cor encontrada e percebida através do olhar do outro. Seu trabalho evoca memórias pessoais, heranças históricas vindas da exploração, além de expor a desigualdade política e econômica junto à condição de estrangeiro na busca por pertencer a um lugar, mas acaba sendo marginalizado e não reconhecido como semelhante. Ele busca com isso, explorar o exercício de caminhar, habitar, pertencer, de “estar sempre atento e forte” a hostilidade que se faz presente nos espaços públicos e nas nossas relações sociais.

2.2 Movo-me pela voz

Movo-me pela voz, em paisagens sem revolução e sem amor é um vídeo que experimenta formas de realizar o ato de percorrer lugares, partindo do princípio que

“caminhar produz lugares”, como sugere Francesco Careri, mesmo que a ação não seja executada no espaço físico.

Como já citado anteriormente, as transformações que percebi na paisagem que habitualmente presenciava e na dinâmica que encontrei no modo em ocupar o espaço público no subúrbio carioca, foi simultânea a publicação da matéria do jornal *The Guardian* sobre arquitetura hostil. Isso me fez questionar minha relação com a cidade, dos lugares onde hábito e do que vejo em meus percursos diários. Com isso, comecei a refletir sobre a ideia de paisagem presente no imaginário social carioca e a refletir sobre a vista cotidiana das pessoas que moram e transitam no Rio. Essa questão se tornou latente quando percebi, próxima à minha residência, uma lona com a representação da praia de botafogo que tampava a entrada de uma loja e ornamentava o quiosque que ali se instala na parte da noite. Ao ver aquela imagem, me questionei quantas vezes ao ano eu tinha oportunidade de estar em contato com aquela paisagem, que de repente me parecia bem estrangeira, e percebi que os elementos hostis que fotografava estavam muito mais próximos da paisagem de meus deslocamentos cotidianos. Eu, como outras pessoas que moram na cidade do Rio, podia ficar anos e, mesmo, toda a vida sem visitar locais considerados marcos de uma identidade coletiva, pelo simples fato de não fazer parte de seus trajetos.

Além das questões econômicas, políticas e sociais, a pandemia trouxe para minhas atividades um problema suplementar: não mais poderia me locomover pela cidade... Minha análise do medo como o afeto que mobiliza mecanismos de controle do corpo encontrou no vírus seu paroxismo e também seu limite: o isolamento social me impôs um grande desafio, e eu passei a buscar como “estar” na rua, ou nos espaços comuns sem sair de casa. Ou como mover-me no espaço de confinamento. Resolvi, então, procurar por câmeras públicas e capturar o que era franqueado pela CET-Rio. Embora tal cobertura se concentre entre as regiões do Centro, da Zona Sul e da Barra, mostrando segregação e seleção dos lugares que devem ser “assistidos”, esse expediente serviu para me fazer pensar em formas de presença, mesmo que virtuais.



Figura 40 - Frame do vídeo Movo-me pela voz, 2020, 9:40'. Link para acesso ao vídeo: https://drive.google.com/file/d/1j_M9rCZnGsGLPVVCLiB8htGRieicBD/view?usp=sharing

A câmera de vigilância pública é um mecanismo de controle estatal dos espaços urbanos que permite discernir contrastes entre o que é entendido como público e privado, e considerar como a noção de segurança é sustentada e afetada pelo medo. Ao longo de quatro meses em isolamento social, coletei imagens cedidas pelas câmeras e as compilei em um vídeo em que experimento introduzir minha voz como uma forma de presença do corpo no espaço através da palavra. Enquanto as imagens capturadas passam, leio aleatoriamente um trecho do livro de Francesco Careri, *Walkscapes, caminhada como prática estética* (2018). Nele, o autor sugere uma série de ações que podem ser lidas e realizadas aleatoriamente.

Foi caminhando que o homem começou a percorrer a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam.” (CARERI, 2018, p. 27).

| | | |
|-------------|--------------------|-------------|
| atravessar | um território | caminhar |
| abrir | um sendeiro | |
| reconhecer | um lugar | |
| descobrir | vocações | |
| atribuir | valores estéticos | |
| compreender | valores simbólicos | orientar-se |
| inventar | uma geografia | |
| conceder | os topónimos | |
| descer | um barranco | |
| subir | uma montanha | |
| traçar | uma forma | |
| desenhar | um ponto | perder-se |
| pisotear | uma linha | |
| habitar | um círculo | |
| visitar | uma pedra | |
| relatar | uma cidade | |
| percorrer | um mapa | |
| perceber | os sons | |
| guiar | os odores | errar |
| observar | os espinhos | |
| escutar | os buracos | |
| celebrar | os perigos | |
| navegar | um deserto | |
| cheirar | uma floresta | |
| adentrar | um continente | imersão |
| encontrar | um arquipélago | |
| hospedar | uma aventura | |
| medir | um entulhamento | |
| captar | alhures | |
| povoar | sensações | |
| construir | relações | vagar |
| achar | objetos | |
| pegar | frases | |
| não pegar | corpos | |
| perseguir | pessoas | |
| assediar | animais | |
| entrar | num buraco | penetrar |
| interagir | um engradado | |
| escalar | um muro | |
| pesquisar | um recinto | |
| seguir | um instinto | |
| deixar | um trilho | |
| não deixar | rastos | ir adiante |

Figura 41 - Página do livro "Walkscapes, caminhada como prática estética" de Francesco Careri (2018, p. 26), contendo as séries de ações que li aleatoriamente enquanto passavam as imagens das câmeras de vigilância da CET-Rio.

Agora, que o risco a vida parece não ser mais eminente, já posso pensar em terminar o vídeo. A pandemia nos impôs o distanciamento social e tornou nosso contato estritamente mediado por máquinas e através de aplicativos como o Zoom e o Google Meet, por exemplo. Essa conjuntura reinventou os vínculos e as formas de habitar o lugar, assim como a relação de espaço e tempo. Mutandas tem explorado essas questões em seus trabalhos – um exemplo é a obra *Sala de Controle*, na qual o artista cria um espaço de vigilância a partir da sala de vigilância do próprio Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Esse trabalho enfatiza a dualidade presente quando os sistemas de segurança são implementados: de um lado, oferecem a segurança para se poder transitar livremente, porém, para isso, é preciso, por outro lado, abrir mão de sua privacidade em troca de uma suposta sensação de proteção. (2005)

Segundo Mutandas:

Colocamos uma sala de controle que fosse segurança para a própria cidade, e os guardas seriam os próprios cidadãos. Os cidadãos teriam que vigiar a segurança pública da mesma maneira que tratam de sua própria segurança, em vez dela ser feita apenas por arquitetos e políticos. Já era uma metáfora dizer que era uma sala de controle para a salvaguarda disto, e que o cidadão, o visitante da exposição é que, de certa maneira, estaria garantindo isso. Constava de nove monitores ligados: três acima, no alto do edifício, três câmeras de vigilância situadas no meio do edifício, algumas já existiam, mas mudaram de posição, e três mantiveram sua posição. Então, era o edifício do Centro Cultural Contemporâneo na cidade de Barcelona, na exposição do Congresso EINA. Esses três elementos, cidade, edifício e exposição, davam sentido ao fato do trabalho ter uma especificidade do que estava sendo visto naquele mesmo lugar e tempo, na mesma exposição. (MUTANDAS, 2005, s.p)

No trabalho *Nightwatch* (2004), Francis Alÿs junto a National Gallery de Londres, solta uma raposa no espaço do museu durante uma noite e registra seu percurso através de vinte câmeras de vigilância da Instituição. Em seguida, expõe o registro em um painel de controle com as vinte telas. A proposta consiste em criar uma reconstituição imaginária do espaço do museu em que o espectador visita os espaços expositivos através das entradas e saídas da raposa contidas nas imagens, com isso, construindo um jogo de esconde-esconde através do trajeto do animal.

Alÿs metaforiza o artista através do animal, sendo o criador mais um marginal vivendo incógnito num lugar que não o aceita completamente, mas que também depende de sua existência para ressignificá-lo, para atrapalhar o excessivo estriamento e devolver um pouco de lisura à sua grade. (DA COSTA, 2014, p. 53)



Figura 42 - The Nighthatch, 2004, 6:17, em colaboração com Rafael Ortega e Artangel. Fonte: [Francis Allys: \(francisalys.com\)](http://FrancisAllys.com)

Outro exemplo de uso da câmera de vigilância como suporte são os trabalhos *Surveillance Camera* (2010) e *weiweicam.com* (2012) do artista Ai Weiwei. Em 2008, um terremoto na China destruiu diversas escolas, que posterior a catástrofe foram intitulados “prédios tofu” pela fragilidade das construções. O Governo chinês não se responsabilizou pelas mortes e negligenciou o número de vítimas, com isso, Weiwei e mais 100 voluntários começaram as buscas pelas crianças desaparecidas, que chegaram a aproximadamente 5.000 crianças mortas. Sendo preso em 2011 pela acusação de sonegação de impostos. O artista foi tido como desaparecido por 81 dias e quando foi solto, descobriu 15 microfones escondidos em seu estúdio e 15 câmeras de vigilância ao redor de sua casa.

O fato inspirou a obra *Surveillance Camera*, uma câmera de vigilância feita em mármore. Pode-se dizer que a escultura é a combinação dos modos tradicionais de produção chinesa, a apropriação duchampiana e os princípios da arte conceitual.



Figura 43 – Ai Weiwei, Weiwei Cam, bedroom cam, 2012. Fonte: Ai Weiwei | *Surveillance Camera* (2010) | Artsy

Esculpida à mão a partir de um único bloco de mármore branco de uma pedra que servia à China Imperial e que foi usado no mausoléu de Mao TseTung (material, portanto, de grande importância na história cultural chinesa), a escultura foi modelada de acordo com as câmeras que foram posicionadas pela polícia do lado de fora de sua casa. Nelas o artista também instalou lanternas vermelhas.

Para subtrair-se à censura estatal que o impedia até mesmo de expor no país, Ai Weiwei dedicou-se ao ativismo na web criando um blog de fotos e depoimentos, de 2005 a 2009, e, mais recentemente, um microblog no Twitter. Ai Weiwei (2013) passou então com seus posts no Twitter a operar como “rede, como empresa”, enquanto “voz política”, como caixa de ressonância social, ou *agent provocateur*. Pelo exame de seus posts (que posteriormente foram apagados da internet chinesa pelo governo), pode-se advogar que não há em Ai Weiwei nem mera comunicação, nem culto à personalidade do artista no sentido da fetichização da autoria uma vez que sua posição equivaleria a de um “coletivo de enunciação”, o que significa dizer que sua voz seria o meio pelo qual se instauraria o “dissenso” (a “polifonia do anônimo”), entendidos como “o conflito sobre a constituição mesma do mundo comum” (no caso, a sociedade chinesa em sua relação com o Ocidente). (FABRINNI, 2021, p. 478)

Ai Weiwei também instalou, em 2012, quatro câmeras dentro de sua casa, a partir das quais transmitiu imagens 24 horas por dia. O trabalho durou cerca de 46 horas e teve mais de 5 milhões de acessos pelo site weiwei.com, abruptamente encerrados por intervenção do governo chinês. Ao recorrer ao mesmo artifício usado pelo Estado para vigiá-lo, o artista ampliando, desfigurando-o, o controle (privativo) mantido sobre seus passos e atos, agora disponíveis a todos os espectadores que tiveram acesso ao site.



Figura 44 Ai Weiwei, *WeiweiCam*, computercam, 2012. Fonte: [Ai Weiwei | Surveillance Camera \(2010\) | Artsy](#)

O artista paulistano Marcelo Cidade também explora o uso da câmera de vigilância na obra *Direito de Imagem* (2004), nela Cidade cria câmeras com papelão e as distribui pelas ruas da cidade de São Paulo. A intervenção sugere burlar os reais mecanismos de vigilância e provocar os que ali passam a perceberem a presença desse elemento que questiona a normalização de mecanismos de controle na paisagem urbana. “Nesta metáfora visual, Cidade alcança cegar o panóptico vigiador. Assim, devolve à circulação símbolos do sistema, de forma crítica, causando um curto-circuito no esquema da recepção.” (CHAIA, 2006 s.p.)

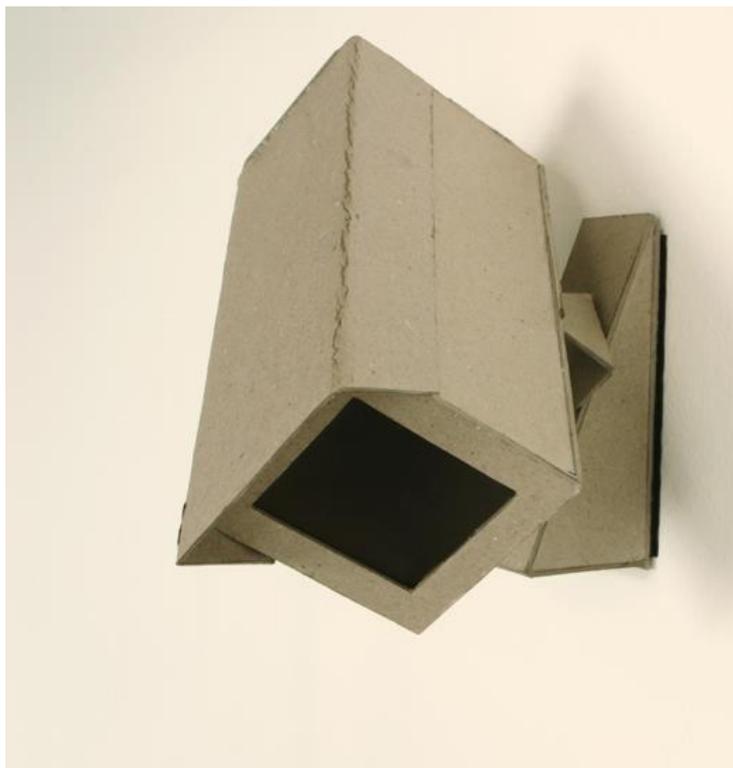


Figura 45. Direito de imagem, 2004, papel roler, cola e velcro, 27x 27x 23 cm. Fonte: [Galeria Vermelho - Marcelo Cidade](#)

O cineasta Harun Farocki explora em suas obras o uso de imagens técnicas utilizadas pelo Estado, empresas privadas ou plataformas digitais como *big-techs*, para controle e vigilância, ou seja, câmeras de segurança usadas internamente por Instituições como prisões ou o exército, por exemplo. Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), Farocki cria um filme se apropriando de imagens operacionais, para processos produtivos, operações militares e mecanismos de controle, em especial, fotografias aéreas de Auschwitz tiradas por aviões de bombardeio norte-americanos em 1944, mas que só foram descobertas e identificadas por dois funcionários da CIA em 1977.



Figura 46 - Still de *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, filme, 75'. Harun Farocki GbR, 1988. Fonte: Frame do filme

Em *Imagens de prisão* (2000), Farocki pesquisa os tipos de imagem utilizados para remeter a prisões ao longo de cem anos de cinema e os efeitos que são produzidos por imagens de câmeras de vigilância e vídeos para treinamento de funcionários em penitenciárias.



Figura 47 - *Gefängnisbilder*, 2000, 01:00:37, PAL, black/white, color, sound, F012 01. HarunFarocki - Gefängnisbilder - n.b.k. –
Fonte: Video-Forum (nbk.org)

A partir do material coletado, o cineasta sugere que as instituições carcerárias funcionam como laboratórios antropológicos, em que a morte e a vida podem ser estudadas através do olho da câmera. Assim, sua obra destaca a existência de uma vigilância incessante que extrapola os muros dos presídios e se personificam em outras esferas da vida social, seja com o intuito de proteger a propriedade privada, para coibir protestos nas ruas, ou para treinar pessoal nas empresas.

O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais, mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita. (FAROCKI apud BAUTE, 2010, p. 130)

Mecanismos de vigilância se tornaram mais presentes em nosso cotidiano devido os avanços tecnológicos e pelos órgãos governamentais privilegiarem em suas gestões, políticas de segurança pública. Pode-se dizer que presença e a quantidade de câmeras em estabelecimentos comerciais, vias públicas, em condomínios ou residências atendem bem à metáfora do panótico— construção arquitetônica elaborada por Jeremy Bentlam em 1785. A proposta era criar um artefato de controle que permitisse ver sem ser visto, que fosse um símbolo de poder sem ser associado a um representante e o controle dos corpos fosse exercido sem uso da força.

O panótico consiste em uma estrutura arquitetônica circular dividida em celas em que cada uma possui uma porta com grades voltadas para o pátio. Ao centro, encontra-se uma torre de vigilância com total visibilidade para as celas, que são separadas por paredes que impedem que o ocupante saiba quando está sendo observado, muito embora esteja ciente de que a qualquer momento isso pode ocorrer. O receio de estar sendo sempre vigiado é constante, e alimenta constantemente o medo, impondo a dúvida e uma disciplina constante. O dispositivo produz, assim, corpos disciplinados e, conseqüentemente, como prevê o projeto, a extinção do uso de correntes, fechaduras e castigos corpóreos.

Para Michel Foucault, o projeto do panótico é resultado do aumento populacional e das transformações que isso acarretou, que resultaram na necessidade de aumento do controle e da vigilância dos espaços comuns. O panótico aparece como uma solução para o controle populacional por um número

reduzido de pessoas e serviu de base para criação de mecanismos de controle e poder sutis que possibilitaram gestar espaços e um maior número de pessoas.

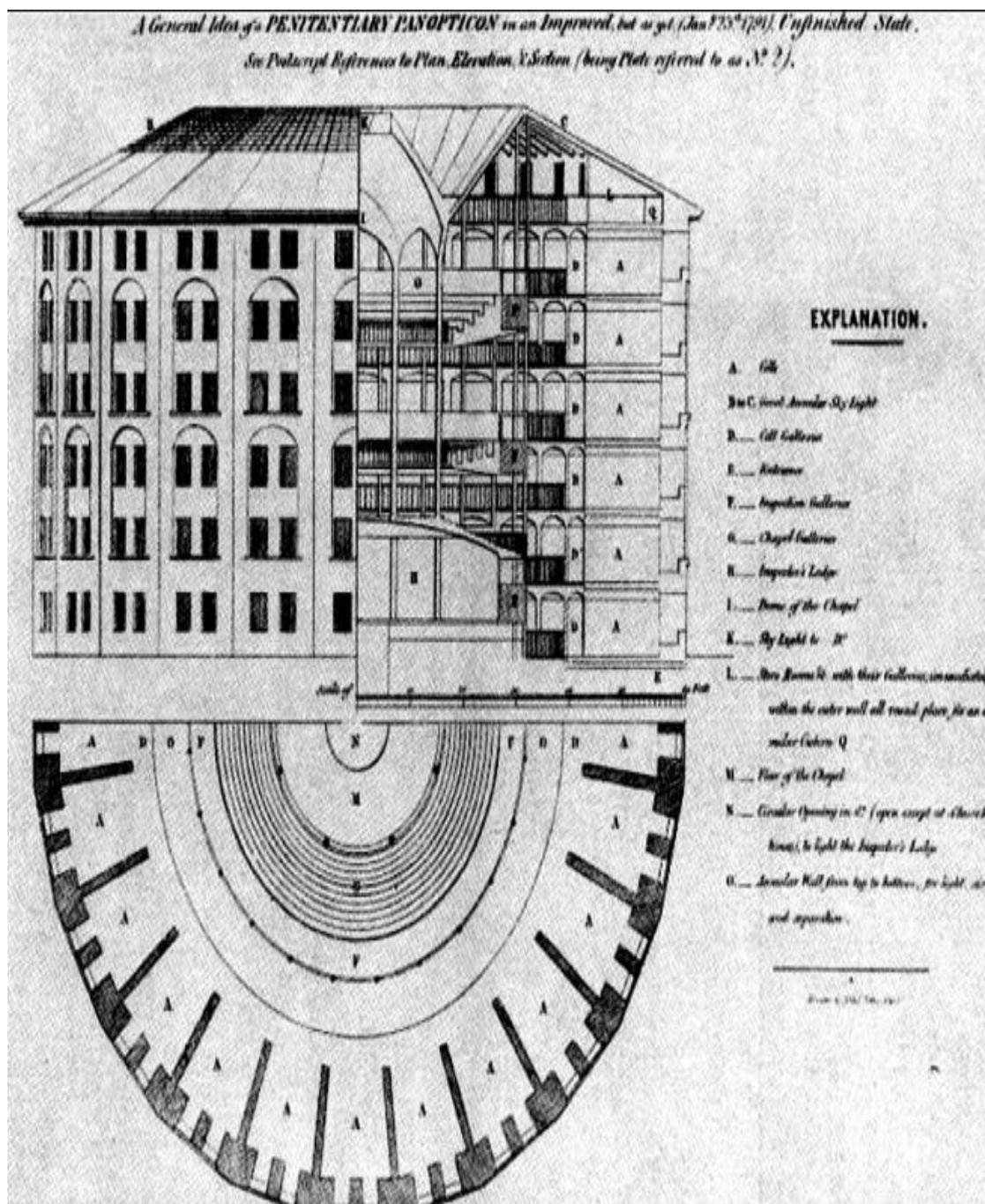


Figura 48 Imagem do Panóptico elaborado por Jeremy Bentham em 1785. Fonte: Foucault, 2013

Foucault destaca que a partir dos anos 1970 a chamada “sociedade da disciplina” foi superada pela “sociedade do controle”, em que as técnicas

disciplinares incorporaram o uso de novas tecnologias de informação e de câmeras, GPS, imagens de satélite, por exemplo.

Nunca a disciplina foi tão importante, tão valorizada quanto a partir do momento em que se procurou gerir a população. E gerir a população não queria dizer simplesmente gerir a massa coletiva dos fenômenos ou geri-los somente ao nível de seus resultados globais. Gerir a população significa geri-la em profundidade, minuciosamente, no detalhe. A idéia de um novo governo da população torna ainda mais agudo o problema do fundamento da soberania e ainda mais aguda a necessidade de desenvolver a disciplina. Devemos compreender as coisas não em termos de substituição de uma sociedade de soberania por uma sociedade disciplinar e desta por uma sociedade de governo. Trata-se de um triângulo: soberania- disciplina- gestão governamental, que tem na população seu alvo principal e nos dispositivos de segurança seus mecanismos essenciais. (FOUCAULT, 1976, p. 171).

Podemos perceber a influência desse mecanismo de controle no modo em que o planejamento urbano começou a ser repensado a partir dos anos 2000 no Brasil. Houve um forte investimento na segurança pública e na implementação de sistemas de vigilância urbanos com a criação em 2007 do PRONASCI, Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania e em consequência disso, a busca por reorganizar o sistema prisional e aumentar o aparato policial. No Rio de Janeiro, por exemplo, foi incorporado ao Plano Nacional de Desenvolvimento (PAC) metodologias que criassem “espaços urbanos seguros” em regiões próximas aos centros urbanos cuja população em seu entorno é considerada de baixa renda, ou seja, investiu-se em mecanismos que pudessem ampliar a segurança das áreas residenciais da cidade e em um planejamento urbano embasado no comportamento humano, individual ou coletivo, que possa vir a influenciar direta ou indiretamente na configuração física do espaço.

A Lei nº 11530 de 24/10/2007 instituiu o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI) no Brasil, face à necessidade de institucionalização de um novo instrumental capaz de responder de modo mais amplo e contemporâneo à realidade catastrófica de falta de segurança no país. Foi precedido por uma parceria formada no ano de 2003 entre a SENASP (Ministério da Justiça) e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) para a implementação do Projeto Segurança Cidadã, com vistas a “uma série de atividades para amenizar a situação da violência no Brasil”, baseando-se no princípio de que a segurança não se limita à atuação policial, mas de “poder andar em espaços urbanos seguros, resolver conflitos de forma pacífica, integrar as comunidades para evitar rixas, entre outras coisas. (SOUZA; COMPANS, p.10, 2009)

O documento destaca áreas da cidade com altos índices de delitos, denominados pelo Programa como “territórios de descoesão social”, nele é previsto uma série de iniciativas que envolvem ações educativas com a “comunidade local”,

como por exemplo, a criação de equipamentos de cultura e lazer. Diante desse contexto, percebe-se a busca por monitorar o lugar em que cada sujeito social pode ocupar, assim como, sua permanência ou trânsito pela cidade. “A cada um desses lugares correspondem uma postura, uma expressão facial, um membro por excelência que se destaca em relação ao corpo (a cabeça, o troco ou as mãos), em conformidade com seu estatuto socioeconômico.” (BEIGUELMAN, 2020, p. 10)

Os sistemas de vigilância podem ser um mecanismo que previne roubos e dá segurança para os que usufruem do espaço público; porém, a gestão da cidade e o delineamento das políticas públicas consagram o entendimento de que, para que haja segurança, é necessário enquadrar os que não contribuem para o consumo e funcionamento da cidade. Com isso, buscou-se a fusão entre tecnologias de uso militar e civil, na tentativa em desenvolver diferentes estratégias de vigilância nos grandes centros urbanos. Stephen Graham intitula esse modo de segurança e vigilância “atos de violência de alta tecnologia”:

A mudança paradigmática que torna os espaços comuns e privados das cidades, bem como sua infraestrutura – e suas populações civis –, fonte de alvos e ameaças é fundamental para o novo urbanismo militar. Isso se manifesta no uso da guerra como metáfora dominante para descrever a condição constante e irrestrita das sociedades urbanas – em guerra contra as drogas, o crime, o terror, contra a própria insegurança. Esse advento incorpora a militarização sub-reptícia de uma ampla gama de debates de política interna, paisagens urbanas e circuitos de infraestrutura urbana, além de universos inteiros de cultura popular e urbana. Leva à difusão furtiva e insidiosa de debates militarizados sobre “segurança” em todos os aspectos da vida. Juntos, mais uma vez, eles lutam para trazer idéias essencialmente militares de guerra, e de sua preparação, para o centro da vida cidadina comum e cotidiana. (2016, p. 25)

Graham chama a atenção para os grandes investimentos em segurança nos grandes centros urbanos, em especial em cidades que sofreram modificações no perfil socioeconômico ao longo dos anos e que foram escolhidas para sediar grandes eventos internacionais. Um projeto que para ele são investidas técnicas militarizadas de rastreamento que buscam colonizar a paisagem urbana e a vida cotidiana:

O novo urbanismo militar se alimenta de experiências com estilos de objetivos e tecnologia em zonas de guerra coloniais, como Gaza ou Bagdá, ou operações de segurança em eventos esportivos ou cúpulas políticas internacionais. Essas operações funcionam como um teste para a tecnologia e as técnicas a serem vendidas pelos prósperos mercados de segurança nacional ao redor do mundo. (2016, p. 29)

Segundo o autor, o “novo militarismo urbano colonizador” emana de diversas origens, que vão dos complexos industriais multinacionais que abrangem os setores

militares de segurança e que por sua vez são amparados por consultores, laboratório de pesquisas de universidades que vendem soluções de segurança para controle e vigilância nos grandes centros urbanos. Gerando com isso uma economia que gira em torno do controle dos corpos que ocupam a cidade. “Assim, esses emergentes complexos industriais e de segurança atuam juntos nos desafios altamente lucrativos de ter como foco constante atividades, espaços e comportamentos cotidianos nas cidades, bem como os condutos que conectam as conturbações.” (id, p. 35)

Assim, começam a serem aplicados programas de “pacificação” urbana que acabam promovendo a segregação territorial em regiões consideradas periféricas, ou seja, em que se concentra a população de menor poder aquisitivo, como exemplo, às intervenções urbanas na cidade do Rio de Janeiro para receber os Jogos Olímpicos de 2016, sendo as regiões que mais sofreram transformações foram as Zonas Centro, Norte e Oeste. Uma das obras que mais se destacaram e mudaram a configuração da cidade, foram a “revitalização” da zona portuária do Rio e a construção dos sistemas de transporte BRT (Bus Rapid Transit) e VLT (Veículo Leve sobre Trilhos).

A reforma urbana sofrida nesse período pela cidade do Rio de Janeiro repensou as formas de ocupar e transitar a cidade embasada na realização de um evento e não necessariamente pelo aumento populacional, por exemplo. Assim, a Prefeitura do Rio baseou o ordenamento da cidade em políticas de segurança pública e não necessariamente a dinâmica das práticas sociais locais, para ela era necessário rever:

1) desrespeito às normas de trânsito e aos limites de estacionamento; 2) expansão do comércio irregular no espaço público; 3) proliferação do transporte coletivo; 4) aumento da população de rua e 5) crescimento das ocupações ilegais no asfalto e nas comunidades. Com metas apresentadas em ter um efetivo de pelo menos 3000 guardas municipais até 2012; implantar 400 novas câmeras de segurança e formalizar 25000 comerciantes que operam no espaço público (Prefeitura do Rio De Janeiro, 2009, p. 60).

Há, pois, um contracensos, já que, para andar livre pela cidade, é necessário que haja vigilância e proteção dos sujeitos que ali transitam e essas operam por meio de uma rígida seleção daqueles que são protegidos e dos que devem ser interpelados, para que se garanta a ordem. De forma que Estado exerce seu poder de administrar os corpos e gerir as vidas dos que ali habitam e que supostamente

deveriam gozar de liberdade. A disciplina e o controle da população, como há muito os governantes já sabiam se dá de forma privilegiada pelo ordenamento dos espaços públicos.

Movi-me pela voz, caminhei pelas paisagens concebidas pela Cet-Rio nos primeiros meses de quarentena, procurando uma forma de caminhar pela cidade sem correr risco de contaminação. Com isso, percebi que a rede de vigilância pública da cidade do Rio de Janeiro se limita as regiões da zona sul, do centro e da Barra da Tijuca. Lugares selecionados para serem vigiados com o propósito de fornecerem a segurança e a liberdade aos moradores que se deslocam ou aos que estão ali a trabalho.

3 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

*Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato.*
(Histórias para ninar gente,
Samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, 2019)

3.1 Monumento ao Invisível

E se nós tivéssemos uma estátua homenageando cada jovem/criança mortx em conflitos com arma de fogo no Rio de Janeiro? Esse foi o questionamento que me levou à realização deste projeto. A proposta é mapear os locais onde jovens foram vítimas da violência carioca e representá-lxs através da figura efêmera da 'estátua viva'.

A obra é um *site specific* está localizada no Centro Cultural Phábrika, em Fazenda Botafogo, zona norte do Rio de Janeiro. Ao lado da placa, há um QR code. Ao acessá-lo, a pessoa será levada ao Google Maps, com as orientações para chegar na Phábrika, onde encontrará um lambe com a imagem de uma "estátua viva". A estátua homenageia cada jovem/criança mortxs em conflitos com arma de fogo no Rio de Janeiro. A proposta é mapear os locais onde jovens foram vítimas da violência carioca e representá-lxs através da figura efêmera da 'estátua viva'. A primeira dessa série é representada pela jovem Maria Eduarda Alves, morta em 2017, dentro de sua escola, pela Polícia Militar do Estado²⁸.

Nesse mesmo ano, fotografei um viaduto com "pedras anti-mendigos" no bairro de Laranjeiras: uma semana depois, um jovem foi assaltado e morto no mesmo local. Soube, posteriormente, que nos anos 1990 uma jovem havia sido morta no mesmo local e, em sua homenagem, foi erguida uma estátua. Projeto que também foi cogitado para a recente vítima, mas não chegou a ser concretizado.

²⁸Estudante é morta dentro de escola em Acari | Rio de Janeiro | O Dia (ig.com.br)



Figura 49 Foto de Maria Eduarda Alves. Fonte: Reprodução da Internet.

Posteriormente, foi feito um grafite com seu rosto em uma das vigas do viaduto. Esse fato me levou ao seguinte questionamento: ...e se nós tivéssemos aqui no subúrbio uma estátua para cada jovem morto em conflitos armados? A idéia me tocou profundamente, pois, além de moradora, já atuei como professora em zonas de conflitos na metrópole do Rio de Janeiro. Vivemos em um momento de desamparo e um estigma de que presenciamos um sistema político falido, onde as políticas públicas exploram uma rede de controle através do medo, há sempre um caso excepcional usado pelo Estado para que se possa justificar uma suposta proteção da propriedade – ou seja, a organização e gestão dos corpos na cidade provêm de políticas públicas pautadas na insegurança.

Esse incômodo me levou a imaginar como seria a cidade tomada por estátuas em homenagens às mortes registradas de adolescentes cariocas, ou seja, essa cidade impossível. Foi quando me ocorreu a noção de 'estátua viva'. O projeto consiste em levar um artista que trabalhe como estátua viva ao local onde os crimes ocorreram e fotografá-lo. Essa estátua temporária simbolizaria o instante em que aquela tragédia particular tornou-se mais uma estatística da violência carioca, e abrigaria toda a potencialidade de um monumento; mas, ao mesmo tempo, ela traria consigo a efemeridade de uma estátua que representa um corpo que não está mais lá, que foi impedido de habitar aquele lugar. O primeiro trabalho, que abre a série, foi

realizado no bairro de Acari, Zona Norte do Rio de Janeiro, recentemente considerado uns dos mais violentos, com o terceiro pior IDH da cidade. A primeira estátua viva retratou a jovem Maria Eduarda.

Maria Eduarda foi escolhida para iniciar a série por ser um caso recente que, em virtude da repercussão midiática, marcou grandemente as pessoas; no entanto, não restavam dúvidas de que era outro caso destinado ao esquecimento. Mas, se toda a memória é uma construção subjetiva do passado e cada monumento resultado da memória coletiva de determinado evento ou sujeito, o projeto deveria ser como que um atravessamento na própria noção de monumento: se ele tem como propósito ser um marco na história, então o monumento ao invisível se constrói a partir de questões da ordem do temporário, da banalidade e da dissolução da memória coletiva. Ao mesmo tempo, a representação gestual da estátua tematiza nossa relação com a cidade/lugar, anunciando que, ao invés da imobilidade gerada pelo medo, essa relação pode ser aquela construída por um corpo errante, disposto a criar estratégias de estar, habitar e ter direito à cidade.

A violência institui nosso cotidiano: ter uma cidade inflacionada por esses rostos e corpos em bronze seria como construir uma cidade do medo, ou, ao invés disso, é hoje o medo, a causa da recusa de dar imagem à necropolítica – à realidade brutal, mas que é a mais ordinária experiência urbana? Talvez a falta de visibilidade desses corpos (e dessas vidas) sem nome falem, não sobre uma recusa (da violência da realidade), mas sobre a aparente normalidade que cerca a convivência com as práticas do genocídio e do sacrifício do outro.

O projeto *Monumento ao invisível* pretende pôr em questão tanto o que são os monumentos, quanto à precariedade da memória coletiva, no contexto da necropolítica cotidiana. Consiste na criação de um monumento perecível: fotografia de uma estátua viva (que representa um jovem assassinado nos chamados “conflitos armados”), impressa em “papel lambe” e colada em uma parede na localidade da sua vida e morte. O monumento (fotografia exposta às ações do tempo e da vida) está destinado ao apagamento. A exposição do QR Code, que dá acesso à página do trabalho com o mapa do local em que está colada a fotografia, convida o espectador a visitar o local e o monumento em processo de perecimento, em vias de se tornar invisível.

O trabalho *Monumento ao invisível* está colado em uma parede do Jardim Nenhum Sonho a Menos, no Centro Cultural Phábrika. Convidei a modelo Monique Drew, com as mesmas características físicas de Maria Eduarda, para posar vestida como uniforme da escolar do Município do Rio, segurando uma bola. As fotografias foram impressas sobre a parede (o suporte da imagem também tem caráter efêmero), no formato 1,60 x1,30 (tamanho da modelo). O lambe foi colado no Centro Cultural Phabrika. O local escolhido foi o jardim que leva o nome do trabalho, como sugerido pelos responsáveis pelo espaço, Mauro e Leize.



Figura 50 Placa de Alumínio, 20x30. A obra é um site específico e está localizada no Centro Cultural Fábrica. Será colocado, ao lado da placa, um QR code. Ao acessá-lo, a pessoa será levada ao Google Maps com as orientações para chegar na Fábrica, em Acari, onde encontrará um lambe com a imagem de uma "estátua viva". A estátua homenageia cada jovem/criança morto em conflitos com arma de fogo no Rio de Janeiro. A proposta é mapear os locais onde jovens foram vítimas da violência carioca e representá-los através da figura efêmera da 'estátua viva'. A primeira dessa série é representada pela jovem Maria Eduarda, morta em 2017, dentro de sua escola pela polícia militar. Fonte: Elaborada pela autora



Figura 51 - Ensaio com a estátua viva. A fotografia foi tirada no Centro Cultural Phábrika, em Fazenda Botafogo. Fonte: Elaborada pela autora



Figura 52 - Imagem editada para impressão do lambe. Fonte: Elaborada pela autora



Figura 53 - Detalhe do lambe colado. Fonte: Elaborada pela autora



Figura 54 - Lambe colado no Jardim Nenhum sonho a menos. Fonte: Elaborada pela autora

O conceito de necropolítica apresentado por Achille Mbembé se embasa na noção de biopoder de Foucault para argumentar que o direito de matar se justifica a partir de uma construção de um outro hostil, apontado como inimigo, ou seja o Estado justifica suas ações de gestão a partir dos sujeitos que devem viver e dos que podem morrer para que haja segurança nos espaços comuns. Assim, “a percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minha vida e segurança”. (MBEMBÉ, 2016, p.128-129).

Neste contexto, a vida é considerada um objeto de agenciamento do poder, de assegurar quem deve viver e quem pode morrer. A soberania do Estado se baseia em controlar a mortalidade e manter a vida como forma de poder sobre os corpos, ou melhor, de quem importa e de quem é descartável. “Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.” (MBEMBÉ, 2016, p. 123).

Mbembé destaca que a idéia de que o sujeito é autor e controlador do seu próprio significado é romântico: para ele, as formas de soberania existentes não focam na luta por sua soberania, mas na instrumentalização da existência humana, Além disso, investindo na diminuição do papel do Estado junto à economia e em uma noção bem específica de “promoção do bem-estar social”, as políticas neoliberais operam a exclusão dos corpos não rentáveis, que passam a ser encarados como hostis.

Um forte alicerce para a narrativa do outro hostil é assegurado pela mídia, que reproduz constantemente a idéia de que alguns sujeitos são empecilhos para a segurança pública dos grandes centros urbanos. Para Judith Butler, esse modo de gerir o espaço público sugere que “há sujeitos em que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente (...) são reconhecidas como vidas.” (2016, p. 17).

Foucault afirma que a cidade só pode existir a partir da instituição da força repressiva, que é representada pela polícia:

(...) o vínculo entre polícia e cidade é tão forte que ele diz que é só por ter havido uma polícia, isto é, porque se regulamentou a maneira como

os homens podiam e deviam, primeiro, se reunir e, segundo, se comunicar, no senso lato do termo "comunicar", isto é, coabitar e intercambiar, coexistir e circular, coabitar e falar, coabitar e vender e comprar, foi por ter havido urna polícia regulamentando essa coabitação, essa circulação e esse intercâmbio que as cidades puderam existir. A polícia como condição de existência da urbanidade. (2008, p. 453)

A repressão também se faz presente nos elementos que encontramos na cidade, como por exemplo, monumentos e estátuas escolhidos para compor o espaço público tidos como símbolos permanentes de identidade e memória de um determinado grupo ou lugar. O "Coletivo 3Nós3" composto pelos artistas Mario Ramiro, Hudinilson Junior e Rafael França buscavam realizar intervenções no que se considera habitualmente como devendo pertencer ao espaço público: marcos criados para representar o poder de um determinado grupo. A intervenção *Ensacamento* (1979) é um exemplo: foi elaborada para recepcionar o então Presidente Figueiredo estava para ir a São Paulo, na época.

Os artistas percorreram, durante a madrugada, diversos pontos da cidade, na intenção de amarrar sacos de lixo na cabeça de estátuas de monumentos históricos. O ato de asfixiar as estátuas remetia às torturas e ao desaparecimento de políticos considerados contrários ao governo, tendo a ação do coletivo repercutido em diversos meios de comunicação. O gesto de velar o rosto da estátua a partir da repetição de uma violência sugere a criação, mesmo que momentânea, de um monumento a todos os mortos e presos políticos, em que a paisagem incorpora a efemeridade da performance e, ao mesmo tempo, destaca o anseio em dar visibilidade aos que foram silenciados pelo Estado.

Ensacamento mexe com a noção de memória, do que é escolhido para ser lembrado ou esquecido no processo de construção de identidades individuais e coletivas; questiona quem são os personagens escolhidos para representar uma memória coletiva e, em consequência, os processos de identificação, frutos de disputas de poder que têm os monumentos históricos como recursos de instauração de sua ideologia. Assim, a dessacralização de um monumento histórico adverte que o esquecimento garante a perpetuação dos que foram e ainda são oprimidos e anuncia que o que foi sofrido precisa ser lembrado para que não se repita mais.

Paul Ricoeur investiga a questão do esquecimento e percebe que a memória de um povo se constrói através de um processo seletivo, já que é impossível lembrar ou narrar todos os eventos ocorridos. Assim, percebe que esse processo seletivo de

narrativas se constitui por meio de uma história oficial que é sempre ideológica e segregadora.

É no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação não se limita à coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofismo, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação. [...] Torna-se possível vincular os abusos expressos da memória aos efeitos de distorção que dependem do nível fenomenal da ideologia. Nesse nível aparente, a memória imposta está armada por uma história ela mesma “autorizada”, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. (RICOEUR, 2007, p. 98)

Segundo Ricoeur, “muitos esquecimentos se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados da memória”. (2007, p.452) Assim, o acontecimento que não se transforma em memória, se torna esquecimento. Porém, o exercício de revirar os “tesouros enterrados da memória” ajuda na sua elaboração, pois os “traumas” de certa forma permanecem mesmo que aparentemente indisponíveis e com isso, o que fora esquecido em determinado momento pode regressar, “esquecimentos, lembranças encobridoras, atos falhos assumem proporções gigantescas, que apenas a história, e mais precisamente, a história da memória é capaz de trazer à luz”. (2007, p. 455)

O filósofo enfatiza que o que é selecionado para ser lembrado dentro de uma memória coletiva é resultado da manipulação do esquecimento, que se diz no grego “anistia”; no latim, prevaleceu o significado político do termo, que passou a designar o perdão que implica no esquecimento dos danos. A anistia envolve, portanto, a manipulação da memória em vista de interesses políticos determinados. “Opera como um tipo de prescrição seletiva e pontual que deixa fora de seu campo certas categorias de delinqüentes.” (2007, p. 460)

De um lado, o decreto propriamente dito; de outro, o juramento proferido nominativamente pelos cidadãos tomados um a um. De um lado, “é proibido lembrar os males [as desgraças]”; para dizer isso, o grego tem um sintagma único (*mnésikakein*) que visa a lembrança-contrá; por outro, “não recordarei os males [as desgraças]”, sob pena das maldições desencadeadas pelo perjúrio. As fórmulas negativas são marcadas: não recordar. Ora, a recordação negaria algo, a saber, o esquecimento. Esquecimento quanto esquecimento? Esquecimento da discórdia contra esquecimento dos danos sofridos?(RICOEUR, 2007, p.460)

Pode-se relacionar a história de Maria Eduarda Alves com o que o filósofo classifica como anistia. Do que convêm ao poder e sua história oficial que seja apagado, de uma construção forçada do esquecimento dos crimes por ele cometidos. Um movimento que visa apagar do corpo social as vidas matáveis, e os

acontecimentos que levaram à sua morte. Se não há memória, não há luto²⁹. “Estar protegido da violência do Estado-Nação é estar exposto à violência exercida pelo Estado-Nação; assim, depender do Estado-Nação para a proteção contra a violência significa precisamente trocar uma violência potencial por outra”. (BUTTLER, 2009, p. 47)

²⁹No ano seguinte, os tiroteios no entorno de áreas escolares continuaram. Entre os dias 30 de março de 2017 e 29 de março de 2018, a plataforma **Fogo Cruzado** registrou **6.575** na região metropolitana do Rio: destes, **1.774** ocorreram no período letivo durante o horário escolar no perímetro de 300 metros de escolas e creches da rede pública e privada. Das **7.386** unidades de ensino existentes na região metropolitana^{***}, **1.663** foram afetadas por tiroteios no seu entorno.

2 anos após a morte de Maria Eduarda os números foram ainda maiores, entre os dias 30 de março de 2018 e 29 de março de 2019, foram **9.637** tiroteios no Grande Rio, dos quais **3.176** ocorreram em áreas escolares – **2.615** unidades de ensino foram afetadas.

Hoje, 3 anos desde a morte da estudante, entre os dias 30 de março de 2019 e 29 de março de 2020, os números são menores, mas a violência armada no entorno das escolas continua.

Dos **6.114** tiroteios ocorridos na região metropolitana do estado, **1.948** deles foram no entorno escolar. Ao todo, **1.758** unidades de ensino tiveram suas aulas afetadas pelos tiroteios. 3 anos sem Maria Eduarda e tiroteios perto de escolas continuam – Fogo Cruzado



Figura 55 - 3Nós3, Ensacamento, 1979. Fonte: catálogo da exposição Retroperformance – CAIXA Cultural RJ, 2017.

O casal Christo Javacheff e Jeanne-Claude são artistas que exploraram em suas poéticas formas de intervir na paisagem, em entrevista para a revista Artnet News cedida a revista DASartes, Christo fala que seus projetos surgiram devido sua condição de nômade e refugiado: “O pano é o elemento principal para traduzir isso. (...) Os projetos têm muitas partes resistentes, mas o tecido é muito rápido de instalar, como as tendas de beduínos em tribos nômades.” (2020, s.p).

Em 1961, a dupla criou sua primeira obra de arte ambiental temporária ao ar livre, uma pilha de barris de óleo empilhados e rolos de papel industrial coberto de lona instalados no porto de Colônia. A escultura resultante parecia humanizar as pilhas, como se elas estivessem tentando visivelmente tornar-se invisíveis, cobrindo-se com um lençol. (DASARTES, 2020, s.p)

A série *Wrapped Monuments* (1970), por exemplo, consiste no empacotamento de edifícios e monumentos. Entre eles estão o monumento de Vittório Emanuele situado em frente catedral gótica de Milão, o monumento dedicado a Leonardo Da Vinci, que fica em Piazza de la Scala, os antigos muros que cercavam a cidade de Roma *Wrapped Roman Wall* [1974] e o Reichstag, que foi coberto com mais de 100 mil m² de tecido e 15km de corda. São intervenções que transformam a paisagem, dando a ela uma nova configuração e um novo olhar no modo de percebê-la. Monumentos temporários que realçam a ideologia e a herança histórica daquela construção, questionando sua presença e ausência, mesmo que momentânea, naquele espaço, além da memória e afetos estabelecidos com ela.

Os artistas criaram a corporação CVJ – Christo Vladimir off Javacheff com a finalidade de não aceitarem financiamentos que comprometessem a liberdade de escolha do projeto. Assim, eles promovem o autofinanciamento dos seus projetos levantando o montante necessário para a sua execução por meio da comercialização de desenhos, maquetes e outros trabalhos menores que são vendidos a colecionadores, museus e galerias no mercado de arte. Sobre seus trabalhos o artista declara: “Esse é o poder deles, porque eles não podem ser comprados, não podem ser possuídos... Eles não podem ser vistos novamente.” (DASARTES, 2020, s.p)



Figura 56 - Christo e Jeanne-Claude, DocksidePackages, Porto de Colônia (1961). Foto: Stefan Wewerka. © 1961 Christo.
Fonte: Christo and Jeanne-Claude | Stacked Oil Barrels and Dockside Packages (christojeanneclaude.net)



Figura 57 - Christo Javacheff e Jeanne-Claude. The Wall - Wrapped Roman Wall, 1974. Photolithograph, 19.68 x 27.56 x 0.04 in, 50.0 x 70.0 x 0.1 cm, Edition of 50. Fonte: Christo and Jeanne-Claude - The Wall - Wrapped Roman Wall for Sale | Artspace



Figura 58 - Wrapped Reichstag Copyright Christo 1995 Photo: Wolfgang Volz. Fonte: Wrapped Reichstag (Berlin), 1971 - 1995 - Christo and Jeanne-Claude - WikiArt.org

3.2 Podia ser a Gente

“Podia ser a Gente” [2020], profanando monumentos no espaço público, mas você não colabora. O título desse trabalho faz referência ao meme que vem da música de Humberto e Ronaldo, mas se inspira nos recentes movimentos de destruição de estátuas que representam a colonização e a exploração de um lugar: controle territorial e destruição de determinada cultura e povo.

A intervenção consiste em colar uma placa de alumínio no tamanho 20 x30 com a frase “Podia ser a gente” no pedestal do busto, na praça da Mantiqueira (Xerém), do vereador José Barreto, primeiro vereador eleito pelo 4º Distrito de Duque de Caxias (Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro) que é Xerém.

Ao me deparar com um pedestal vazio, me indaguei sobre como a ausência do busto era significativa, pois os monumentos são idealizados para fazerem referência a um determinado evento, ou a ícones históricos, com o intuito de constituírem paisagens e se tornarem símbolos de identificação e de memória de um lugar. Com isso, estátuas como as do vereador se tornam questionáveis: como o

espaço público é ocupado, quem e como são os escolhidos para se tornarem símbolos? Como se dá, a cada vez, a interação das pessoas, em seus cotidianos, com essas estátuas e os monumentos dispostos em espaços públicos, sem que, a maior parte do tempo, ela sequer saibam do que ou de quem se trata?

Na performance, eu me coloco como um monumento, como parte da memória daquele espaço, mesmo que temporária, e, ao mesmo tempo, interrogo quem são os preferidos e por quem foram eleitos para a permanência da memória desse lugar. No dicionário, “gente” significa “quantidade não determinada de pessoas; povo, multidão, população”. Será que aquela paisagem é ocupada por pessoas que constroem a memória afetiva do lugar e que por ela são constituídos, ou somos estrangeiros nos lugares onde nascemos e crescemos? Alheios às intervenções públicas nos espaços públicos, a gente passa pelas estátuas, pelos monumentos, os olhamos, mas nem sempre os vemos. Podia ser a gente.

Um pedestal vazio, tão vazio como se estivesse dando suporte ao busto de quem tem nele seu nome colado. Um pedestal vazio (à espera?) no meio de uma praça cujo nome oficial ninguém sabe. A praça cheia, cheia de gente, e o símbolo lá, vazio (à espera? de quê ou quem?). Podia ser a gente.

Que tipo de cidade queremos construir? Uma cidade que não pode estar desvinculada a diversidade presente nos laços sociais, na relação com a natureza, nos estilos de vida, nas tecnologias e nos símbolos de identificação coletiva, pois habitar a cidade não implica somente na liberdade individual de acesso ao espaço urbano, mas no direito de poder mudá-la, de fazer parte de suas transformações, como um exercício de construir e reconstruir a nós mesmos e a cidade. Entretanto, as transformações urbanas que visam estabelecer relações de pertencimento estão ligadas a regiões que concentram as classes sociais favorecidas economicamente e conseqüentemente, onde há uma maior circulação de capital.



Figura 59 - Registros da performance. Fotografia: Cristiano Ludgerio. Elaborada pela autora



Figura 60 - Podia ser a Gente, 2020. Fotografia: Cristiano Ludgerio. Fonte: Elaborada pela autora

O movimento de destituição de monumentos no intuito de apagamento de uma memória, está presente ao longo da História, assim como as lutas por poder e demarcação de territórios. A ação de destruir ou danificar monumentos em espaços públicos chama atenção para os personagens homenageados e nomeados como representantes de uma memória coletiva.

(...) A presença destes mortos funestos no espaço público tem por objetivo fazer com que o princípio de assassinio e de crueldade que personificaram continue a assombrar a memória dos ex-colonizados, sature o seu imaginário e os seus espaços de vida, provocando-lhes assim um estranho eclipse da consciência e impedindo-os, ipso facto, de pensar com clareza. O papel das estátuas e monumentos coloniais é, portanto, o de fazer ressurgir no presente, mortos que, quando vivos, terão atormentado, muitas vezes em combate, a vida dos Negros. (MBEMBE, 2014, p. 221)

Segundo Cristina Freire, “a destruição é também um gesto ritual: o reconhecimento negativo de seu valor.” (1997, p. 252) A afirmação de um grupo social se dá não apenas por meio dos que são lembrados, mas também e dos que são esquecidos; por isso, a “profanação” de determinados monumentos é uma forma de revolver a identidade e a memória de um povo: destruir para não esquecer.

Um exemplo é a intervenção do grupo “Revolução Periférica” na estátua do bandeirante Gato Borba, em 2020. Personagem central na história de São Paulo, escolhido para representar a idéia de avanço econômico e conquista territorial, o relato das aventuras de Borba Gato encobre, por exemplo, a escravização de indígenas promovida pelos bandeirantes.

...ao invés de contribuírem diretamente para a ocupação do interior pelo colonizador, as incursões paulistas bem como as tropas de resgate da região amazônica e os descimentos dos missionários em ambas as regiões concorreram antes para a devastação de inúmeros povos nativos. (MONTEIRO, 1994, p. 07-08)

A ação consistiu na colocação de pneus com material inflamável ao redor da estátua e em seguida, atearam fogo. O fundador do movimento “Entregadores Antifacistas” e integrante do grupo, Paulo Galo Lima, assumiu o ato e foi pacificamente à delegacia e antes de apresentar as autoridades policiais, declarou:

O ato no BorbaGatofoi para abrir um debate, não para machucaralguémoucausarpâniconasociedade. E o debate foiaberto. As pessoas agora podemdecidir se queremumaestátua de treze metros de altura que homenageia um genocidaestuprador de mulheres. (EL PAÍS, 2021, s.p).

Neste mesmo período, outras estátuas e monumentos de personagens associados ao colonialismo, à escravidão e ao racismo foram derrubadas em

diversas cidades da Europa e Estados Unidos por ativistas do movimento “Black Lives Matters”, que surgiu em 2013 como resposta a violência contra pessoas negras. Esse acontecimento foi resultado do assassinato do afro-americano George Floyd por um policial branco em Minneapolis, EUA. Uma das primeiras estátuas derrubadas foi a de Cristóvão Colombo, decapitada em Boston. Posteriormente, a estátua do traficante de escravos Edward Colston foi jogada em um rio em Bristol, Inglaterra.

Atear fogo em uma estátua posta no espaço público é uma maneira de destacar e de lutar contra a violência estrutural que a mesma sustenta, pois, como destaca Walter Benjamin, é muito mais difícil honrar a memória dos sem nome do que dos reconhecidos.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialista histórico trata-se de fixar uma imagem do passado, da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2012, p.243-244)

Benjamin apresenta uma relação paradoxal com os museus e monumentos de memória, para ele é relevante a necessidade de se preservar e transmitir os saberes, mas também se mostra cauteloso com a “monumentalização” da história por justamente esta tender a exaltação e legitimação do discurso dos vencedores, invisibilizando com isso, a história dos vencidos. Para Walter Benjamin: “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie”. (BENJAMIN, 1940/2005, p.70).



Figura 61 - estátua do bandeirante Borba Gato ateadada fogo pelo coletivo Revolução Periférica, na zona Sul de São Paulo / Thais Haliski. Fonte: BB7IIXQLZGAXDWDQOKREHHLGM.jpeg (1960x1099) (elpais.com)

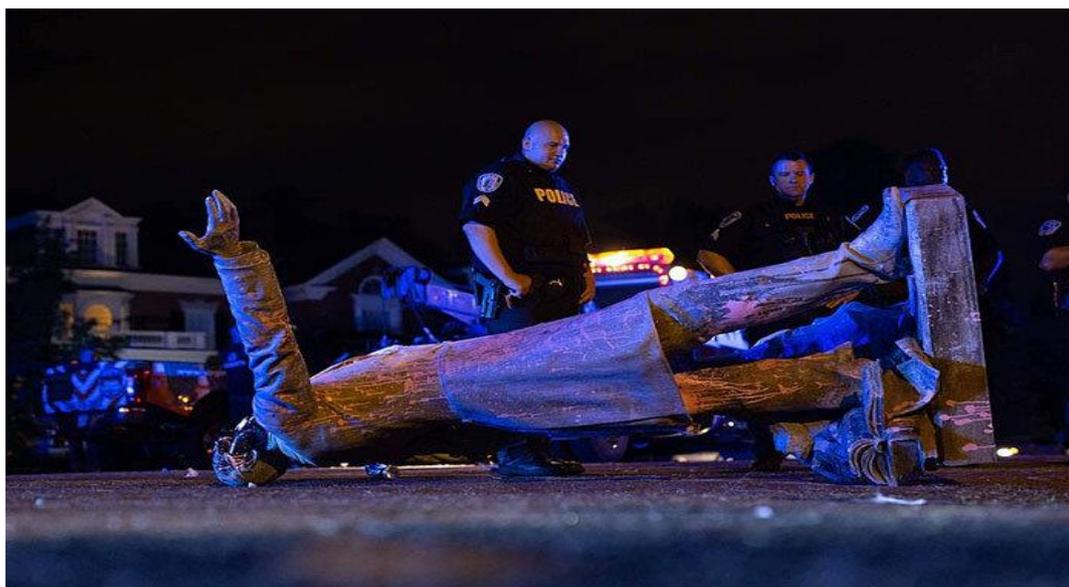


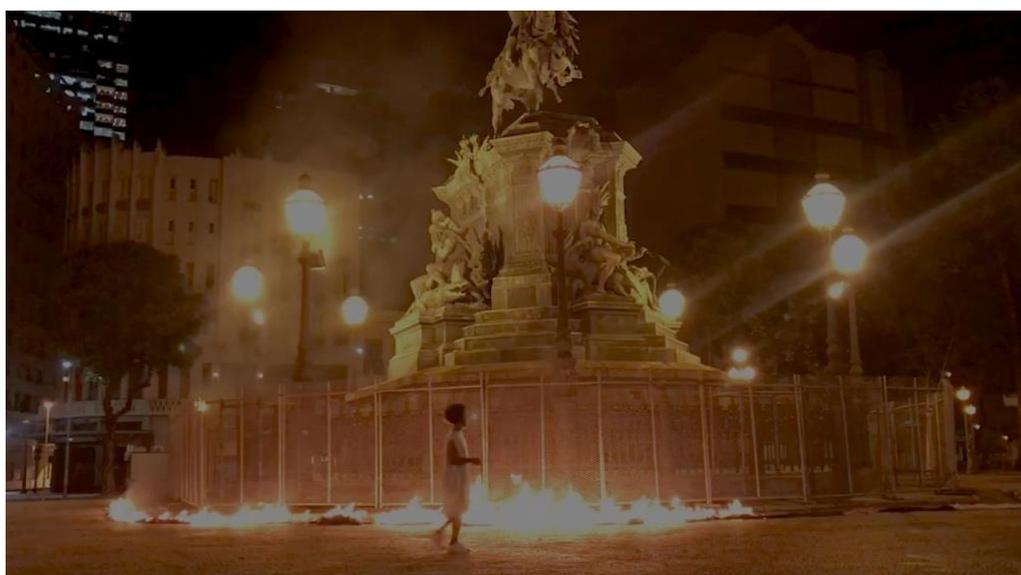
Figura 62 - Estátua de Jefferson Davis derrubada em Richmond, na Virgínia, nos EUA – Parker Michels-Boyce/AFP. Fonte: Protestos nos Estados Unidos: Estátua do escravocrata Jefferson Davis é derrubada em Richmond (uol.com.br)

Outra intervenção que merece destaque é *Devolta* (2020) de Diambe da Costa, realizada em janeiro de 2020, na praça Tiradentes, Rio de Janeiro. Diambe, juntamente com mais 20 artistas intervieram na escultura de Dom Pedro I, primeiro monumento público do Brasil. O grupo colocou roupas com gasolina ao redor da estátua e ateou fogo ao som de “Resplandecente”, de Ventura Profana, “Lâminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente” (QUINTELLA, 2020, s.p).

Pollyanna Quintella discorre sobre a ação e destaca o evento de inauguração da estátua de D. Pedro I como uma atração que reuniu juízes, delegados, policiais, procuradores, ministros, deputados, bispos e outros personagens que representavam o poder oficial. Porém, o monumento já chamava atenção antes, pois durante sua construção foram instaladas tochas ao seu redor para iluminá-lo:

Coisa parecida aconteceu na ação de Diambe, mas desta vez como um elogio às avessas. Ao contrário da domesticação do fogo conquistada pelo lampião, as chamas de 2020 sitiaram o Dom Pedro eloquente, agora intimado pelo grupo de maioria negra e não branca. Não era sobre destruir o monumento, mas intoxicá-lo com a fumaça preta, dar-lhe um chamado, acrescentar-lhe um novo episódio histórico. Dom Pedro foi brevemente sequestrado, embora ainda protegido pela polícia. A praça está em disputa. (2000, s.p)

Para ela, a intervenção reativou a escultura que de certa forma tinha se tornado inerte aos passantes que atravessam a praça. Diambecria novos afetos junto ao monumento: o fogo tira sua camuflagem na paisagem urbana, o destaca como símbolo criado pelo colonizador para afirmar seu poder sobre a terra colonizada e também instaura, mesmo que de forma momentânea, a disputa por aquele território: “profanar os regimes hegemônicos de visibilidade requer estratégia, e a ação de Diambe nos faz crer que nenhuma imagem está imune, mesmo (ou sobretudo) as mais vigiadas. Sequestremos o imperador.” (QUINTELLA, 2020, s.p).



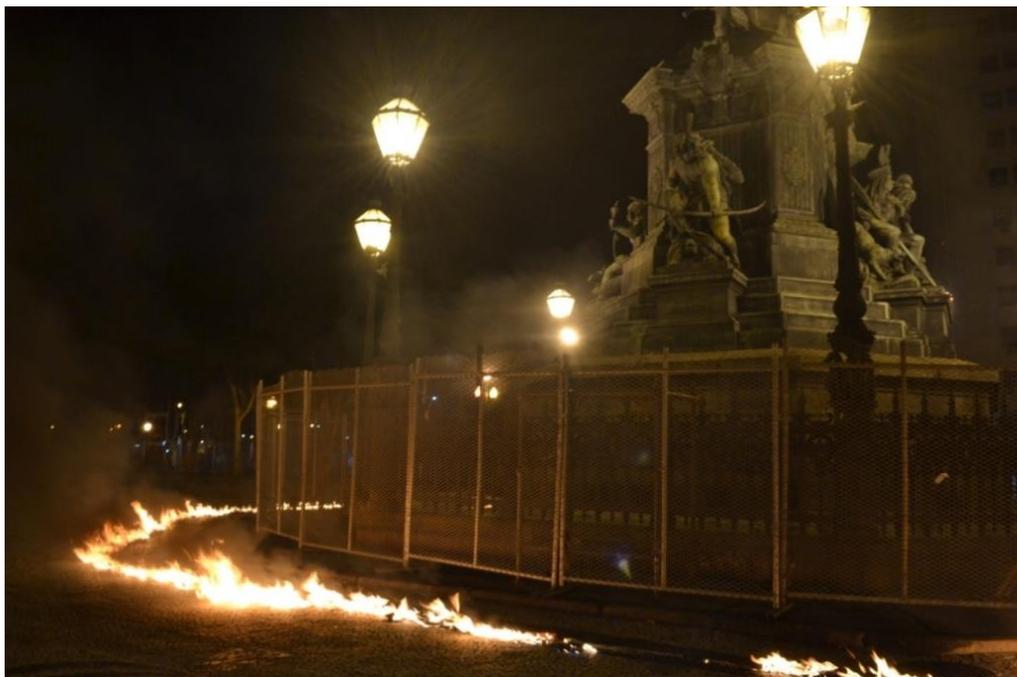


Figura 63 - Registros de *Devolta* (2020). Fonte: [Diambe | Devolta, 2020 on Vimeo](#)

Os trabalhos apresentados nesse capítulo se aproximam da ideia de “*contramonumento*”, não por serem contrários ao conceito de monumento, mas por questionarem e reivindicarem como o espaço público é ocupado. O crítico James Edward Young, entende que os “*contramonumentos*” são intervenções que buscam reformular o espaço e a memória pública, “[...] eticamente certos do seu dever de lembrar, mas esteticamente céticos dos pressupostos subjacentes das formas tradicionais de memória [...], [esses artistas sondam] os limites de ambos os seus meios de comunicação social e artística da própria noção de um memorial.” (YOUNG, 2000, p. 27). São trabalhos que destacam os discursos excludentes presentes na narrativa oficial, que buscam reivindicar as memórias dos que foram silenciados ou tiveram seus discursos desvirtuados por quem detinha o poder na época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Não mexe comigo
que não ando só.”*
Maria Bethânia

Ao longo dessa pesquisa, tentei explorar a noção de arquitetura hostil e hostilidade através de minha produção artística, que nasceu a partir de uma inquietação com o modo em que percebia a configuração do antigo bairro que morei (Vila da Penha, Zona Norte, Rio de Janeiro). Assim, foram surgindo outros trabalhos no decorrer desse processo em que me aprofundava no conceito de *hostilidade*, ao mesmo tempo em que criava relações e afetos com aquele lugar em que tinha acabado de chegar.

Passar a infância e adolescência em uma região rural me fez experimentar viver em um lugar mais próximo da natureza, de poder ver minha avó cuidando das galinhas, varrendo o quintal com vassoura feita por ela de mato; mas também me fez perceber, ainda enquanto criança, as imposições regionais, econômicas, culturais e sociais do lugar, pesando sobre os que habitavam por lá. Entendo como um processo labiríntico esse que, a partir das minhas escolhas, fez surgir alternativas de fuga, impedimentos ou caminhos, frutos do que me foi afetando ou do que fui descobrindo. Isso me faz pensar na obra *Através* [1983-89], de Cildo Meirelles. Nela, o artista poeticamente aborda seu processo de descobrimento do mundo que o rodeava e sugere uma imersão temporal e espacial que

[...] tem como ponto de partida as lembranças de Cildo Meirelles, de sua infância, de um momento de mudança quando se podia circular livremente entre os espaços domésticos e a rua para quando esses espaços passaram a ser cerceados por mecanismos de vigilância, tanto no sentido físico quanto no psicológico e ideológico. (INHOTIM, s.d. s.p)



Figura 64 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-89, materiais diversos, 600x1500x1500 cm. Foto: Daniela Paoliello. Fonte: *Através - Inhotim*



Figura 65 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-89, materiais diversos, 600x1500x1500 cm. Foto: Eduardo Eckenfels. Fonte: *Através - Inhotim*

Ao entrar na instalação, uma das primeiras sensações vividas é o som dos vidros quebrados durante o caminhar pelo complexo labiríntico. Nela, podemos perceber uma diversidade de materiais como redes, cercas, vigas de madeira, entre outros, que vão configurando a rota, hora velando e desvelando a estrutura circular que fica ao centro. *Através* também alude ao adentrar em um universo distópico, de ruínas, junto às estruturas ali erguidas. O deslocamento sugere uma experiência espacial em relação aos objetos dispostos, que são presentes em nosso cotidiano e são usados na maioria das vezes para repelir, controlar ou segregar. O *Através* é

legal porque é uma experiência na qual você passa sozinho aqueles 15 metros andando. (...). É sempre a questão do ser, em última análise, do ser sozinho. (MEIRELES, 2006, p. 72–74)

[...] evento onde a experiência tem lugar. Dito de outra forma, a noção de território reporta-se ao ato que faz, repentinamente, do outro, sujeito de minha consciência, tão logo ele se constitua uma resistência a meu eu. Diferente de mim, o Território é uma exterioridade em oposição à minha interioridade. Sou levado a constatar que uma zona intersticial nos separa ao mesmo tempo em que nos implica. Mais do que distanciar dois indivíduos, isolando-os, essa zona arbitra os parâmetros da relação entre os dois sujeitos. (SIMÃO, 2016)

Assim como na obra de Cildo Meirelles, busquei explorar como o lugar nos convida a vivenciar a sua hospitalidade e hostilidade, através das relações que vão se configurando na medida em que transitamos pela cidade. Uma experiência que nos coloca em trânsito, entre possibilidade e impossibilidade que se constituem pelos códigos que distinguem o ir e vir de quem é ou não considerado hostil. Códigos-limite que definem a quem é dado o direito de conviver naquele espaço de acordo com sua cultura, religião, língua, cor da pele, sexo, bens e capital. A quem é dado o direito da hostilidade – da guerra, hostilidade declarada que é também, acredita-se comumente, o contrário da hospitalidade.

No entanto, o espaço urbano foi idealizado a partir da noção de hospitalidade, nos diz Derrida (2008, p.105); ou seja, a cidade ideal era pensada como um lugar planejado para acolher sem pré-julgamentos, “... é esse dar lugar ao lugar, a hospitalidade nos faz entender a questão do lugar como sendo fundamental fundadora e impensada da história da nossa cultura.” (2003, p. 16). O gesto de acolhimento depende das pessoas, e não do espaço, lugar em que aquele que hospeda oferece ao hóspede. E este acolhimento também pode manifestar-se na cidade, como suporte e continuidade do gesto que abriga, através da paisagem, da geografia e das edificações...

O hospedeiro toma e acolhe, mas sem tomá-los. Assim se entra do interior: o senhor do lugar está no seu lugar, mas ele também passa a entrar em casa graças ao hóspede – que vem de fora. O senhor, então, ‘entra de dentro’ como se viesse de fora. (DERRIDA, 2003, p.11)



Figura 66 - Parede Gentil, Nº 05 Cidade Dormitório, 2007, Guga Ferraz. Fonte: Parede Gentil, Nº 05 Cidade Dormitório , 2007 | A Gentil Carioca

“*Cidade dormitório*” (2007), consiste na instalação de uma cama beliche de oito andares na parede externa da galeria Gentil Carioca, como parte do projeto “*Parede Gentil*”. O título faz referência aos habitantes que residem em cidades longe das metrópoles e por passarem horas se deslocando e trabalhando só chegam em suas residências para dormir, além de refletir sobre a ideia de mobiliário urbano, ele também expõe as condições em que são postas as pessoas em situação de rua nos grandes centros urbanos. O trabalho de Guga Ferraz é um exemplo de acolhimento, pois algumas pessoas por morarem longe de seus trabalhos e pelos altos preços das passagens de ônibus, optam por passarem a semana dormindo nas ruas, com isso, ele hospeda o “*estrangeiro*” e reforça a hostilidade estrutural criada nos espaços comuns da cidade para repelir aqueles que só são recebidos quando atendem ao capital. “[...] aproximando-as, vitalizando os espaços e originando um novo ciclo que se auto alimenta, pois a amabilidade urbana pode permitir novas

intervenções, que vão gerar espaços cada vez mais amáveis, e assim sucessivamente.” (SANSÃO-FONTES, 2013, p. 32)

Cidade Dormitório por ser uma escultura em um conceito de arquitetura; ela fala sobre desigualdade, um pouco de ética, o quão ético é um governo que põe pedra embaixo do viaduto para o cara não dormir ali, pedra pontiaguda. Se tem gente dormindo na rua, vamos dar um pouquinho mais de conforto, porque às vezes não é nem escolha do cara que trabalha diariamente o dia inteiro no Centro da cidade e mora longe. Não compensa ir para casa; então é uma questão de dinheiro mesmo. Cidade Dormitório fala de violência, mas tem um pouco de poesia. (FERRAZ, 2013, p. 37).

Assim, o abrigo é transferido para o espaço privado e restrito a um determinado grupo. Já cenário em que se projeta o espaço público tem como função o oposto, afastar os considerados hostis a partir de suas estruturas hostis construídas na cidade. Tem-se com isso, a negação da vida urbana e das formas de habitar a rua. A “lógica do condomínio” espelha a busca em retomar a dinâmica da “casa-grande”, em que o afeto ligado ao medo acentua os abismos entre as classes sociais e a rua se torna o espaço de circulação - e não de estar - dos prestadores de serviços para os que residem atrás dos muros dos condomínios:

E faz isso cada vez que ergue um muro que menos protege do que segrega, a cada vez que constrói um ambiente vip onde a maioria pobre não é bem-vinda, a cada vez que anuncia, enfim, pela arquitetura, os espaços onde se abrigam os senhores que se querem distinguir do povo que tanto abomina. (LEITÃO, 2014, p.107)

Busquei através da frase “a hostilidade que nos une e separa”, refletir sobre como percebia a noção de hostil presente nos lugares que habitei e transitei ao longo da pesquisa. Percebi que esse conceito vai além da arquitetura presente nos espaços comuns da cidade, ela é reflexo de como nos organizamos enquanto sociedade, pois cada espaço construído na cidade sejam eles cancelas, esquinas, muros, ou esculturas, são marcas identitárias. A hostilidade se manifesta coletivamente e ela está presente nas edificações, em nossa memória coletiva, afetos e paisagem. Assim, ocupar a cidade é uma forma de reivindicar o direito de habitá-la, intervir-la e de mostrar que existem outros modos de viver que vão além da lógica do capital.

A quem interessa manter a arquitetura hostil? Uma cidade é feita de várias cidades, memórias e afetos que disputam quem sobressai sobre o outro, com isso nos perguntamos: Quais os modelos de uma “história oficial” tentam se impor? Que modelos de cidade são impostos? Ao longo da pesquisa através da noção de hostil, questioneei o que era visto a partir da paisagem que percorria e fui percebendo ao longo desses percursos o que a princípio não era visto, ou seja, do que é

imperceptível ou invisibilizado com a ajuda das construções hostis. Assim, a arquitetura hostil camufla os problemas do espaço urbano, porém, a instalação dos elementos hostis não fará com que as questões sociais, econômicas e políticas que originam as desigualdades sociais, deixem de existir.

Nos capítulos pretendi desenvolver um diálogo entre o conceito de hostilidade com as temáticas que nomeiam cada capítulo e as aproximações que percebi entre os trabalhos selecionados. Na série de postais, paisagens hostis, trabalho que deu início a essa investigação, percebi que o cenário que me cercava não fazia parte das paisagens escolhidas por Marc Ferrez, por exemplo, o que me apresentava eram estruturas de impedimento e de controle dos corpos que ali passavam ou habitavam. Assim, realizei uma série de postais com o cenário que me acolheu, mas também hostilizou, em uma tentativa de dar visibilidade à paisagem que me integrava, identificava e tinha uma relação afetiva.

A hostilidade se fez presente por onde me desloquei e me conduziu também a pensar sobre o ato de caminhar como processo artístico. Com isso, surgiram os trabalhos *Cerca, cerco, cercado, Cancela e Movo-me pela voz*. Neles, busquei explorar e experimentar o ato de percorrer lugares, de adotar uma postura nômade e ao mesmo tempo, entender as relações entre arquitetura e deslocamento. Assim, procurarei refletir sobre o ato de caminhar na cidade ao encontro, ou desencontro, de corpos, de intervenções no espaço, mas principalmente, os mecanismos de controle presentes na cidade, como câmeras de vigilância, por exemplo, foram trabalhos em que a hostilidade se fez presente nos impedimentos que me deparei, tentei atravessar e igualmente, nos mecanismos de controle dos corpos que transitam pelo espaço urbano, que são condicionados a gestão do Estado em selecionar os que têm direito em se deslocar pela cidade. São suportes criados para simular segurança, dar suporte ao controle, a segregação e status social dos que são protegidos pelos muros e cancelas. Dando aos condomínios a condição de Casa Grande contemporânea, em que a organização social se dá no espaço privado e a rua é negada como espaço fundamental de vida.

A memória também pode ser hostil, pois ela seleciona quem deve ser lembrado ou esquecido, ela agencia a construção de uma memória coletiva e o sentimento de identidade na edificação de um lugar. Nessa construção da identidade, há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou

fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido ético e psicológico, ou seja, a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva. Porém, para que haja semelhança é preciso a existência do outro, com o qual não se identifique.

Para Judith Butler, são os enquadramentos que decidem, diferenciam e definem quais vidas podem ser apreendidas e reconhecíveis como vida e, quais vidas nunca reunirão condições de serem reconhecidas como tal. É, também, por meios dos enquadramentos que temos à nossa disposição que, segundo ela, entendemos a precariedade da vida. Assim, afirmar que uma vida é precária, significa não apenas apreendê-la como vida, porém todas as vidas são precárias, sendo que umas são mais vulneráveis que outras. Outro importante aspecto ressaltado por Butler, em sua análise, é que, nos enquadramentos que definem uma vida, ela só é considerada como tal quando ela é passível de luto e todo luto é atribuído à perda de algo que possui valor ou alguma correspondência afetiva, do contrário, torna-se indiferente, ou seja, ela depende, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver.

Por fim, busquei através da frase “a hostilidade que nos une e separa”, refletir sobre como percebia a noção de hostil presente nos lugares que habitei e transitei ao longo da pesquisa. Percebi que esse conceito vai além da arquitetura presente nos espaços comuns da cidade, ela é reflexo de como nos organizamos enquanto sociedade, pois cada espaço construído sejam eles cancelas, esquinas, muros, ou esculturas, são marcas identitárias, e foi um pouco que tentei retratar nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hanna. *Condição humana*. São Paulo: Universitária, 1987.

ALÿS, Francis. *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can be come poetic*. Nova York: David Zwirner, 2007.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: a história do olhar entre oriente e ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BIELSCHOWSKY, Ricardo. *O desenvolvimentismo: do pós-guerra até meados dos anos 1960*. Palestra. Disponível em: http://www.centrocelsofurtado.com.br/arquivos/image/201109261231420.LivroCAIXA_C_0_15.pdf. Acesso em: 07 ago 2020.

BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. *Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13447/13447_6.PDF

BARRIO, ARTUR. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Editora Modo Edições, 2002.

BAUTE, M. A sequência das moedas. In: MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

Beiguelman, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol 1, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 241-252.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. (J. M. GAGNEBIN, trad.), in LÖWY

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. 2.ed. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marque da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016[2009]

BUTLER, Judith. Vida Precária. *Contemporânea* - Revista de Sociologia da UFSCar, Revista do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>. Acesso em: nov. 2019.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea*, n. 1 p. 13-33 Jan.–Jun. 2011. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>. Acesso em: nov. 2019.

CALDEIRA, Teresa. Muros e novas tecnologias do público. In: ROCA, José (curadoria). *Muntadas: informação, espaço, controle*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

CHAIA, Miguel. *A arte da execução*. Marcelo Cidade, outro lugar. Galeria Vermelho. 2006. Disponível em: Galeria Vermelho

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COMUM. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/comum>. Acesso em: 24 abr. 2020.

DA COSTA, Carlos Eduardo Felix. 22o 25' 55" S – 43o 7' 4" W. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 28, dez. 2014.

DASARTES. Christo, que transformou paisagens ao redor do mundo com obras públicas monumentais, morreu aos 84 anos. Junho de 2020. Disponível em: Christo, que transformou paisagens ao redor do mundo com obras públicas monumentais, morreu aos 84 anos | Dasartes

DEBORD, Guy. Situationist theses on traffic. *Internationale Situationniste*, v. 3, 1959. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/traffic.html>.

DEBORD, Guy. Theory of the Dérive. *Internationale Situationniste*, v. 2, 1958. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. A User's Guide to Détournement. *Les Lèvres Nues*, v. 8, 1956. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DUNKER, Ingo LenzDunker. *Psicanálise e contemporaneidade: novas formas de vida?* Stylus, Rio de Janeiro, n. 33, nov. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2016000200010. Acesso em: 07 ago. 2020.

DUNKER. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ENTERRADOS vivos: a prisão política na ditadura uruguaia e o caso dos reféns. *Espaço Plural*, ano 13, n. 27, p. 13-38, 2. Sem. 2012. ISSN 1518-4196.

EWBANK, Antônio Gabriel Gonçalves. *Escritos de Robert Smithson*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01032013-114329/publico/AntonioEwbankOriginal.pdf>

FERRAZ, Guga. *A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito*. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n.26, 2014. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/01/ae26_guga-ferraz.pdf

FROMM, Erich. Posfácio (1961). *In: 1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Outros espaços nas artes visuais. *Gragoatá*, Niterói, v.26, n. 55, p. 462-489, maio/ago. 2021. Disponível: Vista do Outros espaços nas artes visuais (uff.br)

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2007[1976]

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1977-1978]

FRAGEL, Henry. *#Fail, Achille Mbembe e a reterritorialização de laços comunitários*. [Rio de Janeiro]: MeadiaLab UFRJ, 2021. Disponível em: *#Fail, Achille Mbembe e a reterritorialização de laços comunitários*.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume, 1997.

ENTREVISTA com Artur Barrio concedida a Cecília Cotrim, Luiz Camilo Osório, Ricardo Resende e Glória Ferreira. In: REIS, P; BASBAUM, R; Resende, 2001, p. 82

GRAHAN, Stephen. *Cidades sitiadas*. São Paulo: Boitempo, 2016

INTERNACIONAL situacionista. Contribution to a Situationist Definition of Play. *Internationale Situationniste* #1, 1958. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/play.html>.

INHOTIM. *Obra em galeria: Através*. Disponível em: Através - Inhotim. Acesso em: 22 fev. 2022.

JACQUES, Paola Beresntein (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. reedição. Revista *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 17, p.128-137, 2008. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: jun. 2020.

LATOUR, B. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LEITÃO, Lúcia. *Quando o espaço é hostil: uma leitura urbanística da violência à luz de sobrados e mucambos*. 2. ed. Recife: Editora UFPE, 2014.

MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

M. Walter Benjamin: aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo, [20--].

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2016.

MENDONÇA, Alba Valéria; ROUVENAT, Fernanda; COELHO, Henrique. Delegadodiz que vai pedir placa alertando 'área de risco' na Maré. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jun. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/delegado-diz-que-vai-pedir-placa-alertando-area-de-risco-na-mare.ghtml>. Acesso em: jun. 2020.

MEIRELES, Cildo. Hans Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans-Michael Herzog. In: DAROS LATINAMERICA. *Seduções: Valeska Soares; Cildo Meireles e Ernesto Neto: (catálogo de exposição)*. Zurique; Ostfildern: DarosLatinamerica AG, 2006. p. 70–75.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: MartinsFontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOURÃO, P. (org.). HarunFarocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010. p. 128-133

MUTANDAS. http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/integra_muntadas R. B. *Estudos Urbanos e Regionais*, v.11, n.1, maio 2009. <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/207/191>

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra, Índios e Bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAZARETH, Paulo. Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura. *Revista Arte e Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

QUINTELLA, Polyanna. Dom Pedro I sitiado: contrausos para a primeira escultura pública do Brasil. Revistaapalavrasolta.com.

EL PAÍS. *Prisão de ativista que queimou Borba Gato provoca debate sobre a memória de São Paulo*. Disponível em: [Prisão de ativista que queimou Borba Gato provoca debate sobre a memória de São Paulo | Atualidade | EL PAÍS Brasil \(elpais.com\)](http://Prisão de ativista que queimou Borba Gato provoca debate sobre a memória de São Paulo | Atualidade | EL PAÍS Brasil (elpais.com)) Acesso em: 20 jan. 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 1996.

REVISTA Museu. UERJ inicia as comemorações de 70 anos com exposição ESQUELE70 no Paço Imperial, Dez, 2019. Disponível em:

<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/7653-11-12-2019-uerj-inicia-as-comemoracoes-de-70-anos-com-exposicao-esquele70-no-paco-imperial.html> Acesso em: 11 maio 2020.

RIEGL, Aloïs. *Le culte modernedesmonuments. Son essence et sagenèse*. Tradução Daniel Wieczorek. Paris: Seuil, 1984.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. *Plano estratégico da Cidade do Rio de Janeiro: Pós 2016: o Rio mais integrado e competitivo*. Rio de Janeiro: A Prefeitura, 2009.

RIO põe barreiras acústicas na frente de favelas. *Jornal Estadão*, 12 mar. 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,rio-poe-barreiras-acusticas-na-frente-de-favelas,523193>. Acesso em: jun. 2020.

SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos afetos*. São Paulo: Autentica Editora, 2016.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 6. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2014.

SANSÃO-FONTES, Adriana. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: Apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2013

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas 1967-2013*. Heloisa Espada (organizadora). São Paulo: IMS, 2014.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.22, p. 162-167, 2011. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 98.

SIMMEL, Georg. A Filosofia da paisagem. In: *POLÍTICA e Trabalho* 12. Trad. Simone Carneiro Maldonado. [S.l.: s.n.], 1996

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

3 anos sem Maria Eduarda e tiroteios perto de escolas continuam – Fogo Cruzado. YOUNG, James E. At memory's edge: after-images of the Holocaust. *In: Contemporary Art and Architecture*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

VLOEBERGHES, Ward. Dinâmicas dinásticas no Líbano: transmitir o poder político em família. *Revista NEP-UFPR* (Núcleo de Estudos Paranaenses), Curitiba, v. 3, n. 4, p. 66-90, dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/nep/article/view/57161>. Acesso em: jul. 2020.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitectura brasileña em la década de los 80: algunas tendencias. *In: TOCA, Antonio (ed.). Nueva arquitectura en América latina: presente y futuro*. México: Ediciones G. Gili, 1990. p. 227-247.