

TÂNIA BITTENCOURT BLOOMFIELD

**O ESPAÇO URBANO VIVIDO, PERCORRIDO E PRODUZIDO POR
PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS, NA CIDADE DE CURITIBA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Doutorado, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Geografia.
Orientação: Prof. Dr. Wolf-Dietrich G. J. Sahr.

CURITIBA
2012



ATA DE DEFESA DE
DISSERTAÇÃO

Aos trinta dias do mês de abril do ano de dois mil e doze, na sala PH05, foi avaliada pela Banca Examinadora, composta pelos professores abaixo relacionados, a Tese de Doutorado do (a) aluno (a) TÂNIA BITTENCOURT BLOOMFIELD intitulada "O ESPAÇO URBANO VIVIDO, PERCORRIDO E PRODUZIDO POR PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS, NA CIDADE DE CURITIBA", que obteve como resultado final: aprovado.

(RES. 65/09 CEPE Art. 69. Os examinadores avaliarão a dissertação ou a tese considerando o conteúdo, a forma, a redação, a apresentação e a defesa do trabalho, decidindo pela aprovação, ou reprovação do trabalho de conclusão do aluno.

Parágrafo único. A ata da sessão pública da defesa de dissertação ou tese indicará apenas a condição de aprovado ou reprovado.

Nome e assinatura da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wolf-Dietrich Sahr - Orientador

Prof. Dr. Álvaro Luiz Heidrich - UFRGS

Prof. Dr. Benhur Pinós da Costa - UFSM

Prof. Dra. Luciana Martha Silveira - UTFPR

Prof. Dra. Andrea Berriel Mercadante Stingham - UFPR

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador Wolf-Dietrich G. J. Sahr, pelo grande desafio intelectual.

Ao amor e amigo generoso Luís Carlos dos Santos, pela intensidade.

Aos artistas/parceiros/amigos do coletivo E/OU, do coletivo Interluxartelivre, e Tom Lisboa, por compartilharem, comigo, suas vidas.

Aos amigos, alunos, professores, e ao Luís Carlos Zem, do Departamento de Geografia da UFPR, pelo estimulante e prazeroso convívio, acolhimento e intercâmbios.

Aos alunos, bolsistas, professores e técnicos do Departamento de Artes, do Departamento de Comunicação Social, e da UFPR TV da UFPR, pela competência, incentivo e apoio.

Às amigas médicas, anjos do corpo e da mente, Deborah Ataíde, Luciana Pechmann, Mariane Corbetta da Silveira, Mildred F. Barros, meu profundo agradecimento. Sem vocês, eu não estaria fazendo geografia. Eu seria história.

Aos amigos, pela orientação, pelo apoio, pela diversão, pela torcida, pelas interlocuções e interações, não necessariamente nesta ordem: Adilar Antonio Cigolini, Álvaro Luiz Heidrich, Ana Emília Jung (Milla Jung), Ana González, Ana H. F. Gil, Ana Luísa F. Sallas, Ana Maria P. Liblik, Ana Paula Lopes, Ana Paula Peters, Andrea Berriel M. Stingham, Andrea C. Doré, Andréia Las, Antonia Regina Gonçalves, Camila F. Brito, Carlos Alberto M. da Rocha, Carlos Eduardo Vieira, Célio Luiz Pinheiro, Cicilian L. L. Sahr, Cláudia Washington, Cláudio Boczon, Cláudio Dimas, Consuelo A. B. D. Schlichta, Cristiane Bouger, Cristina Surek, Danielle Devoglio, Daniela X. H. Mussi, Débora Santiago, Deise Marin, Denis R. Carloto, Denise A. Bandeira, Dulce R. B. Osinski, Elenize Dezgeniski, Elisabeth S. Prosser, Eric Pszepiura, Euclides Marchi, Fábio de F. Channe, Faetusa Tezelli, Felipe Prando, Fernando Aleixo, Fernando Augusto, Fernando Franciosi, Fernando Rosenbaum, Francisco de A. Mendonça, Gilberto de Castro, Giordani Maia, Giovana Jambersi, Giovana T. Simão, Guilherme Henrique Caetano, Guilherme Pau y Biglia, Helena Midori, Hélio C. Ferverza, Iria Z. Gomes, Iriana Vezzani, Jorge Brand (Goura Nataraj), Juan Leandro Parada, Judite Maria B. Trindade, Juliane M. Mika, Laura Miranda, Letícia de Lara França, Letícia Nietzsche, Luciana L. Paes, Luciana Martha Silveira, Luciane L. Cordeiro, Lucileide Feitosa, Lúcio de Araújo, Mainês Olivetti, Manoela dos Anjos Afonso, Marcelo Chemin, Marcelo Rakssa, Márcia Maria F. de Oliveira, Márcia Regina P. Sousa, Marco Aurélio Ghislandi, Marga Puntel, Maria de Lourdes Gomes, Maria Inês Hamann Peixoto, Maria Ivone dos Santos, Maria Tarcisa Silva Bega, Marília de O. G. Diaz, Marília de S. Oliveira, Marino Godoy, Marionilde D. B. Magalhães, Maurício L. Borges de Olinda, Miguel Bahl, Milena F. Emilião, Natália S. de Araújo, Newton Rocha Filho (Goto), Olga Lúcia C. de F. Firkowski, Olga Nenevê, Paulo Chiesa, Paulo Henrique C. Batista, Regiana Miranda, Roger Wodzinsky (Olho), Roseli T. Boschilia, Saete Kozel Teixeira, Sérgio Moura, Shirley Mossmann, Sílvia Taís Betat, Stephanie D. Batista, Suzana Mehl Guimarães, Sylvio F. Gil Filho, Tamara da S. Valente, Tiago S. B. de Velasco, Tié Passos, Tom Lisboa, Vera Lúcia C. de Carvalho, Vera Lúcia Didonet Thomaz.

À família, Sávio, Raquel (“medalha, medalha, medalha!”), e aos outros membros Bittencourt e Bloomfield. Em mim, entre os primeiros. Sempre.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para o bom termo deste trabalho, agradeço, imensamente.

PARA O LUGAR, TUDO CONVERGE.

Qual é o meu lugar? Onde tem sido? O questionamento chega, aqui, a um limite, porque não se pode falar de lugares que estão no futuro. Eu estou numa espécie de confluência de lugares. Estes lugares, diferentemente de se mostrarem reais ou, ainda, como possibilidade de que venham a ser reais, se é que em algum dia existirão, condensados de tempo e de espaço, demandando, cada qual, diferentes intencionalidades, diferentes tomadas de ação, em diferentes direções, melhor estariam representados pela imagem de um espelho estilhaçado. A totalidade de antes, como vidro, se quebrou. Cada um desses lugares, mantidos em conserva pelo tempo fugidio, tem uma configuração específica de concretude indefinida; assemelha-se a uma miragem. Estão lá, mas não existem. Nem os que, supostamente, foram pisados; tampouco aqueles que não foram feridos ainda. E como o poderiam ser? A confluência, em si, substituiu os lugares. Ela é um lugar, sem o sê-lo. Sem o selo. Sem o zelo. Sem o apelo. Cada um desses lugares, um fragmento do espelho, apresenta-se povoado pelos espectros de um sem-número de coisas. Vistas a partir da confluência, as coisas dos lugares, antes sabidas como boas ou más, ganham uma estranha e súbita equivalência. Antes, solstícios; agora, equinócios. Não me é mais possível lançar, às polaridades, juízos de valor. A cor, ao mesmo tempo atribuída e constituinte, de cada uma das coisas, em cada um dos lugares, volatiliza-se. As coisas, ao perderem sua principal propriedade, a cor, progressiva e sucessivamente, vão desaparecendo. As que já perderam a cor, em caráter irrevogável, continuam existindo nos lugares, mas não podem mais ser vistas, porque, a característica que lhes dava o poder de serem visíveis, lhes escapou. De outra maneira, as coisas, como nas imagens que, tomadas a partir de uma determinada escala, por determinados ângulos, têm uma determinada aparência, ao serem olhadas por meio de uma outra mirada, mudam de cor, em si e entre si, revelando outras realidades não percebidas anteriormente. Neste processo, as coisas ganham outra aparência. Só isto. Na verdade, as coisas não são. Elas *têm*. Suas propriedades são cambiantes, fluidas. A coisa que, num determinado momento, *tem*, no seguinte, deixa de tê-lo. *Telos. Te loss less. Lossless. Lossness. Lost nest. Loneliness. Longlines. Longlostlines. Lines. No longer.* Assim, as coisas não são as mesmas coisas. Nem nunca foram as coisas mesmas. E, desta matéria, os lugares são constituídos. Então, como se pode viver em lugares como estes? O dilema se dissolve, ao se assumir a confluência. É o único lugar possível em que se pode viver, se isto for o desejável. No entanto, a confluência, os intervalos entre todos os lugares, é uma "singularidade nua". Como as coisas dos lugares, os intervalos também se apresentam como coisas. Na verdade, mais do que as coisas existentes nos lugares - mas que perderam euforia, devido à falta de cor -, os intervalos devem ser entendidos como uma radicalização dos contornos/transtornos da existência. Ao invés da cor das coisas, o que melhor os traduz, é a sua distância quântica. Viver nos intervalos me dá a ilusão de que posso estar nos lugares. A existência da confluência é construída por meio de ligações efêmeras e espasmódicas. Acasos sem Deus. No entanto, como coisas que podem ser tomadas por outras, os intervalos também podem ser experimentados, equivocadamente, de uma perspectiva inapropriada. Ou por uma mira, ritualisticamente calibrada. Depende. É que eles podem ser

confundidos com os lugares imaginados. A confluência, a única possibilidade de *estar*, perigosa e oscilantemente, é um “horizonte de eventos”. De uma forma ou de outra, o que resta do sentido de existir está na confluência. Para que assim seja, a confluência deve ser tomada de tal maneira que, ao se considerar sua geometria, seja estabelecida, ainda que de forma precária, a melhor posição relativa dos lugares. Portanto, ao contrário de pretender chegar aos lugares, diminuindo, a cada ação, a cada intenção, a cada desejo, a distância entre eu e eles, eu devo me considerar e me manter em um equilíbrio dinâmico, na exata razão inversa, buscando achar um intervalo seguro, à distância dos lugares. *Entre* eles. *Entre nós*, górdios. Isto me (a)parece afeito. A isto, estou afeita. Isto me diz: respeito. As antigas particularidades dos lugares só podem ser preservadas, se forem respeitadas as relativas distâncias, para que os lugares vivam, ao menos, em lacerante potência. Só assim, a confluência deve ser medida. Só assim, ela pode ser um lugar onde tudo é possível. "O que se move deve sempre alcançar o ponto médio, antes do ponto final". Mover-me, tenaz e desesperadamente em direção a um lugar, sabendo, de antemão, que nunca poderei lá estar. Este é o paradoxo. Na vacuidade, na distância cósmica segura que me foi imposta e na cintilante aparência sem fixidez, na confluência dos lugares, eu *estou*. Ficam, assim, preservados os lugares e suas coisas, em seu inalcançável idílio. Fico, assim, eu. Na confluência. Mas não é para o lugar, que tudo converge?

Tânia Bloomfield
Curitiba, 22/08/2009.

RESUMO

O ESPAÇO URBANO VIVIDO, PERCORRIDO E PRODUZIDO POR PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS, NA CIDADE DE CURITIBA.

Em algumas de suas práticas, alguns artistas visuais contemporâneos de Curitiba têm se afastado dos espaços culturais institucionais e levado suas proposições artísticas para o espaço das ruas, em um fazer e um pensar que se volta ao fazer e ao pensar dos habitantes. O objetivo da presente tese é analisar algumas ações artísticas contemporâneas emblemáticas e recentes de Curitiba, realizadas pelos coletivos de artistas visuais E/OU, Interluxartelivre, e Tom Lisboa, fora dos espaços institucionais reservados à arte, seu impacto e colaboração na produção do espaço vivido dos habitantes. A principal questão deste trabalho refere-se à investigação sobre as formas que o espaço vivido pareceu tomar, a partir dos agenciamentos que envolveram as proposições artísticas, que ora colocaram em relevo as relações de territorialidade, ora deram ênfase às questões envolvidas com a vivência do lugar, ora se voltaram para a intervenção, novas percepções, e modificações da paisagem, no estabelecimento do que a crítica e historiadora da arte Miwon Kwon chamou de “arte no interesse público”. O caminhar, o percurso, a “trajetividade” – Paul Virilio -, como objetos das práticas artísticas, foram tomados como categorias especiais, no âmbito do espaço urbano vivido. Não se buscou realizar um panorama de todas as ações artísticas desse tipo, mas, sim, dar destaque a algumas que, em sua concepção e execução, estabeleceram relações dialéticas entre determinados grupos socioculturais, em determinados espaços urbanos. Do ponto de vista teórico-metodológico, se realiza uma pesquisa qualitativa, em que os discursos, sejam visuais ou verbais, estão sendo analisados, principalmente, à luz da semiótica dos agenciamentos deleuziana, dos *espaços-mundo* de Sahr, das *estórias-até-agora* de Massey, e da dialética espacial de Henri Lefebvre.

PALAVRAS-CHAVE: Geografia, arte pública, trajetividade.

ABSTRACT

THE URBAN SPACE LIVED, TRAVERSED AND PRODUCED BY CONTEMPORARY ART PRACTICES IN THE CITY OF CURITIBA

In some of their practices, some visual artists have moved away from the cultural institutional spaces and taken their artistic propositions to the streets in doing and thinking that swerve to the doing and thinking of the inhabitants. The purpose of this thesis is to analyze some recent contemporary symbolic actions in Curitiba; accomplished by groups of visual artists E/OU, Interluxartelivre, and Tom Lisboa, outside the institutional spaces reserved to art, their impact and collaboration in the production of the space lived by the inhabitants. The main question of this work refers to the investigation of forms that the space lived has appeared to take, from the agencements that involved the artistic propositions, which have now and then enhanced the territorial connections, emphasized the questions involved with the life mode of the place, or, have, some times turned

to the intervention, new perceptions, and the landscape changing, in the setting of what the art critic and historian Miwon Kwon stated as the art in the public interest. The moving, the route, the trajectivity - Paul Virilio - , as objects of art practices, have been taken as selected categories in the scope of the urban space. A panorama of all the artistic actions, of this kind, have not been sought as an accomplishment but as a highlight of some which, in their conception and production, have established dialectic relations with certain socio-cultural groups in certain urban spaces. From the theoretical-methodological point-of-view there comes to be a qualitative research where the discourses, whether visual or verbal, are mainly being analyzed under the semiotic light of the Deleuzian agencements, of the world-spaces of Sahr, of the "up-to-now" of Massey, and the spacial " trialectic" of Henri Lefebvre.

KEYWORDS: Geography, public art, trajectivity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	– Grupo dadaísta, em Paris, realizando a primeira visita-excursão.....	77
FIGURA 2	_ Tristan Tzara lê para a multidão.....	79
FIGURA 3	– Alguns artistas ligados ao movimento surrealista.....	83
FIGURA 4	– Bruno Lechowski, com sua “exposição portátil”.....	85
FIGURA 5	– O artista Flávio de Carvalho, vestindo o <i>New Look</i>	86
FIGURA 6	– <i>The Naked City</i>	91
FIGURA 7	– Cartografia situacionista <i>Guia Psicogeográfico de Paris</i>	92
FIGURA 8	– <i>Fin de Copenhague</i> , de Asger Jorn	93
FIGURA 9	– <i>Nova Babilônia</i> , partes altas da cidade	98
FIGURA 10	– Representação simbólica de <i>Nova Babilônia</i>	98
FIGURA 11	– Maquete de <i>Nova Babilônia</i>	99
FIGURA 12	– <i>144 quadrados de magnésio</i> , de Carl Andre	102
FIGURA 13	– Escultura de Laura Miranda	103
FIGURA 14	– Escultura de Laura Miranda, detalhe	103
FIGURA 15	– <i>Uma linha feita caminhando</i> , Richard Long	105
FIGURA 16	– <i>Desenho de uma milha de comprimento</i> , Walter de Maria	108
FIGURA 17	– <i>Duas linhas, três círculos, no deserto</i> , Walter de Maria	108
FIGURA 18	– <i>Spiral Jetty</i> , de Robert Smithson	110
FIGURA 19	– <i>A Tour of the Monuments of Passaic</i> , em Nova Jersey	114
FIGURA 20	– Outro “monumento” da paisagem desoladora da periferia de Passaic	115
FIGURA 21	– <i>Monumento da Fonte</i> , de <i>Tour of the Monuments of Passaic</i>	115
FIGURA 22	– <i>Caminhando</i> , de Lygia Clark	119
FIGURA 23	– <i>Parangolé Eu Incorporo a Revolta</i> , de Hélio Oiticica	121
FIGURA 24	– Sambista da Escola <i>Vai-Vai</i> , de São Paulo, ativando um Parangolé	122
FIGURA 25	– <i>Nada Além</i> , 2001, Eliane Prolik	123
FIGURA 26	– Dentro da Kombi de <i>Nada Além</i>	123
FIGURA 27	– Leila Pugnaloni e seus <i>Jardins Transportáveis</i>	124
FIGURA 28	– Projeto Coca-Cola, da série <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i>	126
FIGURA 29	– <i>Quem matou Herzog?</i> , da série <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i>	127
FIGURA 30	– Artur Barrio prepara suas <i>T.E.</i> , na noite de 19/04/70.....	129
FIGURA 31	– <i>Trouxas Ensanguentadas – T.E.</i>	129
FIGURA 32	– <i>Trouxas Ensanguentadas – T.E.</i> , Artur Barrio, 20/04/70.....	130
FIGURA 33	– <i>Sábado de Criação</i> , em 30/10/71.....	133
FIGURA 34	– Cartaz realizado no evento <i>ArtShow</i> ,	134
FIGURA 35	– Participantes do evento <i>ArtShow</i>	135
FIGURA 36	– Ato-manifesto <i>31 de março de 1964</i> , do <i>Sensibilizar</i>	136
FIGURA 37	– Ação do <i>Sensibilizar</i> , <i>Pobre Educação</i>	136
FIGURA 38	– Cartaz produzido durante a mostra <i>Moto Contínuo</i> , em 1983.....	160
FIGURA 39	– Distribuição das intervenções urbanas do projeto <i>Galerias Subterrâneas</i> ..	171
FIGURA 40	– O grande mapa das <i>Descartografias</i>	172
FIGURA 41	– Mapas instalados pelo coletivo E/OU.....	173
FIGURA 42	– Detalhe do contexto em que os mapas do E/OU foram instalados.....	173
FIGURA 43	– Intervenções <i>Seu Traçado</i> , de Giordani Maia	179
FIGURA 44	– Giordani Maia, o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich e Newton Goto.....	180
FIGURA 45	– Público usuário do terminal e o trabalho <i>Seu Traçado</i>	180
FIGURA 46	– Visita ao <i>Aterro Sanitário Caximba</i> , na região sul de Curitiba	181
FIGURA 47	– Casa E/OU, no dia da conversa com o artista espanhol Pedro Soler	181
FIGURA 48	– Mesa-redonda <i>Recartógrafos</i> , no Departamento de Artes da UFPR	182

FIGURA 49	– Contexto geral da Mesa-redonda <i>Recartógrafos</i>	182
FIGURA 50	– Área denominada de Pequeno Espaço	183
FIGURA 51	– Visita às hortas comunitárias da <i>Vila Moradias do Paraná</i>	184
FIGURA 52	– Detalhe de um trecho das hortas comunitárias	185
FIGURA 53	– Topo do Maciço 1, do Aterro Sanitário Caximba	186
FIGURA 54	– Detalhe de uma das torres de queima e exaustão de gases	187
FIGURA 55	– Maciço 2, do Aterro Sanitário Caximba	188
FIGURA 56	– Integrantes da Bicicletada e do coletivo Interlux, na ciclofaixa.....	199
FIGURA 57	– Três integrantes do Interlux vão à Delegacia do Meio-Ambiente.....	201
FIGURA 58	– <i>Bicicletada</i>	202
FIGURA 59	– Exposição de trabalhos do Interlux, chamados de <i>Referencial</i>	204
FIGURA 60	– Exposição de trabalhos do Interlux, na 4ª. Bienal Vento Sul.....	204
FIGURA 61	– Performance do grupo Interlux	205
FIGURA 62	– Interlux, no projeto de extensão <i>O Artista na Universidade</i>	206
FIGURA 63	– Escultura pública do Interlux, parte do trabalho <i>Grade Sobre Grade</i>	207
FIGURA 64	– Instalação do coletivo Interlux, parte do trabalho <i>Grade Sobre Grade</i>	208
FIGURA 65	– Bola Vermelha do Interlux, parte do trabalho <i>Grade Sobre Grade</i>	209
FIGURA 66	– Interlux, no cruzamento das ruas Dr. Faivre e Amintas de Barros	210
FIGURA 67	– Interlux, no Jardim Guilherme Ronconi, no Juvevê, Curitiba.....	210
FIGURA 68	– <i>Domingo na Urbe</i>	213
FIGURA 69	– Evento <i>Música Para Sair da Bolha</i>	215
FIGURA 70	– Cartaz do evento <i>Música Para Sair da Bolha</i> , de 13/05/11.....	216
FIGURA 71	– Intervenção da série <i>Jardinagem Libertária</i> , Reitoria da UFPR.....	218
FIGURA 72	– Intervenção da série <i>Jardinagem Libertária</i> , no Juvevê.....	219
FIGURA 73	– Vista aérea da “procissão” <i>Fuck Andor</i>	221
FIGURA 74	– Detalhe da caminhada do <i>Fuck Andor</i>	222
FIGURA 75	– A procissão <i>Fuck Andor</i> chega ao destino: <i>Bicicletário do Centro Cívico</i> ...	222
FIGURA 76	– <i>Fuck Andor</i> , no Centro Cívico	223
FIGURA 77	– O fusca de <i>Fuck Andor</i> , em seu destino final, no Juvevê.....	224
FIGURA 78	– Pau-Brasil plantado no âmbito da série <i>Jardinagem Libertária</i>	225
FIGURA 79	– Polaroid (In)Visível, na Pç Santos Andrade, Curitiba.....	232
FIGURA 80	– Ponto de ônibus no centro de Curitiba e uma Polaroid (In)Visível.....	233
FIGURA 81	– Exemplo de Polaroid (In)Visível, instalada na Praça Santos Andrade	234
FIGURA 82	– Exemplo de Polaroid (In)Visível, Praça Carlos Gomes, Curitiba.....	235
FIGURA 83	– Exemplo de Polaroid (In)Visível, Praça Zacarias, Curitiba	236

LISTA DE MAPAS

MAPA 1	– O Sistema Trinário de Curitiba	170
---------------	--	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 NOTA PESSOAL DE TRAJETIVIDADE.....	18
2 O QUE HABITA A CIDADE	21
2.1. MAIS DO QUE A CIDADE: O URBANO.....	21
2.1.1. Mais do que morar: o “habitar” - Heidegger.....	22
2.1.2. Mais do que o social: a metrópole e a tragédia da cultura - Simmel.....	28
2.1.3. Mais do que a arte: As consequências psicológicas, na cidade moderna – Baudelaire, Benjamin e Lacan.....	39
2.1.4. Mais do que planejamento: O urbanismo e a arte - Argan.....	50
2.2 NOVAS CONCEPÇÕES DO ESPAÇO E DO TEMPO NA CIDADE.....	56
2.2.1. O “espaço diferencial” - Lefebvre.....	56
2.2.2. A concepção espaço-tempo - Massey, Bergson, Deleuze e Guatarri.....	61
2.2.3. Algumas consequências do novo espaço-tempo urbano.....	68
3 O CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA.....	71
3.1 VER, CONHECER, CATALOGAR E REPRESENTAR – EM BUSCA DE ESPAÇOS DISTANTES E DA AMPLIAÇÃO DAS FRONTEIRAS NACIONAIS	72
3.2 EXCURSÕES NO PRÓPRIO TERRITÓRIO: POR UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO, NO ESPAÇO URBANO.....	74
3.3 DEAMBULAÇÃO, COM DESTINO ÀS PROFUNDEZAS DOS TERRITÓRIOS DO INCONSCIENTE.....	81
3.4 O MODERNISMO BRASILEIRO FLAGRADO NAS RUAS DAS METRÓPOLES.....	84
3.5 A PSICOGEOGRAFIA E A DERIVA, COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO-ESTÉTICO: A CAMINHO DE 1968 E CONTRA TODOS OS “ISMOS”.....	86
3.6 O ESPAÇO DA OBRA COMO UM LUGAR E O CORPO COMO UNIDADE DE MEDIDA DE TEMPO E ESPAÇO.....	100
3.7 DA ZONA DE CONVERGÊNCIA LOCAL DO OBJETO ARTÍSTICO ÀS MÚLTIPLAS RELAÇÕES DO NÃO-OBJETO.....	116
3.8 A LIVRE CIRCULAÇÃO DO CORPO E DA ARTE NO ESPAÇO URBANO, COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA, SOBREVIVÊNCIA, E SUPERAÇÃO, FRENTE AO ESPAÇO CONCEBIDO E AUTORITÁRIO.....	125
3.9 A PRODUÇÃO DO ESPAÇO, POR MEIO DA ARTE RELACIONAL.....	137

4 ETNOMÉTODOS.....	141
5 ENTRE ARTE E VIDA: COLETIVO E/OU, COLETIVO INTERLUXARTE LIVRE E TOM LISBOA.....	159
5.1 COLETIVO DE ARTISTAS VISUAIS E/OU	162
5.2 COLETIVO DE ARTISTAS VISUAIS INTERLUXARTE LIVRE.....	190
5.3. ARTISTA VISUAL TOM LISBOA	228
6 O ESPAÇO URBANO VIVIDO, PERCORRIDO E PRODUZIDO POR PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS, NA CIDADE DE CURITIBA.....	243
6.1 UM <i>DAR A VER</i> : VIAS DE MUITAS MÃOS, ENTRE ARTISTAS E HABITANTES.....	249
6.2 UM DESNUDAR A IMERSÃO DO HABITANTE EM SISTEMAS TECNOLÓGICOS DA IMAGOSFERA, PARA ELE MESMO: DISPOSITIVOS DO VER E DO CONHECER.....	254
6.3 ABORDAGENS E ENTENDIMENTOS SOBRE O ESPAÇO, NAS PRÁTICAS DOS ARTISTAS DA TRAJETIVIDADE.....	264
6.4 ENTRE UTOPIAS PRÉ-MODERNAS E A URBANIDADE LEFEBVRIANA: ADERIR, ACOLHER, NEGOCIAR, IMPOR OU SUBVERTER?.....	269
REFERÊNCIAS.....	282
APÊNDICE.....	301

1 INTRODUÇÃO

A cidade representa uma das mais complexas formas geográficas da atualidade. Sendo tanto objeto físico como visão ideal, habitação como mercadoria, expressão arquitetônica, urbanística e elemento filosófico, forma social e forma psicológica, ela sempre está no centro das atenções, preocupações, reflexões e vivências, tanto de seus moradores, como de filósofos, de cientistas e de artistas.

Por isso, não é de se surpreender que inúmeras atitudes - científicas, artísticas, religiosas, políticas ou simplesmente vividas -, girem em torno da cidade, formando uma compreensão multipolar sobre uma idéia complexa, mas concreta. Esta idéia ultrapassa, de longe, na sua concretude, as meras concepções da geografia urbana¹.

Até recentemente, a Geografia Urbana viu na cidade - nas metrópoles e nas aglomerações metropolitanas -, um objeto de pesquisa afastado de inter-relações emocionais e vividas. Assim, localizou a cidade muito longe das racionalidades e emocionalidades do próprio pesquisador e do morador, mas bastante perto de uma objetividade dita científica. Frequentemente, destacaram-se, nesta geografia, formas, funções, processos e estruturas da cidade, como bem apontou um dos mais importantes geógrafos brasileiros, Milton Santos (2006). Mas tal geografia, que visualizou a cidade como um sistema funcional, esqueceu-se da “geograficidade” da cidade (RELPH, 1979, p. 2; HOLZER, 1992, p. 85). Esta concepção urbana mostrou a cidade muito mais como uma construção material, mas também a aceitou como moradia, como ideia, como visão, como um produto cultural. Nas palavras de Henri Lefebvre (1999, p. 28), “a totalidade do “urbano” [é] como uma totalidade *sui generis*”. Na cidade, inscrevem-se os mais variados processos, leituras e relatos de diferentes atores.

Se a cidade for relegada à natureza de objeto, pergunta-se, agora, o que acontecerá com este objeto, se não estiver mais trancado na suposta realidade

¹ Ver, por exemplo, os já consolidados trabalhos internacionais de grandes geógrafos urbanos como os de Beaujeu-Garnier, Elisabeth Lichtenberger, Brian Berry, David Harvey, Edward Soja, Michael Dear e outros como, no âmbito brasileiro, as obras de Roberto Lobato Corrêa, Mauricio de Abreu, Marcelo Lopes de Souza, Paulo César Gomes, Ana Fani Carlos, entre outros. Esta negligência, no início, se deve a atitude em desenvolver um diálogo que parte primeiro da arte e apenas, depois, se inscreve e escreve uma geografia artística.

determinista da materialidade? Neste sentido, precisa-se fugir do materialismo e do positivismo clássico e de sua compreensão material e empírica. Tal processo de afastamento pode se fazer com a técnica da metaforização, a qual pode ser entendida como uma transformação de uma realidade em outra realidade. Metáforas, neste sentido, são técnicas de distanciamento que substituem, numa forma real e efetiva, o material para o vivido. Esta transformação se faz por textos que são interpretações da materialidade do mundo por palavras, criando uma semiotização, por relatos e leituras.

Esta tentativa surgiu, inicialmente, na Semiótica, que separou o signo como uma metáfora da realidade vivida. Esta metaforização foi adotada, depois da própria ciência da Semiótica, pela *New Cultural Geography* (COSGROVE, 2000; 1998), que interpretou a cidade e a paisagem como textos metafóricos da sociedade. Assim, a textualização ganhou o seu ser através de uma junção metafórica entre o sentido e o vivido.

Uma das metáforas que se pode mobilizar é o jogo entre figura e fundo. Esta metáfora pode ser remontada aos anos 1920, quando a teoria de Gestalt – que teve antecedentes na dialética da totalidade e das partes, por exemplo, nas reflexões hegelianas – tornou-se uma teoria importante. Nesta abordagem, o metafórico é um jogo entre um contexto e um texto.

Assim, por um determinado ângulo, podem ser entendidas as práticas artísticas históricas que buscaram se distanciar do fetiche do objeto artístico, rumo a uma fusão da arte com a vida. No século XX, vários exemplos de artistas mostraram a crise do objeto artístico, em sua crescente tentativa de desmaterialização na arte. Aqui podem ser lembrados – guardando-se, obviamente, as particularidades de períodos, artistas e movimentos, e eventuais retrocessos - os dadaístas, os surrealistas, os situacionistas, os land-artistas, os conceitualistas, entre outros, que, com suas poéticas, vêm questionando *o que é fazer, por que fazer, para quem se faz arte, o que a arte tem a ver com o sistema de arte, como a arte se relaciona com outros campos da cultura, e como a arte pode impactar a realidade política, social e cultural.*

Em parte da produção contemporânea de arte, observa-se um recrudescimento de sua destinação ao mercado, a partir dos anos de 1960, o que, de novo, recontextualizou a atividade artística na sociedade capitalista.

Uma terceira metáfora possível diz respeito à junção do indefinido e do inesperado. Esta junção se faz claramente por agenciamentos, em que elementos de diferentes procedências, sem uma ordem hierárquica, encontram-se numa certa aleatoriedade. Tal abordagem se exemplifica na semiótica dos “agenciamentos” de Deleuze e Guattari (1995). Aqui, se misturam conteúdos e formas, agenciamentos maquínicos com expressões personalizadas. Quando estes elementos aparecem em conjunto, formam-se pontos de “instabilidade estável” que fazem da cidade um elemento de impressão/expressão randômica, aparecendo como uma terceira forma de metáfora.

O recorte desta tese alinhou diferentes proposições de artistas que metaforizam a cidade, em suas práticas. Assim, estes artistas atuam na cidade de Curitiba, Estado do Paraná, e foram parceiros da pesquisa. Neste contexto, a tese expôs seus questionamentos sobre a problemática da vivência e a apropriação poética do espaço urbano, especialmente naquilo que diz respeito à circulação dos artistas e dos habitantes na cidade, no seu mundo vivido. A pesquisa posicionou-os, face aos determinismos do espaço concebido, em que se encontram, entre outras instâncias, o urbanismo, a arquitetura, a política e o mercado.

Deste modo, foi possível aproximar-se do “urbano”, no seu profundo entender. Tratou-se de uma experiência geográfica diferente da convencional e numa forma que ultrapassa a cidade material. Para se compreender a função do “urbano” aqui, desenvolveu-se uma visão da cidade que não partiu da postura científica clássica, mas que articulou uma abordagem geográfica – ou seja, em relação a sua compreensão espacial –, a arte e os artistas, no sentido de se conseguir esta compreensão, de forma aprofundada. Recorreu-se, neste sentido, a alguns dos artistas visuais da cidade que propõem uma interação direta com os habitantes de Curitiba, em seus percursos, trânsitos, circulações, *trajetividades* (VIRILIO, 1993, p. 107). São eles e elas que se imiscuem no “urbano”, como fundo e matéria das experiências artísticas, na criação de projetos individuais ou coletivos, para exprimirem uma outra forma de ver, uma visão não necessariamente científica, mas igualmente geográfica. Eles expõem *heterotopias* no urbano ou, poder-se-ia dizer, buscam uma cidade utópica, a

partir da qual tentam dar uma visibilidade às virtualizações e concretizações da sociedade atual (LEFEBVRE, 1999, p. 43).

Os caminhos percorridos, na tentativa de compreensão das complexidades que envolvem a arte pública e o espaço urbano, não seguiram os padrões comuns de uma pesquisa científica. As miríades de contribuições ao assunto do urbano necessitaram de uma restrição estratégica, de certa forma, arbitrária. Por isso, foram articuladas diferentes contribuições, de pós-marxistas a pós-estruturalistas, para se alcançar a relação entre teoria e prática nesta pesquisa, no sentido de se compreender o papel dos artistas e de suas práticas estéticas, na metrópole contemporânea.

De saída, partiu-se da ideia de Henri Lefebvre que apontou o urbano – o autor preferiu este termo, em detrimento do uso da palavra “cidade” -, como um “horizonte” emocional, psicológico, filosófico e artístico, uma “virtualidade iluminadora”, uma perspectiva de uma vivência social, um além das velhas fronteiras, um “mais do que”, em que se concretizam os anseios que foram induzidos pela vivência urbana. Seguindo Lefebvre, perseguiu-se a ideia de uma totalidade que cerca, como um horizonte, o habitante autônomo para quem a cidade aparece como uma forma espaço-temporal específica (LEFEBVRE, 1999, p. 28).

Para se compreender este “mais do que”, iniciou-se a viagem pela cidade, por meio de uma visão existencialista, que envolve a questão do “habitar”, conforme Martin Heidegger (2008). Henri Lefebvre utilizou-se desta metáfora filosófica, várias vezes, para entender a existência na cidade como o elemento central da contemporaneidade. Este conceito específico do habitar impediu, já no início desta investigação, uma compreensão do urbano como meramente científico. O “habitar”, entendido como “poética”, oferece outra possibilidade de entendimento sobre a experiência vivida.

Portanto, usou-se, aqui, a ideia de “poesia”, não apenas como algo próprio ou exclusivo do campo artístico, mas como uma forma existencial, uma forma de se relacionar com o mundo, da qual qualquer habitante da cidade poderia, potencialmente, lançar mão. Nesta visão, as “funções e formas da cidade” podem ser apreendidas, transformadas e vividas, de forma poética. O habitar é, desta maneira, um “mais do que morar”.

O habitar acontece de forma social, nas relações sociais. Assim, o urbano também ganha importância além de sua forma social, como um “mais do que social”. Um dos mais destacados e profundos sociólogos do urbano e desta forma de pensar foi o sociólogo alemão Georg Simmel. Na sua imensa obra, ele abordou temas de arte, cultura, cidade e psicologia social, abrindo um imenso horizonte do urbano, na qual se insere, entre outros, o habitar.

Um elemento adicional a esta urbanidade existencial, um “mais do que”, referiu-se à configuração psicológica do morador. Com muita sensibilidade, Charles Baudelaire observou, já na segunda metade do século XIX, como o protótipo do novo urbano - a cidade de Paris -, transformou seus moradores e sua psique – esta, que viria a ser tomada como importante categoria psicológica, no final do século XIX. À época, ele captou este fenômeno na função de um artista-pesquisador e, até hoje, suas observações são citadas em muitos trabalhos, por causa desta descoberta; ele conseguiu dar expressão poética a essas transformações da modernidade.

O elemento seguinte referiu-se às ideologias do urbanismo moderno. Estas, em muitos casos, inventaram concepções reducionistas do ser humano - *homo economicus*, o homem como ser racional, etc. -, para justificar suas concepções (LEFBVRE, 1991). Assim, o planejamento perdeu seu horizonte existencial e tornou-se uma mera técnica, na qual a antropologia profunda do ser humano foi relegada a um segundo plano. Isto se deveu, parcialmente, ao fato de que a parte artística do planejamento foi vista apenas como um elemento secundário, instrumentalizado, na mão dos planejadores. Em segmentos funcionalistas do modernismo, a arte tornou-se uma ferramenta de colonização estética dos moradores da cidade, que esqueceram, como mostrou Argan (2005), que as formas estéticas da cidade também incluem as vivências e memórias dos moradores.

Todos estas perspectivas demonstraram a importância da participação da arte, na construção e compreensão deste urbano. Assim, as experiências vividas como o poético, a experiência social e cultural, a experiência psicológica e a sensibilidade artística, além da experiência política com suas ideologias, fazem parte do conjunto da cidade. Os trabalhos de arte na cidade apresentaram-se, aqui, como partes do urbano que, a qualquer momento, pode, ele mesmo, ser entendido como arte.

No anseio em compreender melhor este fazer e pensar particulares sobre o urbano, justificou-se um estudo de caso sobre determinadas práticas estéticas ligadas à trajetividade, na cidade de Curitiba. Nessa situação, o urbano apareceu através do diálogo com artistas visuais locais, a pesquisadora, e suas ações pela cidade. O período compreendido, no âmbito desta tese, encontra-se entre os anos de 2004 a 2011. Estas proposições artísticas, entendidas a partir de uma abordagem que articula elementos filosóficos, históricos, geográficos e artísticos, na esteira dos desdobramentos da arte contemporânea - da escultura no campo expandido (KRAUSS, 1998), da Estética Relacional (BOURRIAUD, 2009) e da arte no interesse público (KWON, 2002) -, foram abordadas pelo ponto de vista da “produção” e não da “recepção” das proposições dos artistas.

Às reflexões de Henri Lefebvre sobre o urbano, juntaram-se as ferramentas conceituais da geógrafa Doreen Massey, de Henri Bérghson, de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, na tentativa de se permitir uma compreensão espacial heterodoxa. Intuiu-se, ainda, que este entendimento do espaço deveria abarcar uma reflexão sobre as novas superficialidades nas cidades (MAFFESOLI, 1996). Parece óbvio que a cidade de hoje torna-se, mais e mais, uma superfície de mensagens que dialoga com os habitantes, entendida, por muitos, como um palimpsesto. Um dos grandes problemas desta abordagem, entretanto, é que muitas mensagens parecem ser apenas superficiais e produtoras de alienação. A discussão, se a superfície – a “aparência” - ou o aprofundamento é o destino do morador na cidade, é de elementar importância.

No capítulo dois, portanto, foram abordadas diferentes dimensões implicadas nas relações entre o habitar, os espaços percebido, concebido e vivido, o inconsciente que pulsa na cidade, e os agenciamentos no condensado espaço-tempo urbano.

No capítulo três², tentou-se mostrar, por meio de alguns exemplos de artistas e de suas poéticas³, que o caminhar como prática estética tem uma

² O livro *Walkscapes* (2007), de Francesco Careri, serviu de guia e roteiro, para grande parte da escrita do capítulo três.

³ As imagens de artistas e trabalhos artísticos foram coletadas em *sites* e *blogs* da Internet, e têm um caráter meramente ilustrativo, nesta tese.

história já estabelecida, no campo das artes visuais, o que, certamente, exerceu uma influência nas práticas dos artistas/parceiros desta pesquisadora.

No capítulo quatro, apresentou-se a metodologia utilizada nesta pesquisa, que articulou o aporte teórico explicitado no capítulo dois, com conceitos da Etnometodologia⁴ e aspectos vivenciais entre os artistas e esta pesquisadora, que, inclusive, se auto-incluiu como fonte de referência.

No capítulo cinco, foram apresentadas algumas das práticas estéticas da trajetividade realizadas em Curitiba - pelos coletivos de artistas visuais E/OU, Interluxartelivre, e Tom Lisboa -, que foram agrupadas e exploradas nesta tese, por um recorte especial: todos esses artistas realizam muitas de suas práticas no espaço público, cujo denominador que os une é o fato de que, ao percorrerem o espaço urbano, voltam-se para as formas de fluxo, aos trânsitos, às territorialidades e aos usos do espaço apresentados pelos habitantes.

No capítulo seis, buscou-se resgatar as vivências e os relatos – “ficções” -, entre esta pesquisadora e os interlocutores/ parceiros desta tese, por meio da articulação entre uma abordagem geográfica e as práticas estéticas⁵ que envolvem a trajetividade, aqui apresentadas. Estas práticas mostraram-se produtoras de novas espacialidades no urbano. Assim, foram apresentados quatro eixos de discussão, a partir do material/síntese de todas as vivências realizadas durante os anos de pesquisa, que foram registrados em DVD ou em gravações de áudio. Este material, que integrará o acervo dos projetos de extensão *O Artista na Universidade e Arte em Vídeo na Universidade*, da Universidade Federal do Paraná – UFPR, foi cotejando as análises desse último capítulo.

Analogamente aos pesquisadores que desenvolvem os seus próprios relatos, intervenções e representações sobre a cidade, o artista pode recriar a cidade na sua complexidade. Desta forma, ele estabelece formas artísticas que

⁴ O aporte metodológico da Etnometodologia vem sendo usado, por mim, desde a minha dissertação de mestrado em Geografia (BLOOMFIELD, 2007), e se revelou produtora para as questões que envolvem micropolíticas e microterritorialidades.

⁵ Jacques Rancière, em seu livro *A Partilha do Sensível: Estética e Política* (2000), definiu como prática estética, algo que está diretamente articulado com determinada forma política. Para ele, existem formas políticas, como estéticas, que precedem as práticas artísticas. “É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

cortam verticalmente o corpo da cidade. Por isso, buscou-se compreender as ações/intenções dos artistas que parecem cumprir um papel diferente do dos especialistas da cidade, na produção do espaço urbano.

1.1 NOTA PESSOAL DE TRAJETIVIDADE

A tese, de fato, é uma das possíveis formas imanentes dos caminhos que percorri, de forma física e metafísica, tomados na confluência do espaço que foi concebido por forças “sobre-individuais”, do espaço que se revelou fenomenologicamente, do espaço levantado teoricamente, do espaço das vivências, e do espaço proposto esteticamente pelos artistas escolhidos, aqui, por um olhar, pensar e sentir particulares.

“Histórias” e “geografias” diversas habitam a cidade. No decorrer desta pesquisa, tomei determinados caminhos, orientada por constelações de leituras e dialogias que foram me dizendo “Você não sabe isto, ainda”?, “Vou te indicar outro que sabe o que você precisa”, “Encontrou o que procurava”?, “Não”?, “Então, volte ao ponto em que estava no meio, e, daí, descubra que você pode ir por ali”. A topologia inscrita nas leituras e interlocuções, especialmente as afetivas, foi significativa e ajudou a revelar as geografias existentes nos espaços vividos que frequentei. Ao mesmo tempo, fui seguindo os sinais e as pistas deixadas - ou a mim dadas, generosamente -, pelos artistas que resolvi seguir pela cidade. Eles me mostraram superfícies, transparências e opacidades que foram encontrando em seus caminhos, e que quiseram mostrar a mim e aos outros habitantes de Curitiba. Essas coisas me fizeram refletir, sonhar, encontrar o desconhecido, o que ainda não existia para mim e o que estava por vir.

No “mesmo”, coexistem os “muitos”. As formas, em frenética dinâmica no espaço urbano, podem, instantaneamente, ser articuladas e transformadas em novas e surpreendentes imanências. O que era, o que um dia foi, pode vir a ser outra coisa, assim que a subjetividade lançar uma nova forma de recortar o real, que se alimenta das relações com o “outro” e da materialidade do mundo.

Por que atravessar a cidade, na vertiginosa velocidade de imersão com a qual me acostumei? Por que não tentar prescutar as maravilhas que ela não desnuda, facilmente, e vivê-las? Por que me conformar aos obstáculos que

embotam a minha percepção? Por que me confortar em lugares que, implacavelmente, insistem em manter, à distância, as silenciosas injustiças diárias, as contradições, os conflitos, o encontro, a tolerância e o convívio com o diferente? As respostas a estas questões não foram facilmente, nem totalmente respondidas, requerendo esforços e deslocamentos para os quais, nem sempre, estive pronta.

Os artistas conhecidos pelos meus caminhos pareceram apontar estes questionamentos e suas respostas, de diferentes maneiras, intervindo no espaço urbano vigorosamente, ruidosamente, lentamente, sutilmente, poeticamente, incansavelmente, solidariamente, socialmente. Suas práticas certamente mostraram, para mim, a complexidade das relações que existem entre estética e ética.

Na cidade, eu me oriento por determinadas balizas; eu me relaciono com os outros de forma convencional ou imprevista; faço questão de transitar por lugares agradáveis da memória, por simples prazer; evito, não sem antes ser transpassada por um arrepio congelante, os becos do medo, os terrenos da desesperança, as ruas da violência e da degradação. Mas será que todos estes lugares o seriam como se apresentam a mim, se eu os olhasse de outra forma? Se eu estivesse envolvida em outros tipos de agenciamentos?

Assim, o meu interesse de pesquisa recaiu no questionamento sobre a razão que leva os artistas a se preocuparem com o espaço urbano, as relações materiais e imateriais, que entram em conjunção no espaço/tempo contemporâneo. Por que, em seus trabalhos, têm o mundo vivido das pessoas, habitantes e passantes da cidade, como objeto de suas práticas artísticas?

A hipótese principal levantada, inicialmente, sugeriu que o objeto destes trabalhos artísticos é *mesmo* o mundo vivido dos habitantes da cidade e suas trajetividades, sem o quê, essas práticas não se constituiriam. Em meio ao mundo vivido dos habitantes e dos artistas, impõe-se a questão dos deslocamentos, como centro da percepção e representação dos diferentes agentes envolvidos. Os trabalhos artísticos, ora apresentados, buscaram uma tomada de consciência de fluxos, territorialidades e representações, acerca do espaço/tempo em que se movem os habitantes. Possivelmente, esta tomada de consciência, a partir da interação e dos agenciamentos, provocados pelas proposições artísticas, produziram espaços e processos de identificação,

flutuantes, moventes, transitórios e inacabados, que só foram possíveis, graças ao encontro na multiplicidade do urbano.

2 O QUE HABITA A CIDADE

A visão do urbano, que a princípio se explicita na utópica autonomia e auto-expressão do morador e nas suas - por enquanto, igualmente utópicas - auto-realizações, necessita tanto uma reflexão sobre a função heterotópica da cidade, como também uma discussão sobre a espacialidade que faz jus a ideia de um sujeito “urbano”. Nessa função, aparecem como linhas de horizonte, na primeira parte deste capítulo, os quatro “mais do que” da cidade. Propõe-se uma cidade de moradia que é mais do que habitar; um urbano vivido que é mais do que social; uma percepção urbana mais do que artística; uma cidade mais do que planejada e concebida. Na segunda parte deste capítulo, tratar-se-ão algumas formas da compreensão filosófica do espaço-tempo que iluminam tal tentativa, baseada, principalmente, em concepções lefebvrianas, como nas ideias de Massey, Bergson, e Deleuze/Guattari.

2.1. MAIS DO QUE A CIDADE: O URBANO

Na contemporaneidade, observa-se que as cidades tornam-se elementos catalisadores de processos de diferenciação. Elas se constroem em modos heterogêneos de se fazer, de se pensar e de se viver em sociedade.

O espaço da antiga cidade ainda tendia à homogeneidade; hoje o centro de interpretações sobre ela tenta levar em conta a complexidade da cidade, na qual concorrem processos éticos - no sentido de processos da ação -, de conhecimento - no sentido do semiótico e do textual -, e estéticos - no sentido de formação de formas (BAKHTIN 1998, p. 15). Em tal espaço, são reunidas a produção material, as representações mentais e a vivência. O *morar* se apresenta aqui como um fundamento *nas* e *das* cidades que se estende para todos os seus âmbitos e direções.

2.1.1. Mais do que morar: o “habitar” - Heidegger

“Poeticamente mora o homem...”. Esta citação do poeta Friedrich Hölderlin, a que o filósofo Martin Heidegger (1889-1976) se referiu num dos seus mais relevantes artigos para a geografia (HEIDDEGER, 2008 (a), p. 165-181), dá o norte para esta investigação. Naquele texto, Heidegger descreveu a vivência profunda do homem, abordando o tempo e o espaço que fazem parte integral da vivência.

A cidade é, atualmente, o modo espacial mais comum entre todos os espaços vividos, e deste modo, no habitar. Espaço e tempo aparecem como partícipes que devem ser entendidos articuladamente na produção da moradia. Tal entendimento do espaço contrapõe-se a conceitos antigos da cidade que a interpretaram como um espaço relativamente homogêneo, espaço este não democratizado e, por isso, mais determinado. Estas concepções do homem, formuladas em certas antropologias (MUMFORD, 1998), mudam, hoje. Entretanto, na cidade contemporânea que é, sim, democrática, não na sua política, mas na sua vivência, a vivência pode se interpretar e até metamorfosear em mosaicos espaço-temporais cambiantes, nos quais se encontram diferentes filosofias de vivência.

Quando o filósofo Martin Heidegger escreveu “poeticamente o homem habita”, ele se referiu à palavra *poesia*, desdobrada das palavras gregas *poiesis* e *poiein*. Estas, em um sentido originário, implicam *criação, fazer, essência do agir, realização* (CASTRO 2004, p. 8). Conforme Heidegger, o poeta alemão Hölderlin articulou, já no final do século XVIII, de forma “poética”, as palavras *habitar* e *poesia*. A palavra *poesia* ainda assumiu um sentido de algo artístico, de um fazer próprio do poeta, do artista. Entretanto, Heidegger chamou a atenção para o fato de haver a possibilidade de se relacionar a palavra *habitar* à *poesia*, representando algum outro no morar. Criou, desta forma, uma ponte que revela um sentido entre as duas palavras, em que o habitar se constitui como “o traço fundamental da presença humana” (HEIDEGGER 2008 (a), p. 167). Este traço *habitar* supera a forte diferenciação burguesa entre o artístico, posto a partir do estético-formal, e o cotidiano, do vivido, como elemento da dimensão ética.

Isto decerto não diz que o poético seja apenas um adorno e um acréscimo ao habitar. O poético do habitar também não significa apenas que o poético anteceda de alguma maneira o habitar. As palavras “...poeticamente o homem habita...” dizem muito mais. Dizem que é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio. Mas como encontramos habitação? Mediante um construir. Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir. (HEIDEGGER 2008 (a) p. 167).

Ser homem é habitar e isto depende do fazer poético. Assim, a poesia é um fazer, é realizar, é construir. Dando prosseguimento a este pensamento, Heidegger buscou auxílio numa compreensão linguística de outra palavra alemã *bauen* - *construir*. Com isto, revelou o duplo caráter desta outra palavra, na qual, enquanto habitando, o homem vive. A palavra *bauen* – que tem paralelo no latim *colere*, *cultura* – aparece tanto no campo da *agricultura*, em que a língua alemã apresenta *anbauen*, - cuidar e cultivar as coisas -, como no campo da arquitetura, em que se constrói uma *construção*, no mesmo sentido do latim *aedificare* (HEIDEGGER, 2008 (a) p. 168).

Diferentemente de se pensar somente no que o homem constrói, deve-se pensar, neste sentido, como o homem habita o *plantado* e o *construído*. Heidegger oferece aqui o caminho do “Ser”, que consiste em habitar no que se constrói, numa perspectiva ambivalente. Não se habita, porque se constrói; constrói-se, porque o habitar é o sentido do ser. Assim, o “Ser” torna-se “Estar”. Na língua alemã, na qual mora o filósofo Heidegger junto com o poeta Hölderlin, resta ainda uma noção antiga deste *estar-junto*, entre construir e habitar, na expressão *Ich bin = ich baue* - eu sou = eu construo. (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 127). Nesta construção vive o homem. Nela, ele se compara, se mede, interage com os outros e com o circundante. Assim, ele se *de-mora* em todas as posições geográficas e históricas; em relação às coisas, encontra-se “para”, “sob”, “sobre”, “ao lado”, “antes”, “depois”, “ontem”, “hoje”, “amanhã”.

Para melhor compreender a ponte estabelecida entre “ser” e “estar” por Heidegger, a poesia foi invocada. Ela, além de ser um modo de construção, também é uma medida. No entanto, fazer poesia não é apenas um medir, mas também uma escolha da medida para se medir alguma coisa. Deste modo, a poesia é “uma tomada de medida”, ela é o parâmetro. “É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (HEIDEGGER,

2008 (a), p.172-173). Neste sentido, a poesia é um modo especial de se construir, e, neste construir, se constrói o próprio habitar.

O habitar, contudo, **só acontece se a poesia acontece com propriedade** e, na verdade, no modo em que agora intuímos a sua essência, ou seja, como a tomada de uma medida para todo medir. Ela mesma é a medição em sentido próprio e não mera contagem com medidas previamente determinadas no intuito de efetivar projetos. A poesia não é, portanto, nenhum construir no sentido de instauração e edificação de coisas construídas. Todavia, enquanto medição propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário. (HEIDEGGER, 2008 (a), p.178, grifo desta pesquisadora).

Note-se que nas palavras do filósofo - antes das dele, nas do poeta -, o habitar poético é a essência – o *sentido* – da presença do homem, do *ser-sendo* (HEIDEGGER, 2008 (b)). É possível se habitar sem poesia? De acordo com Heidegger, sim, uma vez que, mesmo sem poesia, isto não mudaria a essência do habitar poético. Por isso, a poesia é uma potencialidade, uma medida a ser aplicada, e não necessariamente uma realidade. Para ilustrar este aparente paradoxo, ele tomou a figura de um homem cego que, mesmo sendo cego, “em sua essência, o homem permanece um ser capaz de visão”. (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 179). Portanto, *habitar* e *poesia* implicam-se mutuamente na sua modalidade potencial, mas não necessariamente real. Este é o espaço das metáforas. Dependerá de qual “medida”, poesia, metáfora, se tomará para que se descubra este potencial. Realizar - uma das acepções originais ligadas à palavra *poiesis* – ou realizar-se, mais propriamente dito, deveria ser a busca última do homem para satisfazer ou confirmar o seu “habitar poético”.

Heidegger desdobrou esta ideia do habitar, desenvolvendo uma concepção do espaço, no seu artigo *Construir, habitar, pensar* (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 125-141). Curiosamente, ele utilizou o exemplo de uma ponte, uma linha de interligação, para compreender o espaço. Ali, ele diferenciou duas formas de espaço, o *spatium* e a *extensio*. Destacando primeiro o *spatium*, ele tanto o caracteriza como ‘estância’ como ‘circunstância’ (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 133). Na interpretação de Heidegger, tal espaçamento resulta em lugares, as *estâncias*, e relacionamentos que arrumam o lugar, as

circunstâncias (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 134). Tal “medida” da realidade – para Hölderlin, isso era a função da poesia – se estende como um *spatium*, um *entre-espaço* (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 135), no qual se arruma a moradia do homem, onde ele mora.

Outra característica do espaço, segundo Heidegger, é a *extensio* - extensão. Este é o espaço das abstrações analíticas e algébricas, uma medida despoetizante. Agora, *spatium* e *extensio* juntos “tornam possível a consideração do espaço, segundo os intervalos, lapsos e direções, como, também, o cálculo dessa medida” (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 135).

A partir destas considerações sobre o espaço e o que ele oferece à vivência, é que se pode refletir sobre sua relação com o homem. O filósofo ilustra esta relação no ato da construção da ponte, limitando-se, nessa explicação, ao sentido de uma edificação - da palavra latina *aedificare*. Assim, a ponte tem a função de separação e, ao mesmo tempo, ela integra diferentes lugares. Ela, em si, é uma fundadora de lugares.

A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa. A ponte reúne integrando a quadratura*, mas reúne integrando no modo de propiciar à quadratura estância e circunstância. A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço. Coisas, que desse modo são lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços [...]. Por isso os espaços recebem sua essência dos lugares e não “do” espaço. (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 133-134).

Nesta concepção, o espaço não é algo que está fora ou separado do homem, nem é propriamente algo que está em seu interior. O espaço é considerado a partir das coisas que se transformam em lugar. Por isso, a relação entre o homem e o espaço não pode ser meramente antropológica – social -, mas ela é também geográfica, refutando-se a ideia de que estes dois elementos são, em si, fechados em suas essências, pois, “ao se dizer ‘um homem’ e ao se pensar nessa palavra aquele que é no modo humano, ou seja, que habita, já se pensa imediatamente no nome ‘homem’ - relacionado à - demora na quadratura, junto às coisas” (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 136). Neste

* Heidegger se refere à *quadratura* como as quatro faces de uma unidade originária do habitar. Nela, o traço fundamental do habitar se traduz pelo resguardo dos elementos da quadratura, em todas as coisas. A *quadratura* é composta pela terra, pelo céu, pelos deuses e pelos mortais. Os homens, como mortais, habitam, resguardando a quadratura em sua essência. “Salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses, conduzindo os mortais, é assim que acontece propriamente o habitar” (HEIDEGGER, 2008 (a), p. 129-130).

sentido, ao mesmo tempo em que o lugar “deixa ser”, ele também “edifica”, resultado da quadratura metafísica.

Henri Lefebvre (1901-1991) tirou o habitar heideggeriano e sua espacialidade do seu “morar metafísico”, quando apontou que o essencial deste morar não se encontra em outros níveis, como representações ou vontades, mas que sua base fundamental se exprime no primado durável do habitar (LEFEBVRE, 1999, p. 87). Para ele, o urbano e o habitar se reúnem na demanda social (LEFEBVRE, 1999, p. 88).

Por isso, recorre-se, aqui, a um texto do sociólogo Georg Simmel (1858-1918), que também tratou do urbano, dos lugares, do habitar e do intervalo entre as coisas. Trata-se do texto, *A Ponte e a Porta* (SIMMEL, 2009), no qual ele utilizou a *ponte* como metáfora, no sentido social, apontando que o espaço, em si, é responsável pela separação das coisas, porque nenhuma coisa pode estar no mesmo lugar de uma outra coisa, ao mesmo tempo. No entanto, para Simmel, na *ponte* encontra-se a prevalência da capacidade de ligação, mais do que a de separação.

[...] a ponte simboliza a extensão da nossa esfera volitiva no espaço. Para nós, e só para nós, as margens do rio não são apenas exteriores uma à outra, mas “separadas”; e a noção de separação estaria despojada de sentido se não houvéssemos começado por uni-las, nos nossos pensamentos finalizados, nas nossas necessidades, na nossa imaginação. (SIMMEL, 2009).

Neste sentido, o homem é menos existencial, ele é ator tendo a capacidade de “ligar e desligar” e, assim, “uma coisa sempre é a condição da outra”. Neste contexto, Simmel utilizou a metáfora concreta da *porta* de forma diferente, quando mostrou como este elemento reúne, ao mesmo tempo em que separa, e neste reunir/separar, surgem espaços, submetidos aos atos de abrir e fechar.

A fórmula segundo a qual se conjugam, nas operações humanas estas duas atividades [ponte e porta, associação/dissociação] – seria o estado de união ou de cisão que é percebido como naturalmente dado e o seu contrário a cada vez como tarefa que nos é fixada? – esta fórmula, então, articula todo o nosso fazer. Num sentido imediato assim como simbólico, corporal e espiritual, a cada instante somos nós que separamos o que está ligado ou voltamos a unir o que está separado. (SIMMEL, 2009).

No caso da porta, ela carrega, em si, uma ambiguidade: ela separa o espaço exterior do interior, mas também os une. Enquanto a ponte, segundo Simmel, oferece uma mesma direção, mesmo que abranja sentidos contrários, ligando o finito ao infinito, a porta, por sua vez, aponta para uma vida além do limite imediato, tanto física como simbolicamente, lançando o homem em qualquer direção. Vista assim por Simmel, a porta oferece-se a uma vivência mais rica do que a ponte.

Enquanto na correlação entre divisão e reunião, a ponte acentua o segundo termo e supera o distanciamento das suas extremidades, ao mesmo tempo em que o torna perceptível e mensurável, a porta ilustra, de maneira mais clara, até que ponto separação e reaproximação nada mais são do que dois aspectos do mesmo ato. O primeiro homem que construiu uma cabana revelou, como o primeiro que traçou um caminho, a capacidade humana específica diante da natureza, promovendo cortes na continuidade infinita do espaço e conferindo-lhe uma unidade particular, conforme a um só e único sentido. Uma porção de espaço se encontrava, assim, ligado a si e cindido de todo o resto do mundo. A porta, criando por assim dizer uma junção entre o espaço do homem e tudo o que se encontra fora dele, abole a separação entre interior e o exterior. Como ela pode também se abrir, o fechá-la dá a impressão de um fechamento, de um isolamento mais forte, face a todo espaço lá fora, do que a simples parede inarticulada. Esta última é muda, enquanto a porta fala. Para o homem é essencial, ao mais profundo, dar-se limites, mas livremente, quer dizer, de maneira que possa vir a suprimir tais limites e se colocar fora deles (SIMMEL, 2009).

Esta visão mais sociológica da criação de espaços demonstra que, talvez, a palavra que melhor se encaixe em tal “fazer”, no sentido de construir-habitar, seja a palavra *interação*, da ação entre as pessoas e delas com as coisas. O desafio em “se habitar poeticamente com propriedade”, nos produtos e nas maneiras da interação com os outros, com o ambiente e com a cultura material, representa-se principalmente na construção da sociedade. Por isso, aponta-se, com Georg Simmel, o fator social como outro elemento fundamental da existência humana, além do habitar.

2.1.2. Mais do que o social: a metrópole e a tragédia da cultura - Simmel

Georg Simmel (1858-1918) é provavelmente um dos mais destacados sociólogos da modernidade e, assim, sua obra se estende como uma teia, uma rede de pontes para diferentes autores - antes, depois dele, e de sua mesma geração - entre eles Karl Marx (1818-1883), Emile Durkheim (1858-1917) e Max Weber (1864-1920). Foi principalmente este sociólogo que superou uma visão mais positivista (Durkheim) e uma visão mais dialética (Marx) da sociologia, desenvolvendo uma sociologia plenamente aberta, na qual mostrou a importância da articulação entre interação social, representações sociais, produção material, tempo e espaço.

A obra de Simmel se divide, basicamente, em três vertentes: na Sociologia Geral, ele buscou o estudo sociológico da vida na sua historicidade; na Sociologia Formal ou Pura, revelou sua preocupação com os estudos das formas societárias; na Sociologia Filosófica, procurou abordar os aspectos epistemológicos e metafísicos da sociedade.

Na sociologia formal, ou seja, na sociologia das formas sociais, observa-se uma forte influência do pensamento de Kant (1724-1804). Como para o filósofo alemão, a forma, em Simmel, é genericamente definida, à semelhança de uma categoria. Assim, Simmel via as formas do agrupamento social como as invariantes da sociedade e não os conteúdos ou os indivíduos que as compunham. Entretanto, ele deixou claro que esta prevalência às formas sociais não acontece em detrimento dos indivíduos. Pelo contrário, para Simmel, os conflitos entre a sociedade e o indivíduo são as forças formadoras que, através de processos de formação e diferenciação, engendram a sociedade.

Se a sociedade é concebida como a interação entre indivíduos, a descrição das formas de interação é tarefa de uma ciência específica, em seu sentido mais estrito, assim como a abstração geométrica investiga a simples forma espacial de corpos que existem somente empiricamente como formas de conteúdos materiais. Caso se possa dizer que a sociedade é a ação recíproca entre indivíduos, então a descrição das formas dessas ações recíprocas constituiria a tarefa da ciência social no sentido mais próprio e rigoroso de 'sociedade'. [...] De fato, encontramos nos grupos sociais, por mais que estes sejam diferentes de acordo com seus propósitos e significados, os mesmos modos formais de comportamento dos indivíduos entre si. Dominação e subordinação, concorrência, imitação, divisão do trabalho, formação de partidos, representação,

simultaneidade da união interna e da coesão perante o mundo exterior e outras incontáveis formas semelhantes se encontram em sociedades de Estado como em comunidades religiosas, em grupo de conspiradores como na camaradagem econômica, em uma escola artística como em uma família. Por mais que sejam variados os interesses dos quais resulta a socição, as formas nas quais eles se realizam podem ser as mesmas. Por outro lado, o interesse por um mesmo conteúdo pode se apresentar em socições formadas de maneiras distintas. (SIMMEL, 2006, p. 33-34) ⁶.

Seguindo Kant, Simmel entendeu que o jogo entre as formas e os conteúdos está “no fato de que uma forma qualquer pode abarcar uma infinidade de conteúdos e de que um conteúdo qualquer pode entrar na composição de uma infinidade de formas”. (VANDENBERGHE, 2005 , p.86)

Assim, a construção da individualidade e a construção da sociedade equilibram-se. Entretanto, ao contrário da visão da sociedade como uma totalidade estruturada de forma homogênea e sem conflitos, como uma imagem do encontro de indivíduos na multidão, a visão da massa, para Simmel, tinha um caráter negativo. A massa aparece desestruturada e, desta maneira, torna-se um aglomerado não-formal, uma soma em que prevalece ainda o que há de mais primitivo nos indivíduos.

Com esta ideia da sociedade como um processo de estruturação - entre indivíduo e sociedade -, Simmel entendeu que os homens estão imbricados em relações sociais, por meio de processos de interação: por distanciamento ou por aproximação; por subordinação ou por competição. Tais relações fazem parte tanto das relações entre os diferentes indivíduos, como também entre os indivíduos em relação a sua própria sociedade, como uma estrutura superior. Consequentemente, o conflito social não é algo negativo em si, mas uma força necessária para a integração social.

Acima de tudo o significado prático do ser humano é determinado por meio da semelhança e da diferença. Seja como fato ou como tendência, a semelhança com os outros não tem menos importância que a diferença com relação aos demais; semelhança e diferença são, de múltiplas maneiras, os grandes princípios de todo desenvolvimento externo e interno. Desse modo, a história da cultura da humanidade deve ser aprendida pura e simplesmente como a história da luta e das tentativas de conciliação entre esses dois princípios. Bastaria dizer que, para a ação no âmbito das relações do

⁶ “A versão original alemã desta obra está estruturada apenas em quatro capítulos, sem subtítulos. Pela sua utilidade como guia de leitura, adotamos a estruturação da versão para o inglês, organizada por Kurt Wolff, *The Sociology of Georg Simmel*, Nova York, The Free Press, 1950”. (SIMMEL, 2006, p. 119. Nota do tradutor).

indivíduo, a diferença perante os outros indivíduos é muito mais importante que a semelhança entre eles. A diferenciação perante outros seres é o que incentiva e determina em grande parte a nossa atividade. Precisamos observar as diferenças dos outros caso queiramos utilizá-las e assumir o lugar adequado entre eles. (SIMMEL, 2006, p. 45-46).

Neste contexto, é interessante procurar entender a influência que a cidade exerce sobre o indivíduo e em sua vida, principalmente na metrópole. Pode-se mencionar que, em Simmel, apareceu, no final do século XIX, uma primeira visão científica sobre a urbanidade, que predominou na vida urbana durante o século XX. Ele decifrou a cidade, não como um lugar das massas, como o fizeram os poetas do século XIX (ver 2.3.), mas como um lugar da estruturação social. Destacando os aspectos negativos da “massa”, Simmel identificou um grande número de problemas sociais e culturais para os indivíduos dentro da sociedade urbana. Neste sentido, o viver na cidade moderna acarretava, para ele, prejuízos ao “habitar poético” individual, para se usar a expressão apropriada de Heidegger.

Na sua obra, em geral, mas em particular em um dos seus textos mais significativos sobre a cidade, *A Metrópole e a Vida Mental* (1967) ⁷, ele tentou demonstrar como a produção material e as formas de organização da sociedade moderna podem influenciar a subjetividade dos indivíduos e as interações sociais. Neste texto, podem ser encontrados ideias e conceitos, tais como: distância social; marginalidade; urbanismo como forma de vida; atitude teatral; a cidade como lugar do intercâmbio monetário, do cosmopolitismo e da divisão do trabalho; conflito como processo integrador; patologias psíquicas causadas pelo modo de vida urbano; a impossibilidade de se vivenciar a cidade e interagir com a sociedade, de forma total e, somente, de forma fragmentária. (SIMMEL, 1967, p. 13-28).

Nele, Simmel destacou a resistência do sujeito contra os mecanismos sociais e técnicas da grande cidade, no sentido de preservar sua individualidade e até a sua liberdade. A grande cidade é mais intelectualizada do que a comunidade de uma cidade menor, porque nela as relações sociais

⁷ “Traduzido de *The Metropolis and Mental Life, The Sociology of Georg Simmel*, traduzido e editado por Kurt H. Wolff – The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950. Copyright by The University of Chicago Press. Publicado pela primeira vez, em 1902”. (VELHO, 1967, p. 13, nota do tradutor).

se tornam anônimas. Esta “intelectualização”, nas palavras de Simmel - Weber falaria da “racionalização” - faz parte, tanto dos princípios do capitalismo como dos da modernidade que, ambos, através de suas onipresenças, forçam o indivíduo a desenvolver um raciocínio próprio para suas decisões sobre o “sentido e estilo de vida”. Estas decisões são expressões individuais de cada sujeito, “reflexos subjetivos” contra a economia do dinheiro que está permeando todas as esferas e diferenciações da sociedade, pela sua capacidade de homogeneização das coisas. O dinheiro achata e nivela tudo o que tem um valor qualitativo, transformando coisas e relações, agora traduzidos por um valor monetário. Visto por um outro ângulo - diferentemente do que aconteceu nas sociedades feudais, em que as relações sociais se davam de maneira muito mais próximas e com um pronunciado caráter de dominação e subordinação, face-a-face - o capitalismo liberou, em certo grau, o indivíduo para fazer suas próprias escolhas, diante das situações que enfrenta na metrópole e na sociedade.

Todavia, Simmel destacou, naquele momento, um paradoxo: o preço dessa liberdade individual veio com o ônus do crescimento dos grupos sociais, nas grandes cidades. Assim, por um lado, o indivíduo e os pequenos grupos perderam sua coerência interna, mas, por outro, o indivíduo ganhou liberdade de movimento. Estabeleceu-se, então, uma nova dialética entre grupo social e indivíduo, bem diferente das cidades pequenas – por exemplo, da *polis* grega -, onde todos se conheciam e as relações ainda permaneciam pessoais. Na cidade grande, a proximidade corporal, não necessariamente une, mas cria uma distância intelectual e emocional entre os indivíduos. O espírito se opõe ao corpo, formando uma nova antropologia: a quantidade da massa se transforma em qualidade e caráter.

À medida que o grupo cresce – numericamente, espacialmente, em significado e conteúdo de vida – na mesma medida, a unidade direta, interna, do grupo se afrouxa e a rigidez da demarcação original contra os outros é amaciada através das relações e conexões mútuas. Ao mesmo tempo, o indivíduo ganha liberdade de movimento, muito para além da primeira delimitação ciumenta. O indivíduo também adquire uma individualidade específica para a qual a divisão do trabalho no grupo aumentado dá tanto ocasião quanto necessidade. O Estado e o cristianismo, corporações e partidos políticos e inúmeros outros grupos se desenvolveram de acordo com essa fórmula, por mais que, naturalmente, as condições e forças especiais dos respectivos grupos tenham modificado o esquema geral. Tal esquema me parece distintamente reconhecível também

na evolução da individualidade no interior da vida urbana. A vida de cidade pequena na Antiguidade e na Idade Média erigiu barreiras contra o movimento e as relações do indivíduo no sentido do exterior e contra a independência individual e a diferenciação no interior do ser individual. Estas barreiras eram tais que, diante delas, o homem moderno não poderia respirar. Mesmo hoje em dia, um homem metropolitano que é colocado em uma cidade pequena sente uma restrição semelhante, ao menos, em qualidade. (SIMMEL, 1967, p. 21).

Simmel destacou três elementos categoriais para as condições da cidade moderna. Primeiro, criou-se uma nova dimensionalidade para o indivíduo, através de atitudes teatrais como, por exemplo, o tipo *blasé* (SIMMEL, 1967, p. 18-19) - equivalente ao *dandy* de Baudelaire e de Oscar Wilde -, indiferente a tudo pelo excesso de estimulação que a metrópole promove, na qual a forma supera o conteúdo e onde a fachada prevalece ao interior. Segundo, a perduração dos fenômenos da individualização foi se dando por encontros efêmeros e, assim, surgiram elementos sociais como a moda, o passante, o *flâneur* (BAUDELAIRE, 2006, p. 287) e outros elementos importantes. E terceiro, observou-se uma prevalência do objetivo em detrimento do subjetivo, assim, o espírito, paulatinamente, foi encolhendo. Segundo Simmel, esta seria a “tragédia da cultura”.

Aqui, nos edifícios e instituições educacionais, nas maravilhas e confortos da tecnologia da era da conquista do espaço, nas formações da vida comunitária e nas instituições visíveis do Estado, oferece-se uma tão esmagadora inteireza do espírito cristalizado e despersonalizado que a personalidade, por assim dizer, não se pode manter sob seu impacto. Por um lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e as características de incomparabilidade pessoais. Isso resulta em que o indivíduo apele para o extremo no que se refere à exclusividade e particularização, para preservar sua essência mais pessoal. Ele tem de exagerar esse elemento pessoal para permanecer perceptível até para si próprio. A atrofia da cultura individual através da hipertrofia da cultura objetiva é uma razão para o ódio amargo que os pregadores do mais extremado individualismo, Nietzsche acima de todos, votam à metrópole. Mas é, na verdade, também uma razão por que tais pregadores são tão apaixonadamente amados na metrópole e por que aparecem ao homem metropolitano como os profetas e conhecedores de seus mais insatisfeitos anseios. (SIMMEL, 1967, p. 26-27).

A liberdade aparece como um valor essencial nesta dialética. De um lado, a divisão do trabalho, na economia, fortalece a estruturação do capitalismo - e assim tira a liberdade individual, como é da natureza do liberalismo econômico -, e do outro lado, a liberdade individual tira o homem da sua condição oprimida pelas formações sociais históricas.

A escala dos valores humanos já não é constituída pelo “ser humano geral” em cada indivíduo, mas antes pela unicidade e insubstituibilidade qualitativa do homem. A história externa e interna de nosso tempo segue seu curso no interior da luta e nos entrelaçamentos em mudança dessas duas maneiras de definir o papel do indivíduo no todo da sociedade. **É função da metrópole fornecer a arena para este combate e a reconciliação dos combatentes.** Pois a metrópole apresenta as condições peculiares que nos são reveladas como as oportunidades e os estímulos para o desenvolvimento de ambas essas maneiras de conferir papéis aos homens. Assim, tais condições adquirem uma posição única, prenes de significados inestimáveis para o desenvolvimento da existência psíquica. A metrópole se revela como uma daquelas grandes formações históricas em que correntes opostas que encerram a vida se desdobram, bem como se juntam às outras igual em igual direito. Entretanto, neste processo, as correntes da vida, quer seus fenômenos individuais nos toquem de forma simpática, quer de forma antipática, transcendem inteiramente a esfera para a qual é adequada a atitude do juiz. Uma vez que tais forças da vida se estenderam para o interior das raízes e para o cume do todo da vida histórica a que nós, em nossa efêmera existência, como uma célula, só pertencemos como uma parte, não nos cabe acusar ou perdoar, senão compreender. (SIMMEL, 1967, p. 27).

A “solução” para tal conflito encontra-se na capacidade do indivíduo em dissolver-se e ligar-se com a natureza, como disse Simmel no artigo intitulado *A Ponte e a Porta* (SIMMEL, 2009 (a)), já citado anteriormente, mas, também no artigo *A Filosofia da Paisagem* (SIMMEL, 2009 (b)). A escolha do afastamento da natureza é prerrogativa de sua condição humana. A infraestrutura, a construção de caminhos, as “pontes” interligam localidades afastadas umas das outras e, assim, tornam-se mais do que elementos de engenharia ou de arquitetura: eles são elementos que superam o distanciamento filosófico e material, como uma condição geográfica; eles criam “ambientes”. É a vontade humana que permite esta interligação, e a ponte ganha, assim, um destaque como efeito estético na paisagem.

[...] a que título a *Stimmung*,⁸ processo afetivo exclusivamente humano, valerá por uma qualidade da paisagem, quer dizer, um complexo de objetos naturais inanimados? Essa possibilidade seria ilusória se a paisagem, na verdade, consistisse em uma justaposição igual de árvores e de colinas, de cursos d'água e de pedras. Ou não será ela também uma formação espiritual? Não se a pode, em nenhum lugar, tocar ou fundá-la na ordem puramente exterior; ela só vive pela força unificante da alma, como uma mistura estreita entre o dado empírico e a nossa criatividade, mistura esta que não poderia traduzir nenhuma comparação mecânica. Tendo assim como atributo toda a sua objetividade como paisagem no próprio nascedouro da nossa atividade criadora, a *Stimmung*, expressão ou dinâmica particulares desta atividade, encontra plena objetividade nela [na paisagem]. (SIMMEL, 2009 (b)).

A mesma condição funcional existe para todas as outras formas de interligação como caminhos, ruas, estradas, trilhas etc. Deste modo, as passagens, mencionadas por Walter Benjamin, as vitrines, as alamedas, as avenidas, os passeios - hoje os *shoppings* -, os parques, as praças, são de fundamental importância na configuração da cidade.

Nesse conjunto, Simmel abordou o espaço moderno que trouxe, como consequências sociológicas, a indiferença, a solidão, o medo, o abandono e o pânico, em função da urbanização, da industrialização e do anonimato das relações sociais.

A indiferença recobre um espectro mais amplo de sentimentos, que passa pela reserva, aversão, estranheza, antipatia, etc. Um amplo espectro forma, de fato, essa estilização dos comportamentos, enquanto estratégias de vida, enquanto “conformações da vida na cidade grande: o que aparece imediatamente como dissociação é na realidade apenas uma de suas formas elementares de socialização”. (SIMMEL, 1908, p. 198, apud WAIZBORT, 2000, p. 330)⁹.

O fato de Simmel ter nascido e vivido a maior parte do tempo em Berlim, centro de forte desenvolvimento na Prússia - região assim designada em sua época -, que havia recentemente saído do feudalismo rural e caído, de forma

⁸ Pode-se aproximar o termo *stimmung*, das relações entre hilética e noética, das reduções eidética e transcendental, da Fenomenologia de Husserl (1859-1938). A hilética é a esfera que tem uma face voltada para o mundo exterior – os dados de cor, de som... – e os dados de sensibilidade interior – prazer, dor, bem-estar, mal-estar. A esfera hilética é voltada à corporeidade e à psique. A noética é a esfera, que a partir da hilética, atribui valoração ao que se percebe e ao que se sente, passando-se a uma ideação das coisas externas traduzidas pelos atos internos de pensamento sobre essas coisas; refere-se ao aspecto *noético*, aquele que Husserl chama de espiritual. (BELLO, 2004, p. 249-252).

⁹ SIMMEL, Georg. **Soziologie**. Untersuchungen über die Formen der Vergessellschaftung. Leipzig, Duncker & Humblot, 1908, 782 p.

brutal, no sistema capitalista, lhe serviu para as considerações que teceu sobre a relação entre as formas sociais e o espaço urbano.

Simmel interligou a ideia da formação social entre indivíduo e sociedade com o ambiente que é, na cidade, não natural, mas cultural. No texto *O conceito e a tragédia da cultura*, tratou da cultura como algo que se opõe à natureza. Em seguida, mostrou que a cultura subjetiva, a do espírito, pode ser contextualizada pela dialética entre a cultura subjetiva e a cultura objetiva, respectivamente, como conjunto de objetos ideais e materiais. Nesta relação, entendeu como constituinte da cultura subjetiva, as mais diversas formações, que passam a ter autonomia própria; o sujeito, com isso, passa a confrontar-se com essas formações. Nestas, o espírito converte-se em objeto. Então, chega-se à cultura objetiva. (WAIZBORT, 2000, p. 116). Desta forma, a cidade ganha sua objetividade e, na esfera da cultura subjetiva reside a diferença entre o indivíduo e os outros seres. A cidade objetiva também carrega esse traço, uma vez que cada indivíduo carrega a necessidade de se “auto-cultivar”. Portanto, o sentido da existência humana está em uma *poiesis*, em “fazer-se”, “em realizar-se”, em “elevar-se” como objetivo da cultura subjetiva.

É o paradoxo da cultura que a vida subjetiva, que sentimos em sua corrente contínua, e que impele a partir de si para sua perfeição interna, não pode alcançar de modo algum – vista a partir da ideia de cultura – a partir de si essa perfeição, mas sim somente através daquelas formações que agora se lhe tornaram completamente estranhas, cristalizadas em um isolamento auto-suficiente. A cultura origina-se – e isto é simplesmente o essencial para o seu entendimento – na medida em que se reúnem dois elementos que ela não contém por si mesma: a alma subjetiva e o produto objetivamente espiritual. (SIMMEL, 1911, p. 198, apud WAIZBORT, 2000, p. 117).¹⁰

A cultura seria, desta maneira, o elemento da ligação entre as duas instâncias, a cultura subjetiva e a cultura objetiva. Ela se funda no indivíduo, o qual se exterioriza para o ambiente externo da cultura objetiva. Para que haja o aprimoramento do espírito do sujeito, é necessário se objetivar a cultura subjetiva. Assim, o próprio espírito não é apenas subjetivo, mas também intersubjetivo e finalmente objetivado. Mais tarde, o ambiente objetivo retorna ao indivíduo, acrescido das objetivações dos outros e do mundo material.

¹⁰ SIMMEL, Georg. Der Begriff um die Tragödie der Kultur. In: **Philosophische Kultur**. Gesammelte Essays. Leipzig, W. Klinkhardt, 1911. 319 p. p. 195-219.

Desta forma, uma dialética se estabelece entre os indivíduos e o mundo externo.

O pensamento de Georg Simmel influenciou, claramente, as ideias de outro importante sociólogo, Norbert Elias (1897-1990). O discípulo parece ter criado, entre os conceitos de *kultur* e *zivilisation*, uma filiação com os termos *cultivado* e *cultivações*, de Simmel. Para os alemães, a palavra *Zivilisation*, significaria o que é da esfera da aparência, a superfície das pessoas, o que seria acessório e não essencial, por exemplo, o que se referiria à classe social. Para eles, seria um conceito útil, mas de segunda linha. O conceito de *Kultur*, por sua vez, seria muito mais importante para a identidade. Esse último conceito estaria ligado a aspectos intelectuais, artísticos e religiosos, que fazem fronteira com as esferas econômicas, políticas e sociais. Ele remeteria ao valor que uma pessoa adquiriu por suas realizações, por seus produtos intelectuais, por suas virtudes e não somente pelo fato de existir, ou por seu *status* econômico. Dessa forma, o conceito de *Kultur* “fecha”, delimita. “O conceito de Kultur dá ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular dos grupos”. (ELIAS, 1994, p. 24-25) (BLOOMFIELD, 2007).

Assim, no processo dialético entre a cultura objetiva e a cultura subjetiva, o sujeito torna-se objetivo e o objeto torna-se subjetivo. Isto se constitui como uma metafísica, em que a cultura tem um papel fundamental. Ela é uma instância que não pertence a nenhum dos dois universos, subjetivo e objetivo.

Entendendo que os fatos sociais “não são somente sociais, existe um conteúdo objetivo de tipo sensorial, espiritual, técnico ou psicológico, socialmente corporificado, produzido e propagado, gerando assim a totalidade da vida social” (SIMMEL, 2006, p. 33), Simmel tratou de distinguir forma e conteúdo, no desenvolvimento de sua sociologia formal.

As formas sociais são estruturas agrupadas de diferentes agentes que, mesmo não tendo objetivos em comum, apresentam comportamentos semelhantes. Desta maneira, “dominação e subordinação, concorrência, imitação, divisão do trabalho, formação de partidos, representação, simultaneidade da união interna e da coesão perante o mundo exterior” (SIMMEL, 2006, p. 34) são exemplos destas formas sociais, nas quais se encaixariam diferentes indivíduos ou grupos sociais.

Os conteúdos representam a matéria da sociação, as relações entre os indivíduos ou os grupos. Sozinhos, os conteúdos não permitem uma integração social, mas eles reúnem indivíduos ou grupos, sob “determinadas formas de estar com o outro e de ser para o outro que pertencem ao conceito geral de interação” (SIMMEL, 2006, p. 60). Assim, os conteúdos são “tudo o que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de toda a realidade histórica, como impulsos, interesse, finalidade, tendência, condicionamento psíquico e movimento nos indivíduos” (SIMMEL, 2006, p. 60). Principalmente nas grandes cidades, os indivíduos associam-se com certa liberdade, seja com alguns indivíduos escolhidos, sob determinadas formas sociais, ou se juntam pela força de conteúdos, enquanto outras matérias que têm em comum criam outras formas sociais.

É exatamente aí que se encontra a “tragédia da cultura”. Ao gerar os objetos e produtos da cultura objetiva, o indivíduo, na sua cultura subjetiva, se distancia desta num processo de afastamento dos significados e funções que foram originariamente atribuídos pela cultura intersubjetiva. Por haver uma “contaminação” e desenvolvimento progressivo do seu mundo imanente, a cultura objetiva se fetichiza e se reifica, tornando-se quase subjetiva, mas nas suas relações objetivadas. Desta maneira, ela passa a causar um estranhamento ao indivíduo e perde seu papel de mediadora. Conseqüentemente, os conteúdos da sociação ganham autonomia e o indivíduo vê sua força criadora ser diminuída. Isto acontece, especialmente, por conta das vicissitudes da modernidade, onde as relações de dinheiro racionalizam e despersonalizam as relações sociais.

Este fetichismo é diferente do conceito elaborado por Karl Marx, que atribuiu o problema da alienação da sociedade à mais-valia, no qual o sistema capitalista divide a transformação da força de trabalho para o capital, através de uma parcela que pertence culturalmente ainda ao trabalhador - o valor de uso -, enquanto a mais-valia é incorporada ao circuito do valor de troca. Simmel, ao contrário, atribuiu cada ato cultural a uma imanência:

O objeto adquire tal isolamento e estranhamento em relação ao sujeito criador, primeiramente, em função da divisão do trabalho. Os objetos que são produzidos pela cooperação de várias pessoas constituem uma escala que leva em consideração em que medida sua unidade tem origem na intenção unitária consoante o

pensamento de um indivíduo, ou em que medida ele se produz por si, sem uma tal origem consciente, a partir das contribuições parciais de várias pessoas. Nesta última extremidade temos, por exemplo, uma cidade que não é construída segundo um plano anteriormente existente, e sim, segundo as necessidades e inclinações de indivíduos e que constitui, no entanto, uma formação **aparentemente** coesa, ligada organicamente em si e que como totalidade é plena de sentido. (SIMMEL, 1986, SOUZA; ÖELZE, 1998, p. 98, grifo desta pesquisadora)¹¹.

A cidade moderna, desta forma, foi entendida por Simmel como um produto sociocultural fragmentado, a exemplo de outros tantos objetos da cultura objetiva, no bojo da modernidade. Nela, existiriam mais conteúdos culturais do que os indivíduos poderiam interiorizar. A pluralidade de objetos culturais, a divisão do trabalho, as demandas artificialmente criadas no jogo da política e do mercado geram insatisfação, frustração e funcionam como elementos alienantes no desenvolvimento pleno do espírito.

A especialização excessiva, que hoje é lastimada em todas as áreas de trabalho, e que, no entanto, obriga o desenvolvimento progressivo delas segundo suas leis com uma inexorabilidade demoníaca, constitui apenas uma configuração especial daquele destino geral dos elementos da cultura: que os objetos têm uma lógica própria de desenvolvimento – não uma lógica de desenvolvimento conceitual ou natural, mas apenas seu desenvolvimento como obra humana cultural – em consequência da qual eles se desviam da direção na qual eles poderiam se adaptar ao desenvolvimento pessoal da alma humana. Por isto, esta discrepância não é de modo algum idêntica àquela frequentemente salientada: o desenvolvimento do meio ao valor de finalidade última, como as culturas adiantadas têm paulatinamente demonstrado, pois isto constitui algo puramente psicológico, uma acentuação a partir de casualidades ou necessidades da alma e sem uma relação fixa com a coerência objetiva das coisas. E aqui se trata exatamente disto, da lógica imanente das configurações das coisas; o homem torna-se agora o mero portador de constrangimentos, com o qual esta lógica domina os desenvolvimentos e os conduz como que à tangente do caminho, na qual eles retornariam ao desenvolvimento cultural dos homens vivos. Isto constitui a tragédia própria da cultura [...]. (SIMMEL, op. cit., apud SOUZA; ÖELZE, 1998, p. 103).

Georg Simmel recuperou, com sua sociologia formal e filosofia sociológica, algumas experiências que vários artistas, principalmente nas grandes cidades, já tinham tematizado em suas obras artísticas. Estes precursores, com suas observações mais do que detalhadas, são a melhor justificativa para se recuperar um diálogo entre arte e ciências, quando se trata

¹¹ SIMMEL, Georg. Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: **Philosophische Kultur**. Berlim, Klaus Wagenbach, 1986.

de problemas relacionados à urbanidade, entendida como um fenômeno sócio-espacial da modernidade.

2.1.3. Mais do que a arte: As consequências psicológicas, na cidade moderna – Baudelaire, Benjamin e Lacan.

Com a idealização da “tragédia da cultura” na modernidade (ver item 2.1.2.), Simmel preconizou que o desenvolvimento do espírito acompanha a situação social e individual, nas grandes cidades. Isto não se traduz, propriamente, como algo desejável do ponto de vista do pleno desenvolvimento do espírito. Simmel superou muitas concepções da época, em que a cultura da cidade seria apenas um conjunto de objetos materiais. Ele colocou o indivíduo numa *relação* com esses objetos, estabelecendo uma duplicidade de objetividade entre obra e indivíduo. Tal dialética se mostra na forma de um movimento pendular, onde o “si mesmo” passa pelo ambiente objetivo para retornar, em seguida, a si mesmo, ganhando certa consciência de sua objetividade.

Parece que, nesta ideia, há um domínio de uma abordagem idealista, na qual as formas de socialização e de individualidade estão fora da influência do morador da cidade, quando se mostram, apenas, como predisposições de sua socialização. Entretanto, a abordagem de Simmel representa muito mais uma aproximação à Fenomenologia, na qual a ideia da superioridade transcendental do espírito passa por ações sociais que resultam em disposições psicológicas, emocionais e perceptivas. Isto é o caso, por exemplo, da “solidão” e do “estrangeirismo”, situações e sentimentos que o indivíduo sente na grande cidade, quando se vê na multidão. (SIMMEL, 1967, p. 17-18).

Para compreender melhor o jogo entre indivíduo, multidão e obras culturais, arrisca-se um viés psicanalítico. Este compreende três registros da vida psíquica, conforme Lacan: o Real, o Simbólico e o Imaginário. (LACAN, 2009 (a); LACAN, 2009 (b); LACAN, 2007; LACAN, 2005; LABERGE, 2009).

Para chegar a esta elaboração, Jacques Lacan (1901-1981) fundamentou-se na teoria psicanalítica de Freud (1856-1939). Freud o antecedeu na elaboração de tríades sobre a constituição do sujeito, em dois

momentos diferentes – a primeira, em 1900: Inconsciente, Pré-consciente, Consciente; a segunda, em 1920: Id, Ego, Super ego. Lacan trouxe acréscimos às tríades freudianas, desde que assimilou elementos de outros pensadores, disparatados entre si, tais como, Georges Bataille, Lèvi-Strauss, Henri Wallon, Jakobson, Saussure, Edouard Pichon, Sade, Nietzsche e Hegel. (LABERGE, 2009)

A tríade proposta por Lacan refere-se às formas de se pensar as relações do sujeito com o inconsciente. Ela é composta por três registros psíquicos que não podem ser analisados, desarticuladamente. Para efeito didático, momentaneamente, estarão separados.

O registro do Real, em Psicanálise, não deve ser considerado a partir do que pode ser entendido como “real” no campo da Física, por exemplo. Ele é um campo de expressão, de manifestação do sujeito, mas de algo que não é o que aparenta ser. Ele existe, mas não apresenta o que nele se manifesta de maneira direta e clara. Ele contém segredos indizíveis. (PINHEIRO, 2006).

A imaginação de consistência vai diretamente ao impossível da fratura, mas é por isso que a fratura pode sempre ser o real – o real como impossível. Nem por isso ele é menos compatível com a dita imaginação, e inclusive a constitui. (LACAN, 2007, p. 37).

De fato, ao se olhar para o que está acontecendo no Real, deve-se, de certa maneira, entender que os fenômenos são excrescências, incompletudes, “tudo aquilo que não é”; restos manifestados a partir de outras origens. Ele remete ao recalque originário, ao trauma; gera o encobrimento da verdade. (LABERGUE, 2009). O que se entende por “Eu” é uma imagem que não tem existência real, em si; ele é uma relação imagética.

De fato, nossa experiência afirma e institui que nenhuma intuição, nenhuma transparência, nenhuma *Durchsichtigkeit*, como é o termo de Freud, que se baseie pura e simplesmente na intuição da consciência, pode ser tida como original nem válida e, portanto, não poderia constituir o início de nenhuma estética transcendental. E isso pela simples razão de que o sujeito não pode, de maneira alguma, estar exaustivamente na consciência, por ser, de início e primitivamente, inconsciente, em função do que devemos tomar a incidência do significante como anterior a sua constituição. O problema está na entrada do significante no real e em ver como disso nasce o sujeito. Será que isso quer dizer que nos encontramos como que diante de uma espécie de espírito que baixa, de aparição de significantes alados? Significa que eles começariam sozinhos a cavar seus furos no real, e que no meio apareceria um furo que seria o sujeito? Penso que, quando introduzo a divisão real-imaginário-

simbólico, ninguém me atribui tal intenção. Hoje, trata-se de saber justamente o que permite que esse significante se encarne. O que lhe permite isso é, primeiro, o que temos aí para nos tornar presentes uns para os outros – nosso corpo. Só que esse corpo também não deve ser tomado, pura e simplesmente, nas categorias da estética transcendental. Esse corpo não pode ser constituído da maneira como Descartes o institui no campo da extensão. Também não nos é dado de maneira pura e simples em nosso espelho. (LACAN, 2005, p. 99-100).

No registro do Imaginário, ocorrem as identificações do indivíduo, a partir de imagens. O “Eu”, aquilo que se apresenta como uma unidade, não passa de uma somatória de objetos – o pensamento se dá por imagens - com a qual o sujeito se identificou, ao longo de sua existência.

É a captação da imagem que é essencialmente construtiva de toda e qualquer realização imaginária, na medida em que nós a consideramos como instintual, esta realização da imagem que faz com que o carapau fêmea seja cativado pelas mesmas cores que o macho e que eles entrem progressivamente numa certa dança que os conduz aonde vocês sabem. (LACAN, 2009 (a)).

Por meio deste registro, pode-se entender que o primeiro conhecimento de si vem do “outro”. Aquilo que organiza o pensamento, a estrutura de significantes, as percepções, as marcações no nível inconsciente, é algo que não está no sujeito e, sim, no outro que o constitui. O “Eu” que se pronuncia no discurso, o reconhecimento de si que se projeta, é dirigido para o outro. “Para Freud: um “sujeito A” se identifica com um “sujeito B”. Para Lacan: não é um “sujeito A” que se identifica com um “sujeito B”, mas trata-se de como um “sujeito B” faz com que surja algo em um “sujeito A” “(PINHEIRO, Op. cit.). As transformações se dão em um sujeito, quando este vai assumindo determinadas imagens. (PINHEIRO, Op. cit.).

A suposta unicidade do “Eu”, divide-se em três partes: “Eu Ideal”, voltado ao passado; “Eu Atual”, aquele que se atualiza, constantemente, devido aos embates dos registros Imaginário e Simbólico; “Ideal de Eu”, voltado ao futuro que se quer, novamente, ser o “Eu Ideal”, em sua mais remota origem, anterior ao momento em que não havia a instauração da angústia, quando mãe e bebê formavam uma única e mesma coisa. Quando o sujeito começa a perceber que ele não é uma unidade com o outro, há o que, em teoria psicanalítica, se chama de “castração”: a separação da unidade entre mãe e filho, que o sujeito pensava existir. É a partir da “castração”, que o sujeito vai se constituindo em

um ser sociocultural; ela instaura a percepção das diferenças. O “Eu Atual” é o momento em que o sujeito fala. Ou seja, em toda a fala, estão operando, constantemente, as disputas desta tripartição do “Eu”. Se no “Eu Ideal”, o que funciona é uma imagem, no “Ideal de Eu”, o que entra em jogo é a incorporação de elementos simbólicos, a linguagem. (PINHEIRO, Op. cit.)

As marcas dos estímulos, com o passar do tempo, vão sendo diferenciadas e organizam a vida psíquica. Ao se dizer “eu sou isso”, o sujeito fala desde um lugar, que pode estar no “Eu Ideal” ou no “Ideal de Eu”. O “Eu”, portanto, é uma função do desconhecimento de si próprio; ele é uma máscara. A Psicanálise, então, serve para desconstruir as certezas do “Eu”, para mostrar-lhe aquilo que ele ignora. (PINHEIRO, Op. cit.).

No registro do Simbólico, constituído pela linguagem, é onde se encontra a estruturação da fala. É no âmbito do Simbólico, onde se pode verificar o funcionamento psíquico e podem ser percebidas as estruturas clínicas, tais como, as neuroses – histerias, obsessões, fobias -, as psicoses – esquizofrenia, paranóia -, as perversões – masoquismo, sadismo, parafrenia – e o autismo (PINHEIRO, Op. cit.). É mobilizando este registro, que o analista poderá promover o tratamento pela fala; leva ao representante da representação, ao Mito Edípico. (LABERGUE, 2009).

É assim que se deve entender o símbolo de que se trata no intercâmbio analítico, isto é, que o que encontramos e aquilo de que falamos é o que encontramos e reencontramos incessantemente e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, quer se trate de sintomas reais, atos falhos, e o que quer que seja que se inscreva; trata-se, ainda, e sempre de símbolos, e de símbolos mesmo muito especificamente organizados na linguagem, portanto funcionando a partir deste equivalente do significante e do significado: a própria estrutura da linguagem. (LACAN, 2009 (a)).

Para Lacan, a distinção entre signo e símbolo está em que o símbolo é uma função de interação entre os seres humanos. Os símbolos “são precisamente elementos que não têm nada a ver com a realidade. Um ser completamente engajado na realidade, como o animal, não faz espécie alguma de ideia disso”. (LACAN, 2009 (a)).

Eu quero dizer que algo que nasce com a linguagem e que faz com que, após a palavra [mot] ter verdadeiramente sido palavra [parole] (e é para isso que a palavra serve), ter sido palavra pronunciada, os dois parceiros são outra coisa que antes. Isto, sobre o exemplo mais

simples. [...] Por não realizar a ordem do símbolo de maneira viva, o sujeito realiza imagens desordenadas cujos substitutos elas são. E evidentemente, é isso que vai primeiro e desde já, se interpor a toda e qualquer relação simbólica verdadeira. (LACAN, 2009 (a)).

A dialética de Lacan partiu do pressuposto de que o nosso consciente é fundamentado numa situação de espelhamento. Surgem, nesta operação, as “profundezas” da cidade, o seu “real”. Este real não é o “real” positivista, mas é o real ambiental, atmosférico, relacional, do qual emerge o inconsciente que se enxerga no espelhamento e, finalmente, é interiorizado pelo indivíduo como seu principal símbolo.

Transferindo-se esta ideia do espelhamento imaginário e do simbólico para a situação da cidade, percebe-se que a ambientação do *Eu* urbano surge, inicialmente, de um inconsciente. A cidade contemporânea, em sua gênese, não mostra uma ambientação estruturada, à semelhança da cidade medieval, da cidade barroca e absolutista, da cidade funcional e industrial, e/ou da cidade urbanista dos arquitetos, mas eleva-se de uma urbanidade efêmera e capitalista, onde o *Eu* - ocidental e ideal - é tão pouco fixo, como o mundo da cidade.

Desta maneira, a modernidade ocidental representa um instrumento fluido de conformação. O espaço vivido do seu *Eu* segue, nesta situação, os desdobramentos políticos, econômicos, sociais e culturais moldados pelo capitalismo. Nestes moldes, aumenta a aglomeração e a expansão física dos homens e das mercadorias em pontos concentrados, onde o modo de produção capitalista é hegemônico. A cidade é formada pela ênfase no conhecimento sobre o mundo, dando-se prevalência à razão e a ciência. Os padrões sociais são baseados em novos valores éticos e estéticos que começam a ganhar força com a sociedade individualista, consumista e de massa. Estes elementos, além de outros, são somados e articulados entre si e se confundem, atualmente, no que se entende por “modernidade”, “alta modernidade”, “modernidade tardia” ou “pós-modernidade”. Alguns autores, ainda que discordem da nomenclatura posta para a modernidade, parecem estar falando do mesmo fenômeno.

Quando a cidade moderna começou a ganhar novas feições, na metade do século XIX, as relações entre o “Real” - o ambiente não conscientizado do

urbano -, o Imaginário - que são as feições perceptíveis -, e o Simbólico - que permite a culturalização do ambiente urbano, em obras arquitetônicas, mercadorias e estruturas -, novas configurações urbanas apareceram. Paris tornou-se o protótipo desta modernidade. Na capital francesa, surgiu uma fenomenologia urbana, cujas raízes teóricas não podem ser encontradas na fenomenologia filosófica clássica do século XX - como a de Heidegger, por exemplo -, mas nas descobertas dos poetas e pintores modernos do século XIX. Os artistas franceses, em especial, ficaram impressionados pelos efeitos profundos da reforma de Haussmann, que se desenrolou durante o Segundo Império de Napoleão III, entre 1851-1870. Ao serem implementadas estas ações, uma nova concepção da cidade surgiu, através de suas ruas, avenidas, bulevares, praças e parques; complementou-se com novos serviços primários – como o de tratamento da água, esgotamento de resíduos, iluminação pública a gás, redes de transportes públicos etc.; preencheu-se com novos serviços secundários - escolas, prisões, hospitais, quartéis, mercados - e configurou-se com a ajuda de uma nova administração dos bairros, os *arrondissements*.

O pensador Walter Benjamin (1892-1940) deu destaque a este ambiente, investigando a conformação da cidade e a percepção das obras artísticas da época (BENJAMIN, 1989; 2007). Não foi por acaso que obras como as de Emile Zola (1840-1902), de Claude Monet (1840-1926), Edouard Manet (1832-1883), e a poética de Charles Baudelaire (1821-1867), apareceram como novos estilos artísticos, realismo, impressionismo e simbolismo. Em sua análise, Benjamin relacionou as transformações arquitetônica, social e psicológica do novo “urbano”, com os novos modos de se ver e de se viver na cidade moderna.

Charles Baudelaire foi um dos mais importantes artistas desta fase. Ele foi de uma geração anterior a de Georg Simmel (1858-1918), mas soube, muito bem, capturar o fenômeno urbano na sua função psicológica, com um olhar poético, exatamente no momento em que estava se configurando a nova Paris de Haussmann. Georg Simmel acompanhou, cinquenta anos depois, modificações semelhantes em outra metrópole cultural da Europa, Berlim (WAIZBORT, 2000, p. 329), entretanto, agora, com um olhar mais científico. Nesse contexto, Baudelaire serviu como um dos primeiros sismógrafos da psique moderna da grande cidade.

Em sua obra, o poeta Baudelaire foi um dialético. Ele foi tanto poeta como crítico das artes e ensaísta, abordando, em todas as suas reflexões, a transformação dos valores antigos pelos modernos. Destacou, neste sentido, a fugacidade, a fluidez, o movimento, e a nova frente, tendo como fundo o eterno, a tradição, o fixo, o imóvel (LOURENÇO, 2006, p. 17). Contudo, para ele, a situação da modernidade não era simplesmente uma substituição dos valores antigos, mas uma articulação entre ambos os opostos. Nas palavras de Baudelaire: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. (BAUDELAIRE, 2006 b, p. 290). Esta observação se fez diante das transformações da cidade e da sociedade burguesa de Paris, no século XIX.

Baudelaire endereçou um ensaio, em 1846, aos donos desta cidade: os burgueses, os capitalistas, a elite econômica e intelectual que submetiam, com seu governo, os outros habitantes ao seu controle e à sua hegemonia. Para o poeta de 1846, isto era um tipo de “justiça”; esta não se definia como um ato moral, mas se fazia visível por uma inteligência da nova maioria, em nome do “progresso” que reunia o conhecimento e a atividade da apropriação. “Sois, uns, sábios, outros, proprietários; um dia radioso virá em que os sábios serão proprietários e os proprietários serão sábios. Então, o vosso poder será completo, e ninguém protestará contra ele” (BAUDELAIRE, 2006 a, p. 21). Com estas palavras exaltadas, que foram proferidas antes dos eventos revolucionários e contra-revolucionários, de 1848 e 1851, o poeta expressou seu otimismo pelo “progresso”.

Após o golpe de Napoleão III, no entanto, Baudelaire ofereceu uma crítica estética ao “progresso”, no seu ensaio sobre a Exposição Mundial de 1855, em Paris. Naquele momento, observou como os novos modos de produção artística influenciavam a sociedade de massa. Assim, a estética perdeu sua aura, quando: “todos os tipos, todas as ideias, todas as sensações se confundiriam numa vasta unidade, monótona e impessoal, imensa como o tédio e o nada”. (BAUDELAIRE, 2006 c, p. 52).

Diante da massificação e da fetichização dos produtos culturais - lembrando-se que o indivíduo passa pelo mesmo processo, estando imerso na multidão da cidade - o “belo” precisava adquirir uma *bizzarerie* (extravagância)

para ganhar *étonnement* (um aspecto surpreendente), individualidade (BAUDELAIRE, 2006 c, p. 52-53).

Baudelaire, ao pensar sobre o progresso, levado ao infinito, ponderou :

Deixo de lado a questão de saber se, ao tornar a humanidade mais esmerada na proporção dos novos prazeres que lhe oferece, o progresso indefinido não seria a sua mais engenhosa e mais cruel tortura ; se, procedendo através de uma obstinada negação de si mesmo, não seria um modo de suicídio constantemente renovado, e se, encerrado no círculo de fogo da lógica divina, ele não se assemelharia ao escorpião que se pica a si mesmo com a sua terrível cauda, esse eterno *desideratum* que faz o seu desespero. (BAUDELAIRE, 2006 c, p. 55).

Diante dessa situação, a estética ganhou uma nova configuração. Ela se confundiu com a vivência na cidade, principalmente, no ambiente burguês. Assim, explica-se a figura do *flâneur*, figura tão paradigmática para Baudelaire, que vivia no mundo estético das mercadorias. O *flâneur*, passeando pelas *passagens*, ligou-se ao fetiche da mercadoria.

A maioria das passagens de Paris foi construída nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é a conjuntura favorável do comércio têxtil. Os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamentos. [...] As passagens são centros de mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os turistas. [...] A segunda condição exigida para o desenvolvimento das passagens deve-se ao início da construção metálica. Sob o Império, essa técnica era considerada uma contribuição para renovar a arquitetura no sentido do classicismo grego. Boetticher, o teórico da arquitetura, expressa o sentimento geral quando diz que: “quanto às formas de arte do novo sistema, o estilo helênico” deve entrar em vigor. [...] Pela primeira vez, desde os romanos, surge um novo material de construção artificial, o ferro. [...] Evita-se o emprego do ferro nos imóveis e seu uso é encorajado nas passagens, nos pavilhões de exposições, nas estações de trem – todas elas construções visando fins transitórios. (BENJAMIN, 2007, p. 54-55).

Forma-se, neste ambiente, o hábito de passear, *flanar*, em contraposição ao “habitar” existencial, proposto mais tarde por Heidegger. Segundo Baudelaire, a força existencial foi definida pela alma da mercadoria. “O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria”. (BENJAMIN, 1989, p. 51).

Enquanto o *flâneur* vivia integrado nas redes das mercadorias levado pelas *passagens*, o *dandy*, outra figura importante no universo analítico de Baudelaire, se fez mercadoria de si mesmo, destacando-se pela estetização de si.

O homem rico, ocioso, e que, apesar de blasé, não tem outra ocupação além da de correr em busca da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado desde a juventude à obediência dos outros homens; aquele, enfim, que não tem outra profissão que não seja a elegância – terá sempre, em todos os tempos, uma aparência distinta, totalmente à parte. (BAUDELAIRE, 2006 f, p. 303).

Isto significa que, enquanto o *flâneur* era extremamente sensível ao exterior, o *dandy* se apresentava insensível a ele, destacando-se pela estilização de sua própria vida: “[...] é que a palavra *dandy* implica uma quintessência de caráter e uma inteligência sutil de todo o mecanismo moral deste mundo; mas, por outro lado, o *dandy* aspira à insensibilidade[...].” (BAUDELAIRE, 2006 d, p. 286).

O *blasé*, comportamento que Simmel explicou posteriormente, é marcado pelo excesso das impressões obtidas pela vida do ambiente urbano da cidade grande. “A atitude *blasé* resulta, em primeiro lugar, dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos”. (SIMMEL, 1967, p. 18). Ser um *blasé* é, assim, uma opção de resistência para preservar a individualidade diante da massificação.

As figuras do *flâneur* e do *dandy*, de Baudelaire, surgiram no âmbito da cidade moderna, e com elas emergiu uma curiosa dialética da modernidade urbana:

Para Baudelaire, a modernidade é uma experiência estética, indissociável da atualidade da vida das grandes cidades, personificada no “artista” (poeta, criador) como “homem do mundo” e “homem das multidões”, figura próxima do *dandy* e do *flâneur*, mas que não se confunde totalmente com eles. Essa experiência estética da vida presente, intimamente ligada à espetacularização (ou teatralização) da existência, ao culto das imagens, e, em particular, da imagem individual, exige um trabalho de interiorização da própria cidade e, com isso, a construção de uma identidade de tipo novo, que resulta do confronto com a multidão, de que, paradoxalmente, se alimenta e se destaca (LOURENÇO, 2006, p. 17).

Entende-se, nesta perspectiva, que Baudelaire foi aquilo que um geógrafo urbano deveria ser: não se limitou às formas e funções urbanas, como muitos geógrafos contemporâneos, e não restringiu suas reflexões ao

ambiente físico, mas tentou entender as formações psicológicas e sociais na geografia da cidade moderna.

Baudelaire fez sua análise, quase sempre, por oposições dialéticas como, por exemplo, entre razão e sensibilidade, ciência e arte, dominação e subordinação, passado e futuro, tradição e modernidade. De um lado, observou o mundo anterior, gerado ainda pelas forças da religião e da Antiguidade, enquanto o *novo* apareceu como uma degradação continuada (BAUDELAIRE, 2006 e). Observou, com clareza, a sucessiva mudança no ambiente urbano de Paris. Religião, Moral (antiga) e Antiguidade representaram, inicialmente, o ambiente para a cidade moderna, e foram sendo transformados em elementos residuais, geralmente descontextualizados e perdidos na metrópole.

Nesse processo, o poeta, juntamente com outros artistas, mudou de papel. Antigamente, considerado como líder intelectual; agora, mero mortal na nova sociedade. A sua função de destaque foi suplantada; tornou-se um observador participante, como um *homem da multidão*, aludindo-se, aqui, à obra de Edgar Allan Poe, de 1840. Essa troca de posição social provocou o esteticismo de sua obra, à maneira de um *dandy*.

Desta forma, o poeta tentou resistir, manipulando subversivamente os objetos e valores espirituais com seu sistema de arte e crítica, aos quais os burgueses requeriam o direito de apropriação e fruição. O poder da cidade ficou, desta maneira, dividido entre os dois grupos. Um tinha o direito e o prazer do “cultivar-se” nas superfícies horizontais, o outro procurou um “habitar poético” existencial, profundo, vertical, sendo marginalizado pela ambientação moderna. Burgueses e artistas permaneceram nesta delicada dialética, na percepção da nova cidade. Neste sentido, a burguesia e sua estética ficaram atrasadas, enquanto a boemia tornou-se vanguarda, quando buscou novos sentidos na cidade.

Fruir é uma ciência, e o exercício dos cinco sentidos exige uma iniciação especial, que só se faz por força da boa vontade e da necessidade. Ora, vós precisais da arte. A arte é um bem infinitamente precioso, uma bebida que refresca e que aquece, que restabelece o estômago e o espírito no equilíbrio natural do ideal (BAUDELAIRE, 2006 a, p. 21-22).

Walter Benjamin (1892-1940), ao mesmo tempo em que aludiu à perspicácia de Baudelaire, alcançada em sua obra lírica *As Flores do Mal*

(2006 e), criticou sua teoria da arte moderna, supondo-a a parte mais fraca do conjunto de seus textos, porque em “nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudeleriana [ele] expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*”. (BENJAMIN, 1989, p. 81). No entanto, ao analisar a obra *As Flores do Mal*, mostrou como, para o Baudelaire poeta, os conceitos de antigo e moderno fundiram-se na cidade.

Spleen e Ideal – no título deste primeiro ciclo das Flores do Mal, a palavra estrangeira mais velha da língua francesa foi acoplada à mais recente. Para Baudelaire não há contradição entre os dois conceitos. Reconhece no *spleen* a última em data das transfigurações do ideal, sendo que o ideal lhe parece a primeira em data das expressões do *spleen*. Nesse título, em que o supremamente novo é apresentado ao leitor como um “supremamente antigo”, Baudelaire deu a forma mais vigorosa a seu conceito do moderno. Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a “beleza moderna”, sendo que o critério da modernidade lhe parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar da Medusa para os gregos. (BENJAMIN, 2007, p. 63).

O famoso exemplo do poema *Cisne*, contido na citada obra de Baudelaire, pode esclarecer tal dialética. Na parte introdutória da famosa coleção poética *As Flores do Mal*, na qual o poeta apresentou suas ideias sobre a beleza e o belo na modernidade, ele descreveu *A beleza*, na poesia XVII, como uma relíquia do passado, uma estátua eterna, escondida no inconsciente branco; como tal, ganhou existência, quando reuniu o coração da neve com o alvor do cisne (BAUDELAIRE, 2006 e, p. 30). Para essa beleza, o imaginário do indivíduo foi invocado para que compreendesse a situação antiga do poeta. Em uma parte posterior da coleção, fez reaparecer o cisne branco, agora num ambiente urbano completamente diferente. Na poesia IV, de *Quadros Parisienses*, surgiu um lugar devastado pela modernização de Paris, o antigo lugar do *Carrousell*, perto do Louvre, ponto de diversão dos antigos parisienses, próximo às residências nobres da região, antes da reforma de Haussmann. Assim o poeta descreveu o cisne:

[...]Um cisne que, ao deixar sua gaiola, as palmas
Dos seus pés atritando o pavimento iníquo,
Arrastava no chão as grandes plumas calmas.
Junto a um riacho sem água, a ave abrindo o seu bico [...]
(BAUDELAIRE, 2006 e, p. 100).

A partir do poema, percebe-se que o cisne, que foi apresentado como uma alegoria da natureza, da beleza e dos deuses, não tinha mais espaço na cidade moderna. Antigamente, o cisne fazia parte do contexto cultural mais amplo, inclusive da religião e do eterno. A sociedade moderna criou um ambiente urbano, em que foi ampliado o ambiente cultural da arquitetura e do urbanismo. Isso trouxe, como consequência, a seca dos lagos e esvaziou-se a majestade do animal. Revelou-se, nesta impressionante alegoria, um sentido fundamental da geografia: a questão espacial urbana.

2.1.4. Mais do que planejamento: O urbanismo e a arte – Argan ¹²

Para o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1909-1992), a cidade pode ser vista – nas suas partes e no seu conjunto – como uma obra de arte. Ele fez esta afirmação devido à sua experiência com a história urbano-artística da Itália, tendo sido, além de historiador da arte, urbanista e, depois, prefeito de Roma, de 1976 a 1979. ¹³

A cidade, ao contrário das obras artísticas que na Idade Média foram feitas em oficinas sob liderança de um Mestre, ou na época do Renascimento, projetadas por artistas individuais – surgiu, neste período, a ideia de gênio artístico -, é um conjunto coletivo, uma “soma de componentes” (ARGAN, 2005, p. 73). A partir do século XV, ela ganhou uma nova compreensão. Além da cidade vivida, dita “real”, desenvolveu-se um padrão de imagem para ela, uma cidade “ideal”. Esta imagem utópica foi desenhada por artistas, em benefício dos senhores da cidade. Além dessa cidade-modelo, que se pode reinterpretar na dicção de Lacan como “simbólica”, e além da cidade material, que poderia

¹² Parte desta seção foi publicada em um artigo que consta no 19º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. (BLOOMFIELD, 2010 (a)).

¹³ “Giulio Carlo Argan, além de ter exercido a função de prefeito da cidade de Roma, no período já mencionado, elegeu-se senador pelo Partido Comunista italiano, em 1983, cargo que exerceu até a sua morte, em 1992”.
(<http://www.cosacnaify.com.br/LOJA/biografia.asp?IDAutor=164;>)

ser vista como a imagem refratora do espelho da vivência, existe ainda, bem no fundo e despercebida, uma cidade “real” lacaniana, esta inconsciente, desconhecida tanto por seus donos como por seus moradores.

Portanto, a nova transformação da cidade, na época do Renascimento, foi apenas parcial. Mumford (1998) insistiu que não se pode falar de uma cidade renascentista, no seu sentido pleno, mas apenas de trechos renascentistas em cidades existentes. Contudo, a cidade ideal, da época, representou o resultado de uma “clarificação geométrica do espírito” de uma atividade intelectual (MUMFORD, 1998, p. 379). Conforme Argan, isto se deveu às intervenções no corpo urbano, na Renascença - todavia, esta afirmação vale também para outras épocas históricas – que foram, muitas vezes, apenas de caráter formal. Mesmo assim, “sempre existe uma cidade ideal dentro de uma cidade real” (ARGAN, 2005, p. 73), “a cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz” (Op. cit., p. 74).

Entre estas dificuldades, encontra-se a falta de congruência das concepções sobre a realidade, e neste “entre-espaço” surge, pode-se aventar, o inconsciente da cidade, ou o “real” lacaniano. As intervenções das elites que se restringiram às fortificações, às ruas retilíneas, às praças quadriculadas – *Piazza* - e à sofisticação de algumas fachadas - *Palazzi*, Igrejas, Prefeituras, entre outros, (GARCIA LAMAS, 2000, p.167-201), geraram um traçado da cidade que contém uma mistura díspar, uma vez que reuniram elementos de vários séculos e de vários grupos sociais da cidade, em sua evolução. Cada época apresenta conflitos entre as intenções de diferentes grupos sociais, que tentam reordenar, ocultar elementos ou confundir o espaço urbano. Os monumentos renascentistas são um bom exemplo desta estratégia de reorganização de um suposto espaço confuso, porque fizeram parte do plano de atrair e delinear, por meio de determinadas perspectivas, o olhar do habitante da cidade.

Conforme esta visão, concorda-se com Argan e sua afirmação de que a cidade representa um produto artístico, sim, mas com várias concepções idealistas, ao mesmo tempo – estas concepções, na maior parte dos casos, revelam os mitos por trás das fundações e das construções. Os diferentes modos de fazer, de sentir e de viver a cidade são oriundos da produção e da

interação da totalidade de seus habitantes ou, pelo menos, de alguns grupos importantes que visualizam nela, na mistura, temporalidades e espacialidades diversas que possibilitam o devir, o imprevisto, a imaginação (ARGAN, 2005, p. 75-76). Assim, a arte é parte substancial e integral - e não apenas ornamental - da construção das cidades. As questões estéticas e as imagens em circulação na cidade não são prerrogativas só dos planejadores, intelectuais e artistas, mas de todos seus habitantes: "O que a produz [a arte] é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera."(ARGAN 2005, p. 2-3). Esta visão dinâmica e espacial da arte aplica-se às realidades socioculturais.

[...] a arte se manifesta nas culturas ou nas camadas culturais que, em qualquer tempo e lugar, fundamentam a realidade social, sempre e tão-só no contexto de uma ética dos valores, isto é, de uma concepção da vida como trabalho produtivo, das relações humanas como intercâmbio de experiências, da política como dialética de autoridade e liberdade. (ARGAN, 2005, p. 42).

Portanto, a arte é um fazer que, por um lado, é oriundo de uma estrutura cultural com sua matéria estrutural, e, por outro lado, surge de processos de estruturação, nos quais se sedimentam as noções de artistas e habitantes, em que são articulados processos mentais e manuais (ARGAN, 2005, p. 29). Desta forma, a cidade ganha sua historicidade através de conjuntos, da seriação e da dinâmica das suas imagens, nas quais sempre restam traços do passado.

Esta ideia da estruturação vai ao encontro da teoria de Anthony Giddens (1938-) que destaca a estrutura como um conjunto em permanente transformação, que se conforma por ações de diferentes atores. Na análise de Giddens (1991), as formas de transformações, as organizações e re-organizações fazem parte da cultura – obra e processo agem em conjunto. Relacionando-se esta observação com a noção lacaniana, a cidade ganha sua forma tanto imagetivamente - no espelho das vivências -, simbolicamente - nas formas representativas -, como nos elementos fixos e fluxos (SANTOS, 2006). Deve-se perguntar: onde se pode encontrar o que o psicanalista francês Lacan denominou de o "real", que é o profundo ainda não formado, o inconsciente? Essa dimensão, esquecida por Milton Santos e outros, pode aparecer, nesta especulação, tanto no passado, na forma de forças encobertas e não reveladas, ou no futuro, como força utópica. Nesta perspectiva, Argan afirmou:

Levando-se a arte do plano “intelectual” para o plano da psicologia individual e coletiva, abre-se o caminho para uma confluência da pesquisa psico-analítica com a pesquisa sociológica, ou seja, para o encontro dialético da linha freudiana e jungiana com a linha marxista, que é uma das metas essenciais da cultura atual. O plano da conjunção é o plano fenomenológico. (ARGAN, 2005, p. 58-59).

Partindo-se desta conjunção, o “fazer” ganha um novo valor que ultrapassa a ideia do “trabalho” marxista, que se orientava ao produto. Trata-se de um fazer mais aprofundado, uma práxis da arte, onde não há distinção entre a superfície clara do consciente e a profundidade do inconsciente (ARGAN, 2005, p. 68).

Wolf-Dietrich Sahr propõe uma análise espacial que leve em conta a ocorrência de diferentes tipos de *Agência* em interação: dos espaços do trabalho e do consumo; dos espaços do fazer; dos espaços do agir. (SAHR, 2008, p. 50-51).

Os espaços do trabalho e do consumo, em geral, são frutos da racionalização técnica homogeneizadora, próprios da sociedade industrial. “Neles, os humanos territorializam-se através de rotinas, muitas vezes com ações subconscientemente internalizadas, que formam corpos e subjetividades”. (SAHR, 2008, p. 50). Trata-se de espaços institucionalizados, em que a possibilidade de auto-expressão e criação dos indivíduos é reduzida por suas determinações e coerções.

Os espaços do fazer possibilitam uma maior individuação e formação de coletividades, sob o regime da vivência cotidiana. “Os mais importantes exemplos disso são os espaços do mundo vivido familiar, espaços étnicos e de resistência, mas também os cenários sociais, artísticos e de fantasia”. (SAHR, 2008, p. 51). Nestes espaços, as atividades expressivas, rituais e simbólicas são múltiplas e não estão totalmente subjugadas aos espaços institucionalizados e hierárquicos. Aqui, a diferenciação social se manifesta mais contundentemente.

Os espaços do agir se caracterizam por seu alto grau de expressividade e criação. Neles, os indivíduos podem realizar plenamente o “habitar poético” em “territórios de liberdade”. “Trata-se dos verdadeiros *EspaçoMUNDOS*, com uma miríade de lógicas, mesológicas, afetos e atmosferas criativas”. (Op. cit., loc. cit.). Altamente instáveis e cambiantes, estes são os espaços

exemplarmente instaurados pelos artistas. Neles, as *linhas de fuga*, o devir, no sentido deleuziano, têm ampla e múltipla probabilidade de ocorrerem.

Esta concepção de uma geografia social e cultural da ação nos parece possível quando abordamos a questão da “forma geográfica” de uma nova maneira. Deveríamos rejeitar o formalismo geográfico atualmente vigente, expresso tanto na abordagem do “território”, como na abordagem das “redes”, e ampliar a questão da forma para a questão do “agenciamento” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 218-220), do enquadramento da ação e do movimento nas formas de convivências e dos conjuntos sociais. Deveríamos pesquisar, assim, os rizomas, as junções, os hibridismos, mas também as divergências e as contradições dentro da sociedade, quando aparecem como formas de expressão corporal ou significativa. (SAHR, op. cit., p. 52).

Assim, cada grupo ganha sua representatividade, sobre uma coerência, ou não, entre imagem - espaço vivido e real - e símbolo, no contexto urbano. Os elementos da cidade representam, neste contexto, objetos de diferentes classes que exprimem suas diferentes consciências, conforme determinadas linhas de forças históricas.

Os elementos da cidade recebem seus significados nas divergências sociais da cidade, em linguagens estéticas diferentes. “Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender”. (ARGAN, 2005, p. 33). Na mesma direção, argumentou que, na contemporaneidade, vive-se numa sociedade de posses, que despreza o fazer, e, assim, a arte (ARGAN, 2005, p.38). Argan não parou nesta constatação e afirmou que as relações na cidade são ambíguas, nela há tanto relações de poder como de contra-poder. E, mais, “a história da arte não está ligada à história do poder ou da autoridade, mas através da história do trabalho à da liberdade.” (ARGAN, 2005, p. 40).

No âmbito da ideia da arte como atividade social, Argan contextualizou a arquitetura, uma vez que ela é representativa de grande parte do que a cidade carrega em si, de coisas materiais e imateriais. Ao se considerar os elementos arquitetônicos de uma cidade, pode-se interpretar o que nela habita, pois “na cidade, todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, são representativos e, com freqüência, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade” (ARGAN, 2005., p. 244). Por meio da arquitetura, podem-se vislumbrar, assim, as estruturas de dominação e ordenação de uma sociedade e também uma compilação de um determinado imaginário.

Dentro do sistema cultural urbano, a arquitetura tem uma finalidade disciplinar complexa e não muito diferente da figura da língua: é uma disciplina autônoma, mas, ao mesmo tempo, constitutiva e expressiva de todo o sistema (ARGAN, 2005, p. 244.).

No conjunto arquitetônico não se desprezam, em consequência, arquiteturas vernaculares, incompatibilidades estéticas etc., e o urbanismo ganha nova feição. Argan formulou, em 1971, que os valores - estéticos, sociais etc. - na cidade, são muito variados. A função primordial do urbanismo é tomar, para si, a tarefa de fazer a cidade sobreviver às suas próprias contradições. O urbanismo moderno não pode mais procurar a coerência ou decisão sobre se a cidade deveria ser “estética” - um valor relativo para cada classe -, ou “histórica” - um valor específico para cada força social e política -, mas trabalhar o *topos* (ARGAN, 2005, p. 230). Neste sentido, o *topos* específico deveria ser o elemento, a unidade, a representar qualquer situação socioespacial. Deste ponto de vista, o *topos* seria um ponto de “encontro”, no duplo sentido da palavra: de um lado, a possibilidade de se entrar em contato com o outro; do outro, um ponto da cidade a ser descoberto. Neste *topos*, visualizam-se tanto os valores na sua forma, como na formação de diferentes forças em interação. Esta visão apontou para um urbanismo não-autoritário e isto levou Argan à seguinte conclusão:

A tarefa do urbanismo não é projetar a cidade do futuro, mas administrar no interesse comum um patrimônio de valores, econômicos, por certos, pois o terreno é um bem que deve render (conquanto não possa ser explorado), mas também históricos, estéticos, morais, coletivos e individuais, devidamente reconhecidos e inventariados, ou sedimentados, latentes no inconsciente. (ARGAN, 2005, p. 233).

Tal urbanismo ultrapassa os urbanismos “artísticos” e “funcionais” de Le Corbusier, Oscar Niemeyer ou Lúcio Costa, os quais desenvolveram, nas palavras de Henri Lefebvre (ver 2.2.1), “representações do espaço” ou “espaços concebidos”, e não, “espaços de representação”.

Chega-se, então, a um nível mais profundo da compreensão do urbano, somado às reflexões e concepções de Heidegger, Simmel e Baudelaire: uma abordagem que reúne arte e geografia urbana.

2.2 NOVAS CONCEPÇÕES DO ESPAÇO E DO TEMPO NA CIDADE

A primeira parte deste capítulo introduziu uma compreensão do espaço geográfico da cidade que ultrapassa, largamente, as compreensões sociológicas e geográficas comuns, na procura de uma interface entre filosofia, psicologia, arte e ciência. Entretanto, como as cidades representam um contexto, em que diferentes agentes disputam os seus espaços, estes espaços seguem diferentes regras de vivência, de significação e de relações sociais, formando um mosaico fluido destas expressões. Assim, o ambiente urbano, em muitos casos, não é dominado por regras gerais, mas por uma grande variedade de significados que são expressões destas vivências variadas. Consequentemente, os moradores e agentes - às vezes em confronto, às vezes em consenso - participam num complexo jogo de ações e de imagens *das e nas* cidades: administradores, gestores, planejadores urbanos, profissionais de comunicação, acadêmicos, vendedores de todo tipo, artistas, mas também empresários, trabalhadores, funcionários, marginalizados, “fracassados”, crianças, velhos, mulheres, homens, enfim, uma grande gama de pessoas, todos cidadãos, vivenciam este espaço.

Por um lado, alguns destes grupos parecem ser os articuladores, propositores ou manipuladores das imagens projetivas *nas e das* cidades; por outro, os moradores parecem apenas perceber, ver, e consumir este espaço. Trata-se, nesta visão, de uma dicotomia entre agência e aparência.

2.2.1. O “espaço diferencial” – Lefebvre ¹⁴.

Em uma análise original sobre como se dá a produção do espaço, Henri Lefebvre (1991) propôs uma dialética, na qual a cidade real e a cidade ideal estão em permanente intercâmbio e atrito. Constituídas por uma existência material e, concomitantemente, por outra que é da esfera das relações sociais e das representações, as cidades são ambientes, em que o espaço urbano é

¹⁴ Parte desta seção - a descrição dos conceitos lefebvrianos de espaço percebido, espaço concebido e espaço vivido -, foi utilizada em minha dissertação de mestrado em geografia (BLOOMFIELD, 2007) e no artigo publicado no II Seminário de Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (BLOOMFIELD, 2009) e, aqui, foi ampliada.

matriz e, ao mesmo tempo, marcado por relações socioculturais e simbólicas, dos diferentes agentes que nelas convivem ou que por elas passam.

Um dos tripés da proposição de Lefebvre assenta-se na formulação do que chamou de *Prática Espacial* ou o que se configura como *espaço percebido*. Nesta esfera, a materialidade do espaço é manifestada, se articula e se produz com as ações e as percepções dos indivíduos. Carrega, em si, a temporalidade das subjetividades e de processos (LEFEBVRE, 1991, p. 38).

Outro apoio do tripé desta teoria espacial trata das *Representações do Espaço*, também entendido como *espaço concebido*. Aqui, Lefebvre se refere especificamente ao universo reificado, ou seja, o das instituições. É nesta esfera que são engendradas as determinações de agentes, tais como: administradores, gestores, planejadores urbanos, urbanistas, arquitetos, profissionais de comunicação, cientistas, advogados, médicos, acadêmicos, comerciantes, entre outros. Esses impõem suas representações, técnicas e ideologias às vivências da sociedade. Na maior parte da cidade, é este espaço que domina visivelmente as paisagens, na avaliação do autor (LEFEBVRE, 1991, p. 38).

Por último, o autor considera os *Espaços de Representação*, os chamados *espaços vividos*. Os cidadãos, artistas, entre outros membros da sociedade, desenvolvem e buscam, a partir de suas apropriações, imaginações, representações e vivências na cidade; uma dimensão simbólica-utópica, mas também vivencial que busca se afastar das imposições do espaço concebido pelos jogos de poder (LEFEBVRE, 1991, p. 39).

Os embates, os conflitos, as contradições e os consensos, no jogo realizado por essas três esferas de produção do espaço, aparecem, de uma forma mais integrada, nas ideias de Henri Lefebvre sobre a *Revolução Urbana* (1999). Essa revolução acontecerá, na sua avaliação, quando a sociedade industrial, a sociedade atual, der lugar à sociedade urbana, que para ele é uma sociedade a ser alcançada. Isto não significará que a sociedade industrial se extinguirá, mas que o momento do “habitar poético” terá pleno espaço para ser realizado pelos que habitam as cidades.

Com esta perspectiva, Lefebvre não se restringiu à esfera do pensamento, mas propôs uma práxis que levasse os habitantes das cidades a agirem em prol de uma história construída por uma nova racionalidade, uma

racionalidade que se desenvolve como um conjunto entre pensar e viver. Assim, não se poderia admitir uma história já determinada por forças de qualquer ordem, mas uma história que se fizesse na inter-relação.

A racionalidade desta nova sociedade urbana se configura como uma hipótese e, ao mesmo tempo, como um conceito. Uma vez que Lefebvre estava tentando elaborar uma teoria da prática urbana, surgiu, para ele, a hipótese de uma sociedade na sua plenitude. Ao fazer isto, assumiu a crítica marxista, em que se concebe que grande parte da nossa vida cotidiana é caracterizada por processos de alienação. Para tanto, foi necessário lançar mão do método de *transdução* que, segundo ele, “significa fazer uma reflexão sobre um objeto teórico que ainda não existe” (LEFEBVRE, 1999, p. 18).

[por] “revolução urbana”, designaremos o conjunto das transformações que a sociedade contemporânea atravessa para passar do período em que predominam as questões de crescimento e de industrialização (modelo, planificação, programação) ao período no qual a problemática urbana prevalecerá decisivamente, em que a busca das soluções e das modalidades próprias à sociedade urbana passará ao primeiro plano. Entre as transformações, algumas serão bruscas. Outras graduais, previstas, consertadas (LEFEBVRE, 1999, p. 19).

Afirmando que não há que se pensar em “determinismos” e, sim, encarar-se o fato de que existem algumas “determinações” na relação entre tempo e espaço para as sociedades, Lefebvre apresentou um eixo, um *continuum*, em que traçou uma evolução do *fenômeno urbano*, ou simplesmente do *urbano*. Nessa imagem, a sociedade urbana se realizará, completamente, quando se atingir 100% da trajetória que vai da Cidade Política, passa pela Cidade Comercial - depois entra num *turning point* da transição do agrário para o urbano -, para caminhar em direção à Cidade Industrial. Apenas a partir deste momento, a cidade entrará na *zona crítica*, em que todos os fenômenos urbanos da atualidade - como a concentração urbana, o êxodo rural, a extensão do tecido urbano, a subordinação completa do agrário ao urbano - poderão alcançar, finalmente, a sedimentação da sociedade urbana (LEFEBVRE, 1999, p. 27).

Ainda que tenha tentado retomar as proposições de Marx de uma maneira heterodoxa, Lefebvre, contudo, não conseguiu escapar plenamente de uma concepção teleológica e linear da História. No entanto, trata-se de uma

história, em que cada novo estágio revela as características do anterior, e não o contrário. Nessa nova era, no final do seu *continuum*, o espaço urbano adquirirá suas próprias características que não coincidem com a compreensão atual do urbano.

Com esse novo período, relativiza-se o que passava por absoluto: a razão, a história, o Estado, o homem. Diz-se, então, que essas entidades e fetiches morrem. Há algo de verdadeiro nessa afirmação, mas os fetiches não morrem da mesma morte. A morte do “homem” só afeta aos filósofos. O fim do Estado não pode ocorrer sem tragédia. Do mesmo modo como o fim da moral, o fim da família. O pensamento reflexivo se deixa fascinar por tais dramas com mais frequência; ele afasta seus olhares do campo que se abre e que permanece cego. Para explorá-lo, para vê-lo, é necessário uma conversão que abandone a ótica e a perspectiva anteriores. Nessa nova época, as *diferenças* são conhecidas e reconhecidas, consideradas, concebidas, e ganham significados. Essas diferenças mentais e sociais, espaciais e temporais, destacadas da natureza, são retomadas num plano mais elevado: o de um pensamento que considera todos os *elementos*. O pensamento urbanístico (não estamos dizendo: o urbanismo), isto é, a reflexão acerca da sociedade urbana, reúne os dados estabelecidos e separados pela história. Sua fonte, sua origem, seu ponto forte não se encontram mais na empresa. Ele não pode colocar-se senão do ponto de vista do encontro, da simultaneidade, da reunião, ou seja, dos traços específicos da *forma urbana*. Conseqüentemente, ele reencontra, num nível superior, numa outra escala, após a explosão (negação), a comunidade, a cidade. Ele recupera os conceitos centrais da realidade anterior para restituí-los num contexto ampliado: formas, funções, estrutura urbanas. O que se constitui é um espaço-tempo renovado, topologia distinta do espaço-tempo agrário (cíclico; que justapõe as particularidades locais), como do espaço-tempo industrial (que tende para a homogeneidade, para a unidade racional e planificada das coações). O espaço-tempo urbano, desde que não seja mais definido pela racionalidade industrial – por seu projeto de homogeneidade –, aparece como *diferencial*: cada lugar e cada momento não tendo existência senão num conjunto, pelos contrastes e oposições que vinculam aos outros lugares e momentos, distinguindo-o. Esse espaço-tempo se define por propriedades *unitárias* (globais: constitutivas de conjuntos, de grupos em torno de um centro, de centralidades diversas e específicas), assim como por propriedades *duais*. (LEFEBVRE, op. cit., p. 44-45).

Com esta postura, Lefebvre conseguiu ver, a partir do futuro, o presente, e abriu uma brecha para uma visão das contradições e diferenças propulsoras.

Esta afirmação mostra a relação entre Lefebvre e as ideias de Milton Santos, quando este elaborou seu raciocínio sobre a epistemologia geográfica, nos anos 1980. Mas, enquanto as ideias de Santos servem, em muitos casos, para uma estruturação analítica, o objeto desta “geografia” lefebvriana tem um sentido claramente sintético e topológico.

A ideia da topologia é um elemento fundamental da teoria de Henri Lefebvre, por ele também denominado “teoria do espaço diferencial” (LEFEBVRE, 1999, p. 117). Nela, ele explicou a função da “forma urbana” numa compreensão mais aprofundada, caracterizando os diferentes “lugares” ou *topias*. Ao contrário de espaços homogeneizados, as *topias* são vários espaços formados por histórias diferenciadas. Assim, as isotopias são formas produzidas pelo Estado, coincidindo com elementos da industrialização (Op. cit., p. 119-120). Ainda existem os lugares das heterotopias, ao mesmo tempo excluídos da ordem, mas também imbricados, como elementos de “sutura-ruptura” no urbano, em que estariam implicadas ligações com o conjunto da cidade, com a totalidade, mas que, ao mesmo tempo, trariam em seu interior relações próprias (LEFEBVRE, 1999, p. 45).

A rua é, ao mesmo tempo, espaço da “isotopia”, da “heterotopia” e da “utopia”. Muitas vezes, nela se dá o encontro, a festa, a arte; é onde se vê e se é olhado; onde também há a possibilidade da revolução. Por outro lado, é o lugar da mercadoria, do consumo, da distribuição, do fluxo necessário à lógica do capitalismo.

Não se pode, entretanto, se desconsiderar a *u-topia*, o “não-lugar”, o “lugar dos alhures” (Op. cit., p 121). Trata-se de um lugar de onde se olha a grande estrutura, que não se faz visível no detalhe, nem na sua linguagem, mas trata-se de um lugar de consciência, que acompanha tanto as isotopias como as heterotopias. Criar heterotopias no espaço contraditório às isotopias, é uma das práticas mais comuns dos artistas no ambiente urbano. Assim, revela-se a forma urbana com uma contradição (dialética). “Virtualmente, qualquer coisa pode ocorrer, não importa onde” (Op. cit., p. 121). A *topia* é, desta maneira, a “forma que *trans-forma* o urbano, *des-estrutura* e *re-estrutura* seus elementos, as mensagens e códigos egressos do industrial e do agrário” (Op. cit., p. 159) que ganham forma neste novo urbano.

Neste contexto, as ideias de Lefebvre aproximam-se das visões mais amplas dos autores da parte 2.1. Para Lefebvre, existe uma *poiesis* do urbano, bem semelhante ao habitar de Heidegger, da cultura de Simmel ou do desejo de Lacan, onde *Eros* e *Logos* - o desejo como natureza e a cultura como expressão classificada – reúnem-se (Op. cit., p. 160). Este lugar pode ser o lugar do artista urbano.

2.2.2. A concepção espaço-tempo – Massey, Bergson, Deleuze e Guatarri.

A geógrafa Doreen Massey (1944), em seu livro *Pelo Espaço* (2008), parece concordar com Lefebvre, sobre a necessidade de se enfrentar as questões da cidade sob uma nova ótica. Para ela, seria necessário, em primeiro lugar, não se separar as dimensões tempo e espaço, separação na qual se entende o espaço como algo estático, fixo, imóvel que contém os objetos e o tempo, como aquilo em que se realizam os movimentos, a sucessão. Da mesma forma, o tempo não pode ser fragmentado; a fragmentação do tempo não resulta no espaço (MASSEY, 2008, p. 47). Ainda, não deve haver uma prevalência de uma dimensão sobre a outra, mas ambos devem ser entendidos numa inter-relação.

Em sua obra, Massey propõe esta nova concepção do espaço, a partir de algumas linhas de investigação expressadas por Henri Bergson (1859-1941), sobre o tempo. Mas, quanto à totalidade de sua filosofia vitalista, Massey guarda muitas reservas, especialmente, às considerações que o filósofo teceu sobre o espaço.

Henri Bergson, filósofo do século XIX e início do século XX, dispôs-se a superar as dicotomias filosóficas de tempo e espaço, como possibilidade de se entender o “real” de uma forma diferente de sua época. Por isto, foi considerado um filósofo de proposições originais, que tentou combater, ao mesmo tempo, o positivismo (materialismo) e o idealismo do século XIX, com um discurso permeado por expressões poéticas. Em sua obra sobre a psicologia, *Matéria e Memória* (2006), formulou a tese de que a memória seria o elemento de ligação e superação entre as duas posições extremadas - do materialismo e do idealismo – representadas pelo que chamou de falsa oposição entre corpo e espírito, e conseqüentemente entre espaço (matéria, extensão, corpo) e tempo (memória, vida, história).

Para aquele que aborda sem ideia preconcebida, no terreno dos fatos, o antigo problema das relações da alma e do corpo, esse problema logo parece restringir-se em torno da questão da memória, e até mais particularmente da memória das palavras; é daí, sem dúvida nenhuma, que deverá partir a luz capaz de esclarecer os lados mais obscuros do problema (BERGSON, 2006, p. 6).

Segundo Bergson, “a matéria é um conjunto de imagens. E por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa” (2006, p. 1),. Seguindo-se o seu raciocínio, o corpo também é uma imagem que se relaciona com outras imagens, por meio da ação. As ações, o movimento, a que o corpo está predestinado, servem de parâmetro para se investigar os diferentes tons da vida mental e psicológica: quanto mais perto ou mais distantes esses estados psicológicos estiverem da ação do corpo, tal será o grau que se dará “atenção à vida” (BERGSON, Op. cit., p. 7). Então, como “matéria”, tem-se o conjunto das imagens; como “percepção da matéria”, a relação da imagem do corpo com o conjunto das imagens. Assim, a relação das imagens com a imagem do corpo é dialética para o indivíduo, e ater-se a uma dessas duas polaridades filosóficas mencionadas seria um equívoco. Trata-se, plenamente, de um jogo de imagens, mas numa dialética entre o interior e o exterior, entre o indivíduo e a sociedade.

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte e por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate, é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas em forma de imagens, é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema (BERGSON, Op. cit., p. 21-22).

Com a “redução” da ‘matéria’ e ‘memória’ a imagens, Bergson conseguiu colocar ambos no mesmo plano de compreensão, e assim apontou uma solução para um dos maiores problemas filosóficos da modernidade, o intervalo entre alma e corpo, entre subjetividade e objetividade.

Ora, nenhuma doutrina filosófica contesta que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas distintos, um que pertence à *ciência*, e onde cada imagem, estando relacionada apenas a ela mesma, guarda um valor absoluto, o outro que é o mundo da *consciência*, e onde todas as imagens regulam-se por

uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham (BERGSON, Op. cit., p. 21-22).

Nesta perspectiva, para Bergson, não há percepção que não se relacione com lembranças, com a memória, com a virtualização concreta da experiência corporal. Desta forma, ele estabeleceu, já no século XIX, uma discussão demarcatória do importante papel da memória para os processos de apreensão e vivência do real. Doreen Massey trouxe esta discussão para a geografia e, assim, o espaço ganhou uma nova conotação, que ultrapassa as conotações do conceito do espaço diferencial de Henri Lefebvre.

Bergson distinguiu, em geral, dois tipos de memória: a *memória-hábito* e a *memória-lembrança*. Ambos estão implicados na interseção do espaço com a duração, ou tempo, partindo de uma ideia nova do tempo que se refere à experiência - e não à conceituação filosófica e categorial, como em Kant - como duração. Neste contexto, uma dupla operação insere a memória como um passado no presente, ao mesmo tempo em que cria uma síntese em uma intuição única de muitos instantes da duração. Portanto, as imagens estão no interior da psique e, ao mesmo tempo, estão na matéria.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, op. cit., p. 30).

A memória-hábito é desenvolvida ao longo da vida de um indivíduo e se refere às ações mecânicas e rotineiras que esta pessoa executa; esta memória é voltada à ação material. A memória-lembrança, entretanto, está próxima do sonho, da lembrança pura – são aquelas memórias que surgem sem que se possa controlá-las e requerem um grande esforço para evocá-las (BERGSON, Op. cit, p. 88-89). Bergson ligou as duas memórias através do conceito da imagem. Os corpos são atravessados tanto por imagens coletivas como por experiências individuais e carregam, em si próprios, esta interpenetração espaço-tempo. As suas relações se reúnem no "Eu", onde elementos que são comuns, mas que também se diferenciam na memória, acabam por se manifestar nas ruas, nas casas, nos lugares urbanos, através de

comportamentos, códigos compartilhados, automatismos, encontros, percursos e fluxos no conjunto da cidade, tornando estas memórias da ação, elementos da ciência, superando, assim, a separação entre tempo e espaço.

Mas Bergson também atribuiu à consciência, um papel fundamental nesta superação da separação. “E contra essas duas doutrinas invocamos o mesmo testemunho, o da consciência, que nos mostra em nosso corpo uma imagem como as outras, e em nosso entendimento uma certa faculdade de dissociar, de distinguir e de opor logicamente, mas não de criar ou de construir” (BERGSON, Op. cit., p. 211-212).

Esta ideia da “integração”, que no fundo é filosoficamente uma não-separação, tornou-se também ideia fundamental na obra de Maurice Halbwachs. Aluno de Bergson e admirador de Durkheim, este sociólogo tentou superar os mestres, relacionando as individualidades aos contextos sociais da memória. Em sua importante obra, de 1925, mostrou que “é impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como ponto de referência os contextos sociais reais que servem de baliza a essa reconstrução que chamamos de memória” (HALBWACHS, 2006, p. 7-8). Apesar de reconhecer que a memória individual existe, ela está relacionada com as redes sociais em que os indivíduos estão enredados. Para ele, as lembranças são traduzidas em linguagem e a linguagem é uma instância social. Nas suas afirmações subsistem todas as coerções a que os indivíduos estão sujeitos, pelo fato de serem seres sociais e históricos. A questão do tempo e do espaço ganha, aqui, uma nova conotação entre o indivíduo e o social.

Halbwachs, além de reconhecer que existe uma memória individual que é interna, pessoal e autobiográfica, estabeleceu uma clivagem entre dois tipos de memória que levam em conta os contextos sociais: a memória histórica e a memória coletiva.

A memória histórica pressupõe “a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e se projeta sobre o passado reinventado e a memória coletiva recompõe o passado magicamente” (HALBWACHS, Op. cit., p. 13). Desta maneira, a memória histórica cristaliza o passado, de acordo com a reconstrução de um grupo, e tende à homogeneização e à forma esquemática.

A memória coletiva se baseia na mudança e no relativismo, portanto, contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Esta memória enfatiza a diferença e a diferenciação entre os indivíduos, como intercâmbio social.

Dessa forma, é necessário reconhecer que existem tantas memórias coletivas, quanto são os diferentes grupos, bem como são plurais os tempos coletivos. Contudo, para ele, “a memória não poderia ser o alicerce da consciência, pois é apenas uma de suas direções, uma perspectiva possível que o espírito racionaliza” (HALBWACHS, Op. cit., p. 14).

Diferentes interseções dos tempos sociais implicam-se, então, em diferentes interseções espaciais, o que no campo da Geografia poderia ser traduzido por *multiterritorialidades* (COSTA, 2004). Assim, o pensamento individual é tributário do pensamento coletivo. Mas, posto desta forma, o papel das individualidades nas relações sociais parece ficar enfraquecido ou mesmo subjugado “aos fatos sociais”, na expressão de Durkheim.

Esta observação traz, novamente, a questão do espaço que apresenta duas formas: a forma como produto e como produção (duração), ou, nas palavras de Bergson, o espaço e a espacialização.

Em *Creative evolution* (Bergson, 1911/1975), a distinção entre espacialização e espaço é levada a cabo. Embora mantendo a equiparação entre intelectualização e espacialização (“Quanto mais a consciência é intelectualizada, mais a matéria é espacializada”, p. 207), Bergson veio a reconhecer, também, a princípio sob a forma de pergunta, a duração em coisas externas e isso, por sua vez, apontava para uma mudança radical na potencial conceituação de espaço. Este reconhecimento da duração em coisas externas e assim a interpenetração, embora não a equivalência, entre espaço e tempo, é um aspecto importante do debate deste livro. É o que eu estou chamando de espaço como a dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de estórias-até-agora. O espaço como a dimensão de uma multiplicidade de durações. O problema tem sido que a velha cadeia de significado-espaço-representação-estase continua a exercer seu poder. O legado permanece. (MASSEY, Op. cit., p. 49).

Aqui, Massey expressa sua aprovação a Bergson, por seu reconhecimento de que o espaço não está totalmente subordinado ao tempo, mas que existem múltiplas durações povoando o espaço que não é um sistema fechado. Ela apontou as limitações do filósofo, que, no final das contas, deu primazia ao tempo, em detrimento do espaço. Para Massey, na epistemologia

do espaço que propõe, identidades são relacionais e não essências fechadas em si mesmas. Isto traz uma ideia de uma política conectiva e não de uma política identitária. Segundo Massey, há um erro em se supor, por exemplo, o lugar como um “já-construído” que carrega um significado separado do espaço. A insistência em se afirmar um lugar espacial separado, leva, em última análise, apenas aos sectarismos, às segregações, aos genocídios, às xenofobias. Contudo, na compreensão bergsoniana, lugar e espaço são construídos relacionalmente – ressaltando-se que o tempo, para o filósofo, tenha prevalência sobre o espaço - e, em Massey, isto é enfatizado: “Meu argumento não é o de que lugar não seja concreto, estabelecido, real, vivido, etc. É que o espaço também o é” (MASSEY, Op. cit., p. 261). Desta maneira, as duas dimensões do tempo e do espaço são indissociáveis, para o indivíduo e para o social.

Seguindo este raciocínio, Massey pressupõe três grandes orientações para se pensar o espaço: 1) como um produto de inter-relações, de interações, também entre o nível macro e micro; 2) como existência da multiplicidade, da pluralidade, da coexistência da heterogeneidade; 3) como algo que está sempre em construção. Massey foi além das ideias de Bergson, quando ela se contrapõe à tese bergsoniana da irreversibilidade e da continuidade da duração, se aproximando mais das teses das ciências da complexidade e da mecânica quântica.

Recapitulando, tanto Lefebvre como Massey rejeitam a ideia kantiana de que o espaço representa um *a priori* da consciência e da percepção, mas insistem que, não sendo diferente do tempo, ele se constrói como categoria, permanentemente, enquanto múltiplas coisas no espaço-tempo da cidade estão acontecendo e se encontram em relação. Entendidos desta forma, tempo e espaço não são estruturas fechadas, mas comportam o acaso, o devir, e a abertura para políticas efetivas, os “agenciamentos”. A multiplicidade de relações no espaço-tempo é que constrói o social.

Segundo Deleuze e Guattari (1995 (a)), o *agenciamento* é a partícula mínima existente a ser considerada, na semiótica que propõem. Ele possui uma tetravalência, constituída por dois eixos: um horizontal e outro vertical.

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam. (DELEUZE; GUATTARI, 1995 (a), p. 29).

A aceitação e a compreensão destes pressupostos traz implicações importantes, na compreensão dos processos semióticos entre elementos dispostos relacionalmente no espaço-tempo. Assim, Deleuze e Guattari acolheram a teoria semiótica de Hjelmslev, para o desenvolvimento de sua *semiótica dos agenciamentos*. Da semiótica de Hjelmslev, reconheceram a importância que este deu à solidariedade entre expressão e conteúdo e a impossibilidade de haver algum tipo de prevalência de um ou de outro, nas funções semióticas. Desta forma, a teoria de Hjelmslev se afasta das teorias saussurianas, em que há relação de subordinação entre significante/significado.

A proposição teórica dos agenciamentos, de Deleuze e Guattari, foi colocada em contraste com a teoria dos enunciados de Foucault, no que se refere, especificamente, à força articuladora dos agenciamentos que, para Foucault, é constituída por relações de poder. Para Deleuze e Guattari, diferentemente, tal força é o desejo, “sendo o desejo sempre agenciado, e o poder, uma dimensão estratificada do agenciamento”. (Op. cit., p. 98).

O agenciamento deve ser compreendido por meio das *linhas de fuga* que ele gera, quando se tenta observar corpos, ações, eventos e representações em interação, em um dado tempo, em um dado espaço, mas que só podem ser mapeados precária ou transitoriamente, pelas condições intrínsecas e inexpressáveis dessas inter-relações. Os aspectos imateriais, invisíveis ou impalpáveis, mas reais, implicados nas relações, *os incorporais* (CAUQUELIN, 2008) devem ser vistos como atributos dos corpos, a eles ligados, inextricavelmente. As coordenadas envolvidas neste adensado, espaço e tempo, melhor dizendo, *espaço-tempo*, não deve ser entendidos como *a priori*, mas aspectos constitutivos, indissociavelmente, destes centros de convergência que são os agenciamentos. Entendidos desta maneira, os

agenciamentos não constroem uma teleologia, uma linha evolutiva ou sucessória de fatos, e, frontalmente, opõem-se a esta concepção de História.

2.2.3. Algumas consequências do novo espaço-tempo urbano.

Com essa compreensão do espaço-tempo - que igualmente ultrapassa a ideia do individual, do social e do coletivo -, a cidade não pode ser reduzida aos espaços de determinados grupos sociais em sua luta. Ela é vivida de forma heterogênea, por indivíduos e grupos que estão constantemente apresentando táticas criativas, para cravarem no coração deste universo reificado, os espaços concebidos, suas formas de apropriação e expressão. Desta maneira, os espaços vividos, seus desvirtuamentos, resistências, ativismos e novas formas de agrupamento cultural, entrelaçam-se com os demais espaços e produzem a convergência espaço-tempo.

No campo da Geografia, a exemplo do que acontece em outros campos, parece que se pode rastrear a matriz filosófica, nas quais as análises espaciais podem se filiar. Algumas tentam superar as duas grandes polarizações de caráter filosófico entre materialismo e idealismo. Assim, enquanto as geografias, clássica e moderna, focalizaram a materialidade da cidade e suas “realidades” impostas pelo sistema capitalista, como um sistema que transforma estas materialidades em valores e, enquanto as geografias idealistas referem-se mais aos elementos das individualidades e da ação social, assim como a recente *New Cultural Geography*, novas abordagens geográficas estão em rota de busca.

A que se propõe, vai ao encontro da “imagem”. Através de imagens, no sentido de Bergson, elementos das memórias, sejam eles idealistas e/ou acionistas, constroem as cidades, a partir de cada grupo social e de suas formas de expressão. Desta maneira, as imagens articulam práticas e discursos individualizados, mas que implicam a coletividade manifestada no espaço urbano. A problemática está em se reconhecer que muitas imagens não são produzidas a partir de referentes “reais”, mas são fontes que formam o meio no qual a concretude e a virtualidade das cidades são objetivadas e que, por sua vez, geram novas materialidades e virtualidades, em um processo contínuo, aberto e complexo.

Para se pensar esta nova urbanidade no sentido de Lefebvre, percebe-se que a expressão “viver a cidade” implica chegar a uma abordagem, na qual a estética é necessária e produtora. Pergunta-se: neste *mosaico espaço-temporal* que é a cidade, qual é o papel do artista? Em que medida suas práticas artísticas, no espaço urbano, se somam ao habitar poético dos outros habitantes? Em que ele contribui para o devir, para o acaso, para as relações entendidas dentro de uma *política de conectividade*? Como a sua corporalidade e a materialidade do seu trabalho mobilizam o que não é da ordem do visível? São estas algumas das questões que esta tese se propôs a responder, ainda que de uma forma temporária, *relacional*, que pode ser revista em qualquer *espaço-tempo*.

Henri-Pierre Jeudy, em seu livro *Espelho das Cidades* (2005), afirma que, desta maneira, relaciona-se, numa forma nova, a estética com a ética. Sua análise contribui, assim, para uma relativização da ética como campo das interações materiais, e uma nova consideração sobre a estética, uma vez que os valores não são absolutos e a luta política pelos efeitos de sentido e pela “vontade de verdade” - para não se esquecer Foucault (2007, p. 18) - é travada cotidianamente.

Hoje, após o aparecimento das novas tecnologias eletrônicas e digitais, nos últimos quase cinquenta anos, vive-se em redes e esta questão é fundamental. O *ser* e o *estar* em rede parecem ter se tornado o valor máximo e as imagens que por ela transitam oferecem aos participantes espelho e espetáculo. Nas cidades, o poder das redes simbólicas, que dão uma coerência social às cidades, se faz sentir em cada esquina.

O apego a um passado imaginado que não pode voltar e que causa a estagnação urbana, é uma dessas redes simbólicas da estruturação estética da cidade. Mostra-se, aqui, a importância das imagens e da *superficialidade* na vida da cidade contemporânea, entendida como categoria analítica como foi proposta por Michel Maffesoli, em seu livro *No Fundo das Aparências* (1996). Para ele, a *aparência* das coisas, ao invés de ser entendida como algo secundário, enganoso, sem importância, acidental ou residual, deve ser considerada como um importante instrumento para se entender a complexidade da sociedade de hoje. Elas se tornam as “coisas”, os “fenômenos”.

Fenômeno que vai integrar ao ato de conhecimento, a metáfora, a alegoria ou a analogia, procedimentos que não vão além das imagens sociais, mas que se apoiam nelas para estabelecer os contornos do estar-junto. Nessa perspectiva, as diversas modulações da aparência (moda, espetáculo político, teatralidade, publicidade, televisões) formam um conjunto significativo, um conjunto que, enquanto tal, exprime bem uma dada sociedade. (MAFFESOLI, 1996, p. 126-127).

As imagens, na contemporaneidade, parecem ter ganhado uma importância extrema, mesmo que, muitas vezes, encontrem-se distanciadas de seus referentes, tornando-se seus próprios referentes. Entretanto, esta virtualização torna-as reais, socialmente efetivas. Por isso, nas sociedades contemporâneas, o jogo das imagens é intrincado, em que se confundem as posições sociais na luta pela atribuição de sentido às paisagens urbanas e onde há um processo dinâmico e contínuo de circularidades.

A distribuição das mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais, junto à auto-reflexão dos mais variados grupos sociais em todos os setores das sociedades, desde o início da modernidade, ocorre de maneira heterogênea, através de imagens do espaço-tempo urbano. Diferentes “estórias-até-agora”, em suas trajetórias que se cruzam, se tangenciam, se sobrepõem, alternam-se em determinados espaços, definindo-os como configurações estéticas, como uma forma consciente ou pelo menos reveladora de práticas, quando em situação de convivência, dialeticamente, nas cidades. Assim, a cidade não é apenas espelho desta pluralidade nas suas estéticas, e a arte é um elemento constituinte e fundamental deste jogo.

3 O CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA

Com um certo exagero, pode-se dizer que o ato de palmilhar um determinado terreno, no período que se convencionou chamar de pré-modernidade ocidental, foi balizado por parâmetros de espaços míticos ou transcendentais. Caminhava-se sobre a Terra, seguindo-se as linhas designadas em vales de sombras, pastos verdejantes ou em desertos iluminados pelo céu, onde entidades divinas traçavam o começo e o fim da jornada dos homens neste mundo. E o fim estava sempre próximo. Um caminhar reto pelas sendas destras da vida, de acordo com os ditames extraterrestres, e a recompensa estava garantida, no retorno ao Éden ou outro nome qualquer que se queira dar à *vida pós-vida*. A imagética lançada dos céus demarcava e orientava os caminhos, materializando-se nas paisagens, nos objetos, nos corpos e em seus movimentos. Ainda hoje, pode-se encontrar estes caminhos e seguir seus rastros, ao se errar pela face da Terra.

Na modernidade, que aqui se remonta à Renascença, a ótica envolvida no caminhar foi acompanhando a lenta trajetória descendente da linha do horizonte, até a quase tangência ao chão ou à curvatura do globo, olhando-se para o oceano. O caminhar e seu respectivo olhar, que antes se orientava, quase que exclusivamente ao alto, foi sendo substituído pela perspectiva do ponto de fuga único. Nesse horizonte, novos tipos de percursos estavam sendo consolidados e, percorrê-los significava, a cada vez, um se deixar orientar, menos pelos caminhos eternos estipulados pelos espaços transcendentais, e mais pela precisão do quadrante, do astrolábio e do relógio, que apontavam para as longitudes e as latitudes dos circuitos fechados da mercadoria.

A sanha em se conquistar novos territórios, muitas vezes balizada não só por questões econômicas, mas também por questões socioculturais, acarretou a mercantilização de diferentes produtos, o desenvolvimento de novas tecnologias e o estabelecimento de relações entre *diferentes pessoas* com *pessoas diferentes*. No afã de se conhecer o desconhecido, para melhor entendê-lo e, possivelmente, fagocitá-lo, colocou-se em curso a globalização (ORTIZ, 2000), que teve um grande impulso - e mesmo poderia se dizer que coincidiu - com o advento da modernidade.

3.1 VER, CONHECER, CATALOGAR E REPRESENTAR – EM BUSCA DE ESPAÇOS DISTANTES E DA AMPLIAÇÃO DAS FRONTEIRAS NACIONAIS.

Esse processo instaurado pela vontade de conquistar novos territórios, matérias-primas, e de se aproximar do exótico, associou, de forma ambivalente, artistas e desbravadores em viagens rumo à aventura. Objetos e produtos usados ou apropriados em tais empreitadas, hoje, estão espalhados em museus de todo o mundo e são vistos como objetos de arte. Mapas, instrumentos de mensuração, catálogos, diários das viagens, objetos naturais ou culturais, são alguns exemplos de material utilitário, alçados à condição de obra de arte. Por outro lado, os artistas e aquilo que era entendido como arte, em diferentes momentos históricos da modernidade, foram colocados a serviço de interesses científicos ou comerciais de governantes, de mecenas e de seus contratados, em viagens prospectivas por novos territórios.

Como exemplo da associação entre artistas, cientistas e desbravadores a serviço de países “civilizados”, pode-se citar a *Expedição Langsdorff*, que aconteceu em território brasileiro, entre os anos de 1822 e 1829. Essa expedição - dividida em duas fases: de 1822 a 1824; de 1825 a 1828 – teve, de saída, um caráter majoritariamente científico e foi capitaneada pelo Barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), a quem foi outorgado o título de *Cônsul Geral de Todas as Rússias no Brasil*, assim nomeado pelo Czar Alexandre I. O Barão foi enviado em viagem exploratória, científica e diplomática, financiada pelo Czar, com a incumbência de abrir portos e mercados para a Rússia, mas, também, de investigar a flora, a fauna, a geografia e os costumes do longínquo e exótico país tropical.

Para cumprir todas as suas obrigações, o Barão tratou de contratar, entre outros profissionais, pintores. Na primeira fase da expedição, que foi de 1822 a 1824, o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi contratado. Depois de muitas desavenças entre ele e o Barão, Rugendas voltou à Europa, em 1825, levando consigo a maior parte da produção gerada durante o tempo em que ficou no Brasil ¹⁵. O Barão contratou, então, Aimé-Adriano Taunay (1803-1828), descendente de uma estirpe de pintores e

¹⁵ Na volta à Europa, Rugendas publicou um importante trabalho que fez muito sucesso, *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (Paris 1827-35), a partir da produção gerada na *Expedição Langsdorff*. (DIENER, 1995, p. 19).

desenhistas consagrados na França, e, inclusive, filho do famoso Nicolas Antoine Taunay, um dos integrantes da Missão Artística Francesa, que havia sido contratada por D. João VI, para a criação de uma escola de artes e ofícios, no Rio de Janeiro ¹⁶. Por medo de perder mais um artista, como aconteceu com Rugendas, por segurança, o Barão contratou mais um pintor/ilustrador para integrar a expedição, que seria uma espécie de segundo artista em importância, atrás de Taunay: Hércules-Romuald Florence (1804-1879). (DIENER, 1995, p. 13). De fato, foi Florence o único artista que acompanhou a expedição até o final, muitas vezes, extrapolando suas funções e servindo, fielmente, ao Barão, pelos territórios do Mato Grosso à Amazônia. A expedição terminou com a volta ao Rio de Janeiro, em 13 de março de 1829, com o saldo de várias mortes, inclusive a de Taunay, perdas materiais, doenças, e muito material artístico e científico produzido, pelos 15.000 km que percorreu, que foram entregues ao Imperador da Rússia. Quase todo o material produzido pelos artistas Taunay, Florence e alguma coisa de Rugendas permanece na Academia de Ciências de São Petesburgo, Rússia. (FAUSER, 1995, p. 34).

Os artistas-viajantes da *Expedição Langsdorff* percorreram o território do Brasil imperial, na perspectiva de capturarem paisagens, de dissecarem espécies vegetais e animais, e de mapearem a geografia do corpo do *Outro* autóctone, a partir de seu olhar de estrangeiros e aventureiros. No entanto, em muitos momentos de seu trabalho, tentaram escapar de uma produção servil, retratando o deslumbramento, e também o estranhamento que tiveram, diante da diversidade a que não estavam acostumados. Nessa saga, superaram inesperados obstáculos e enfrentaram inacreditáveis dificuldades que encontraram em sua jornada épica: entraram em confronto com tribos indígenas; foram acometidos por várias doenças tropicais, inclusive, máalaria, o que acabou acarretando o final da expedição (que, inclusive, vitimou o Barão, fazendo com que perdesse a memória e ficasse apático pelo resto de sua vida); alguns encontraram a morte, como alguns escravos da expedição, bem como o pintor Taunay, que, após haver abandonado a expedição de

¹⁶ Essa escola, que teve o início de suas atividades em 1826 - contemporânea, portanto, da *Expedição Langsdorff* -, foi chamada de Academia de Belas Artes e, mais tarde, de Escola Nacional de Belas Artes. Com ela, deu-se início ao ensino institucional de artes visuais no país. A produção artística gerada pelos mestres franceses que chegaram ao Brasil, em 1816, e que formaram vários artistas importantes, pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, fundado em 1937, na cidade do Rio de Janeiro. (XEXÉO, 2007, p. 11-13).

Langsdorff, juntou-se ao botânico Luís Riedel, em outra expedição que estava sendo conduzida pela Amazônia, e acabou morrendo afogado no rio Guaporé.

Esses artistas-viajantes, sabedores de seus compromimentos com a arte que se produzia na Europa, ativeram-se à observação do espaço do país tropical e o que ele continha – antes, sonhado e imaginado, e durante a expedição, realmente vivido -, por meio de técnicas e estética condizentes, principalmente, com o gosto da sociedade francesa da época. Rugendas, por exemplo - diferentemente do olhar que desenvolveu no Brasil, fugindo, muitas vezes, dos modelos classicistas -, ao voltar para a Europa, deu nova forma ao material que havia produzido durante a *Expedição Langsdorff*, transformando os tipos humanos aqui encontrados, em representações inverossímeis, que os assemelhavam a figuras da antiguidade clássica, assim como criando composições nada fiéis das paisagens locais. Igualmente, pode-se perceber isto em muitos trabalhos de Florence daquela época, ainda que este tenha, em muitos de seus trabalhos, tentado se ater ao caráter de ilustração científica para o que havia sido contratado. Para esses artistas, a produção feita durante a expedição constituiu-se como esboço para as futuras e verdadeiras obras, em que princípios e valores acadêmicos seriam respeitados e aplicados posteriormente. (DIENER, 1995, p. 18-19).

3.2 EXCURSÕES NO PRÓPRIO TERRITÓRIO: POR UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO, NO ESPAÇO URBANO.¹⁷

Quase exatamente um século mais tarde, escapando, não só dos parâmetros acadêmicos que balizaram a arte ocidental - como a produzida pelos artistas da *Expedição Langsdorff*, por exemplo -, mas repudiando os valores da sociedade europeia em geral, um grupo de artistas reuniu-se para realizar uma viagem, não em um território estrangeiro e longínquo, mas no próprio espaço urbano em que viviam.

Em 14 de abril de 1921, teve lugar a primeira visita-excursão dadaísta, até a igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, França. Esse foi o primeiro passo

¹⁷ Para o desenvolvimento de algumas seções deste capítulo, o livro *Walkscapes* (2007), de Francesco Careri, foi tomado como um norte, para a cronologia e descrição do caminhar como prática estética.

que se conhece, para se sair da *representação* do movimento - o que era explorado por várias vanguardas artísticas do modernismo como, por exemplo, o Futurismo - para o movimento real, o caminhar no espaço real, entendido, em si, como prática artística. Até a aparição do dadaísmo, “a exploração e a percepção acústica, visual e tátil dos espaços urbanos em processo de transformação não eram considerados por si mesmos como fatos estéticos”. (CARERI, 2007, p. 72).

O movimento Dada surgiu em Zurique, Suíça, em 1916, tendo como centro de gravidade o Cabaré Voltaire, mas logo se espalhou pela Europa e atravessou o Oceano Atlântico, sendo encampado por artistas como Marcel Duchamp, Picabia e Man Ray, que moravam em Nova York, Estados Unidos da América – EUA. Segundo a lenda, a palavra “dada” foi escolhida a esmo, em um livro, e não quer dizer, efetivamente, nada. O movimento foi, de fato, internacional, pois seus membros, artistas visuais, músicos e literatos, eram provenientes de diferentes países, tais como Romênia, Suíça, Alemanha, Holanda, Espanha e França. Em pouco mais de quatro anos, o movimento produziu diversas atividades frenéticas, nas cidades de Zurique, Berlim e, posteriormente, em cidades holandesas, romenas e tchecas como, por exemplo, a produção de sessões Dada – literatura, música, dança e poesia, simultaneamente -; criou uma galeria; realizou inúmeras exposições; deu vida a publicações locais em diferentes cidades européias; entre outras atividades. Então, o Dada chegou a Paris, na forma de um evento, divulgado como sendo de literatura. Para que se tenha uma idéia geral do teor das proposições dadaístas e da atmosfera que criavam, abaixo, uma descrição da primeira aparição pública do grupo, em Paris, no dia 23 de janeiro de 1920.

André Salmon abriu a performance com um recital de seus poemas, Jean Cocteau leu poemas de Max Jacob e o jovem André Breton leu alguns de seu favoritos, Reverdy. ‘O público estava encantado’, escreveu Ribemont-Dessaignes. ‘Afinal, aquilo significava ser moderno – algo que os parisienses adoram’. Mas o que seguiu deixou o público de cabelos em pé. Tzara leu um ‘vulgar’ artigo de jornal, antecedido pelo anúncio de que se tratava de um ‘poema’ acompanhado por ‘um barulho infernal de sinos e matracas’ chacoalhados por Éluard e Fraenkel. Figuras mascaradas declamaram um poema desarticulado de Breton, e Picabia então fez grandes desenhos a giz num quadro-negro, apagando cada um antes de passar para o próximo. A matinê terminou em grande tumulto. ‘Para os próprios dadaístas, foi uma experiência extremamente proveitosa’, escreveu Ribemont-Dessaignes. ‘O

aspecto destrutivo do dadaísmo mostrou-se-lhes com maior clareza; a resultante indignação do público, que tinha ocorrido ao teatro em busca de um pouco de arte, qualquer que fosse, desde que fosse arte, e o efeito produzido pela apresentação das imagens e particularmente do manifesto, deixou bem claro como era inútil, por comparação, pôr Jean Cocteau para ler poemas de Max Jacob'. Uma vez mais, o dadá 'triumfara'. Embora os ingredientes de Zurique e Paris fossem os mesmos – provocações contra um público respeitável -, estava claro que a transposição tinha sido um sucesso. (GOLDBERG, 2006, p. 65).

Autoproclamando-se como avesso aos racionalismos e querendo apresentar novas possibilidades de criação, em um mundo crivado por uma crise de caráter cultural, moral e política – vale lembrar que o movimento dadaísta, internacionalmente colocado, surgiu em meio a Primeira Grande Guerra Mundial, e sobreviveu a ela, como um movimento datado, ainda por alguns poucos anos -, o movimento Dada reuniu linguagens díspares, em formas que os artistas consideravam antiartísticas por excelência, como as apresentações caóticas e simultâneas em lugares públicos, bem como os procedimentos de colagem, em que muitos traziam para suas realizações, fragmentos e objetos do cotidiano. (MORAIS, 1991, p. 38).

Entre essas realizações, por exemplo, pode-se destacar as construções *Merz*, de Kurt Schwitters. A palavra *Merz*, fragmento da palavra em alemão *Kommerz*, que quer dizer comércio, referia-se a um método e, ao mesmo tempo, a uma concepção de arte, que se aplicava a tudo o que fazia, inclusive, confundindo-se com o próprio artista. Uma das mais famosas aplicações dessa palavra refere-se ao *work in progress*, que Schwitters desenvolveu durante sua vida: *Merzbau*. “Construída dentro da casa onde Kurt Schwitters morava e tinha seu ateliê, era uma obra que integrava o ambiente em que se encontrava, misturando-se com ele”. (FERVENZA, 2009, p. 56). De fato, Schwitters construiu quatro desses trabalhos, em que foi agregando e colando tudo o que achou de interessante no seu cotidiano, e de suas relações pessoais, desde passagens de ônibus a objetos utilitários ou afetivos; uma construção que cresceu, conforme as colagens foram se avolumando em diferentes cômodos da casa, preenchendo-os em suas alturas. “Schwitters comparava o crescimento de sua obra a uma metrópole, em que sempre há interdependência, inter-relação no conjunto”. (FERVENZA, op, cit., p. 57). A

mais famosa *Merzbau*, construída entre 1923 e 1937, em Hannover, Alemanha, na casa do artista, foi destruída em um bombardeio, em 1943.

Muitos artistas tiveram papel relevante, no que se conhece como *atitude dadaísta*, cujas repercussões atravessaram o século XX e podem ser percebidas em poéticas contemporâneas. Entre os artistas mais relevantes dessa atitude, pode-se mencionar Hugo Ball e Tristan Tzara, seus principais articuladores, Marcel Duchamp, Picabia, Max Ernst, Man Ray, Kurt Schwitters, Jean Arp, e André Breton, este último, o principal elo entre o movimento Dada e o Surrealismo, movimento que veio a seguir e que agregou alguns dadaístas em seu contexto. (FIGURA 1).



FIGURA 1 – Grupo dadaísta, em Paris, realizando a primeira visita-excursão em 14 de abril de 1921, em que o espaço urbano vivido era, em si, a produção artística (ou antiartística). Na foto, da esquerda para a direita: Jean Crotti, Georges D'espargès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Phillippe Soupault. Foto: Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis. FONTE: INSÓNIA, 2011.

É preciso registrar que, em meio à grande diversidade de intelectuais que compunham o que se chamou de movimento Dada, havia divergências que podem separar os dadaístas, em duas grandes vertentes: os que seguiram o escritor Tristan Tzara, perfilando-se em uma atitude mais radical e niilista; outra, composta por artistas pintores que, devido à sua própria forma de expressão, não puderam abandonar, radicalmente, a arte e o objeto artístico.

A primeira, liderada por Tzara e à qual aderiram quase todos os escritores dadaístas (incluído Huelsenbeck, mas não Hugo Ball), considerava o niilismo como o meio e o fim do dada. O seu motor principal foi impulsionado por um cansaço descarado por uma sociedade que enviou milhares de homens para a morte certa nos campos de batalha, fenômeno que teve seu clímax na matança sem precedentes ocorrida nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. A segunda corrente incluiu os pintores, cujo trabalho assumiu uma modalidade construtiva, já que o seu próprio meio de expressão não lhes permitia a negação absoluta, transmitida através do protesto verbal dos escritores. O contraste entre as duas correntes pode ser vista a partir de uma observação realizada por Schwitters em 1920: em *The History of Dadaism* [A História do Dadaísmo], Huelsenbeck assinala que 'tudo aquilo relacionado com a arte deveria receber uma boa surra'. Logo a seguir, no prólogo do *Calendário Dada*, Huelsenbeck afirma: 'O Dada está cometendo uma espécie de propaganda contra a cultura'. Este Huelsenbeck, sem dúvida, orienta-se para a política, contra a arte e a cultura...(MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2004, p. 28).

Do questionamento sobre a arte realizada com materiais e suportes tradicionais - nos quais o espaço real e seus objetos eram *representados* -, aos *ready-made*, o espaço urbano vivido e percorrido se transformou em alvo de interesse dos artistas e ganhou *status* de prática estética.

O *ready-made* designa uma operação derivada de um posicionamento filosófico do artista francês Marcel Duchamp, no início do século XX. Ao lançar um olhar desinteressado esteticamente ao entorno, o artista nomeou objetos existentes no cotidiano, entendendo-os como algo então pertencente ao campo da arte, instaurando, assim, a irrelevância da materialidade e do fazer artesanal implicados nas obras de arte, e deslocando o foco da criação estética, do objeto artístico para a atitude do artista, para a ideia. Para algo ser considerado arte – obviamente, algo alheio aos cânones da arte realizada até ali - bastava que o artista assim o designasse. Esta operação causou grande impacto no pensamento estético do século XX, especialmente, após a 2ª. Guerra Mundial, quando alguns artistas, aproximando-se da atitude de Duchamp, foram nomeados de *Neodadás*. Mas não só esses apresentaram, em suas poéticas, os desdobramentos de uma das mais importantes categorias artísticas criada na história da arte ocidental. Os conceitualismos, de forma geral, são tributários da reflexão inaugural de Duchamp. Esta forma de pensar e de fazer arte, levada ao paroxismo, pode ser entendida como inscrita, filosoficamente, no que se entende como idealismo subjetivo. Em algumas poéticas, não só a forma é

concebida, antecedendo qualquer existência física, como, no limite, tal trabalho de arte poderá nunca ser materializado, existindo, somente, de forma virtual.

Entre os primeiros *ready-made* propostos pela inédita concepção do artista Marcel Duchamp, esteve a eleição do edifício Woolworth como um objeto artístico, em New York, EUA, em 1917, pelo simples ato de ter sido escolhido em meio a uma multiplicidade de formas no espaço urbano, e nomeado, pelo artista, como tal. (CARERI, 2007, 76).

Da destituição de suas funções originárias de objetos utilitários, como um urinol, passando por um porta-garrafas, a uma roda de bicicleta montada em um banquinho de madeira, um edifício também poderia ser transmutado, pela intenção do artista, como algo encampável e pertencente, por simples eleição, ao universo artístico. Mas, o espaço urbano, em si - não só um exemplar arquitetônico -, entendido como um *ready-made*, só se configurou em Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, em 1921. A foto, a seguir, não dá conta de toda a atividade que se desenrolou, em frente àquela igreja, em Paris, dona de um pequeno e mal cuidado jardim, em que foram lidos textos aleatórios de um dicionário, foram doados presentes aos passantes, e foram feitos apelos para que as pessoas se aproximassem do centro daquela ação, que aconteceu sob intensa chuva. O acaso, esteve sempre presente, como elemento-chave em operações dadaístas, inclusive na eleição daquele sítio, da primeira e última visita do grupo de artistas dada com essa configuração. (FIGURA 2).



FIGURA 2 – Tristan Tzara lê para a multidão, em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, em 1921. Foto: autor desconhecido.

FONTE: BURUSI, 2011 (a).

Como os dadaístas atribuíram maior valor à concepção da ação e à eleição do lugar, como os fundamentos da primeira visita-excursão do grupo, não viram necessidade de empreender outras visitas daquele tipo. O mais importante havia sido feito: a elaboração do conceito, a escolha aleatória do lugar, e a não fabricação de qualquer objeto resultante da ação de percorrer o espaço urbano, a não ser, a produção de registros fotográficos para a posteridade. Tratava-se, para eles, da arte curvando-se à vida.

Dada passa da translação de um objeto banal ao espaço da arte, à translação da arte – através da pessoa e dos corpos dos artistas Dada – a um lugar banal da cidade. [...] a operação de Saint-Julien-le-Pauvre, representa uma chamada revolucionária à vida e contra a arte, e do cotidiano contra o estético, que contesta abertamente as modalidades tradicionais da intervenção urbana, o campo de ação que pertencia por tradição somente aos arquitetos e aos urbanistas. Antes da ação de Dada, a atividade artística podia penetrar no espaço público através de operações de ornamentação como, por exemplo, a instalação de objetos escultóricos nas praças ou em parques. A operação Dada oferece de novo aos artistas a possibilidade de intervir na cidade. Antes da visita de Dada, qualquer artista que houvesse desejado apontar um lugar como merecedor da atenção do público, teria que situar o lugar real em um lugar reconhecido, por meio da representação e, inevitavelmente, por meio da própria interpretação. Dada não intervém no lugar deixando nele um objeto ou tirando outros, senão que leva o artista – ou melhor, um grupo de artistas – diretamente ao lugar a ser descoberto sem levar a cabo nenhuma operação material, sem deixar marcas físicas, mas somente a documentação relacionada à operação. (CARERI, 2007, p. 76-78, minha tradução).

A eleição de um local banal da cidade, como parecia ser o terreno da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, mostrou ao mundo artístico que não só um local meio abandonado como aquele, mas qualquer outro eleito pelos artistas, serviria a essa nova prática e ao entendimento da vida se sobrepondo à arte.

Isso apontou para a possibilidade de exploração do espaço, a partir de dimensões mais profundas do real relacionadas às elaborações teóricas de Freud sobre o inconsciente, a que os artistas vinham tendo acesso, e que repercutiram em movimentos artístico-políticos na sequência, como o Surrealismo e a Internacional Situacionista.

3.3 DEAMBULAÇÃO, COM DESTINO ÀS PROFUNDEZAS DOS TERRITÓRIOS DO INCONSCIENTE

A partir de 1922, o movimento Dada apresentou sinais de exaustão e encontrou-se em um beco sem saída, devido à própria posição de negação e niilismo a que grande parte dos artistas havia chegado. Assim, alguns artistas do movimento acabaram integrando o movimento Surrealista, em torno de André Breton, pela solidariedade de alguns procedimentos e por sua conformação a certos valores especialmente caros aos que estavam alinhados com a segunda vertente, anteriormente mencionada, do dadaísmo.

Em 1922, Breton anunciou planos para um Congresso Internacional a fim de determinar 'a direção do espírito moderno' ao qual compareceriam representantes de todos os movimentos modernos, incluindo o cubismo, o futurismo e o Dada – e assim, ao inscrever o Dada, por assim dizer, na história da arte, Breton matou-o efetivamente. O relacionamento entre o surrealismo e o Dada é complexo, porque, sob muitos aspectos, eles eram bastante semelhantes. Politicamente, o surrealismo herdou a burguesia como seu inimigo, e continuou, pelo menos em teoria, seu ataque às formas tradicionais de arte. Artistas previamente associados ao dada aderiram ao surrealismo; mas é impossível dizer que a obra de Arp, Ernst ou Man Ray, por exemplo, virou surrealista de um dia para o outro. O Surrealismo foi, por assim dizer, um substituto do Dada; como disse Arp, 'expus com os surrealistas porque sua atitude rebelde em relação à arte, e sua atitude direta em face da vida eram semelhantes às do Dadá'. A diferença radical entre eles residia na formulação de teorias e princípios, em vez do anarquismo dadaísta. (ADES, 1991, p. 90).

Os surrealistas levaram adiante a experiência iniciada pelos dadaístas no espaço urbano, programando outras incursões pelo espaço real. (FIGURA 3)

Em maio de 1924, quatro artistas, Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac, que pertenciam ao dadaísmo parisiense escolheram, a esmo, um roteiro no mapa para uma viagem ao interior da França. Durante dias seguidos, os quatro viveram, intensamente, sua relação com o território percorrido e, também, a relação entre eles mesmos. O principal objetivo de tal empreendimento foi a exploração de zonas do inconsciente ativadas pelo ato de percorrer os espaços. Estavam sendo dados os primeiros passos, em direção ao que veio a ser a principal operação da expressão surrealista: o automatismo psíquico.

Na volta da viagem, [André Breton] escreve a introdução de *Poisson soluble*, que mais tarde se converteu no primeiro Manifesto Surrealista, no qual aparece a primeira definição da palavra 'surrealismo': "um automatismo psíquico puro mediante o qual se propõe expressar verbalmente, por escrito ou por qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento". A viagem, empreendida sem finalidade e sem objetivo, se converteu na experimentação de uma forma de *escrita automática no espaço real*, em uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental. À diferença da excursão dadaísta, nesta ocasião o cenário da ação não é a cidade, mas um território vazio. A *deambulação* – palavra que contém, em si, a essência da desorientação e do abandono ao inconsciente - se desenvolve por bosques, campos, estradas e pequenas aglomerações rurais. Parecia que a intenção de superar o real por meio do onírico estava acompanhada de uma vontade de retorno a uns espaços vastos e desabitados, nos limites do espaço real. O caminhar surrealista se situa fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da andança nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço aparece como um sujeito ativo e vibrante, um produtor de afetos e de relações. [...] A deambulação consiste em alcançar, por meio do andar, um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle. É um meio através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território. (CARERI, 2007, p.81-84, minha tradução).

O surrealismo, na figura de André Breton, mostrou um grande interesse e afinidade com a teoria psicanalítica de Freud, especialmente, pelo método da livre associação de ideias e interpretação dos sonhos. Para Breton, as imagens surrealistas não poderiam ser planejadas, senão que deveriam aflorar da fonte mais verdadeira de apresentação da profunda individualidade do sujeito: o inconsciente. Os métodos de obtenção dessas imagens deveriam, então, alcançar o inconsciente. No entanto, muitas vezes ao tentarem isso, os surrealistas colocaram-se frontalmente contra os princípios freudianos.

A despeito da homenagem prestada a Freud, é evidente que o uso que eles fizeram de suas técnicas de livre associação e interpretação de sonhos foi, em muitos aspectos, abertamente oposto às suas intenções. [...] Encorajar deliberadamente os desejos indisciplinados do homem é contrariar frontalmente a psicanálise de Freud, que tinha por finalidade curar os distúrbios mentais e emocionais do homem, habilitando-o a ocupar seu lugar na sociedade e viver, como disse Tzara, num estado de normalidade burguesa. (ADES, 1991, p. 92).



FIGURA 3 – Alguns artistas ligados ao movimento surrealista, em foto de 1930. Da esquerda para a direita, na primeira fila: Tristan Tzara, Salvador Dali, Paul Eluard, Max Ernst, René Crevel. Atrás: Man Ray, Hans Arp, Yves Tanguy, André Breton. Foto: autor desconhecido.
 FONTE – BURUSI, 2011 (b).

As artes visuais foram as maiores responsáveis pela divulgação, ao grande público, dos pressupostos surrealistas. As colagens e os *frottages* de Max Ernst, as pinturas de René Magritte, Miro, Salvador Dali, Arp, Man Ray Masson, De Chirico e também uma fase da pintura de Picasso, foram exemplos de como diferentes artistas aderiram a alguns pressupostos da teoria surrealista, ainda que não houvesse consenso sobre a existência de uma *estética* surrealista, propriamente dita.

Assim como aconteceu com as visitas-excursões dadaístas programadas, mas que não passaram da primeira edição, as deambulações surrealistas pelo campo, à semelhança dessa primeira viagem, não tornaram a acontecer. No entanto, os surrealistas tinham o hábito de deambular pela periferia de Paris, com “o objetivo de sondar a parte inconsciente de uma cidade que estava escapando das transformações burguesas”. (CARERI, op. cit., p. 84). Ainda que a escolha do roteiro daquela deambulação ao campo não tenha sido tão aleatória, como quis fazer parecer o grupo de deambuladores surrealistas, talvez, tenha sido nesse tipo de prática artística – ao lado dos

jogos, como o *cadavre exquis*¹⁸, por exemplo, fonte de inspiração para a iconografia de Miro; da fala incontida; dos escritos surrealistas - que o fundamento mais caro ao surrealismo, o automatismo psíquico, tenha acontecido mais plenamente. Para os surrealistas, para além dos territórios do cotidiano, estão os territórios das profundezas do inconsciente, sobre os quais a cidade flutua.

3.4 O MODERNISMO BRASILEIRO FLAGRADO NAS RUAS DAS METRÓPOLES

No Brasil, na mesma época em que o ápice da atividade dadaísta se espalhou pela Europa e Estados Unidos, e a efervescência do movimento modernista brasileiro criou um ambiente propício à produção artística moderna, o artista polonês Bruno Lechowski (1887-1941) desembarcou no Rio de Janeiro, em 1925, com os desdobramentos de seu projeto *Casa Internacional do Artista*, cujo objetivo era montar sedes, em vários países do mundo, onde os artistas poderiam viver e trabalhar, cobrando ingressos às exposições, sem que, assim, tivessem de se submeter ao mercado de arte. Ao receber uma possibilidade de financiamento de seu projeto, para a primeira sede da Casa, na Polônia, Lechowski recebeu um desafio e viajou com uma versão portátil de museu/galeria. (FIGURA 4). Com essa versão, esteve em diferentes lugares, fazendo exposições temporárias. Esse acervo cresceu, à medida que o artista se deteve na produção de novos trabalhos, inspirados por paisagens e tipos, em suas andanças. Ele esteve por um período curto de tempo, no Paraná, em 1926/27, onde travou conhecimentos com a elite artística local e realizou uma exposição portátil. Mais tarde, em São Paulo, em 1931, ele montou uma nova forma de apresentação pública de seus trabalhos de arte visual, em lugares convencionais e fechados, conjugada com apresentações musicais de sua própria lavra. Com o espírito de promover a integração entre diferentes

¹⁸ Jogo em que uma folha de papel dobrada em zig-zag é entregue a uma pessoa, para que, deixando de lado a censura e dando vazão ao automatismo psíquico, desenhe o que quiser, contanto que deixe uma linha ou fragmento de desenho, na próxima divisão do papel dobrado. A próxima pessoa a pegar o papel não poderá ver o desenho anterior e deverá dar continuidade ao fragmento sugerido na sua parte de papel, repetindo a mesma operação de desenhar e passar a folha dobrada para frente. No final, ao se desdobrar todo o papel, figuras e desenhos estranhos, que comporão um todo, terão sido registrados, por diferentes pessoas.

linguagens, convidou vários artistas, músicos e escritores para também participarem de suas apresentações. Mais tarde, ainda, tornou-se um dos membros do Núcleo Bernardelli. No Rio, em 1932, instalou sua *Casa Internacional do Artista*, em uma sede provisória, no centro da cidade. Nos dezesseis anos em que viveu no Brasil, até a sua morte, em 1941, Lechowski deixou um importante legado e formou vários artistas. (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2006).



FIGURA 4 – Bruno Lechowski, com sua “exposição portátil”, Varsóvia, Polônia, em 1925. Foto: autor desconhecido.

FONTE – HACKEANDO o catatau, 2011.

Tão inquieto quanto Lechowski, o engenheiro, arquiteto, artista visual, cenógrafo e dramaturgo fluminense Flávio de Carvalho (1899-1973) sempre esteve em intensa atividade cultural e ligou-se às idéias modernistas mais tarde, no final da década de 1920, em São Paulo. Sua produção mais expressiva e também mais polêmica, concentrou-se entre os anos de 1930 e 1950. Seus múltiplos interesses o fizeram voltar-se às ideias sobre a evolução da espécie humana e sobre o inconsciente, de Darwin e Freud, respectivamente. No *IV Congresso Panamericano de Arquitetos*, em 1930, no Rio de Janeiro, retomou o pensamento de Oswald de Andrade. Em 1931, ele realizou a *Experiência 2*, relatando o atravessamento de uma procissão de *Corpus Christi*, na contra-mão dos fiéis, de chapéu na cabeça (uma afronta), só para observar a atmosfera social e psicológica que o seu ato provocaria nas

pessoas. Nesse episódio, quase foi linchado pela população, mas isso lhe deu a possibilidade de fazer um livro, que foi recheado de desenhos e ilustrações de sensibilidade surrealista e expressionista. Mais tarde, em 1956, saiu de novo à rua, então vestido com um traje desenhado por ele, em que apresentou o *New Look*, constituído por saia e blusa, com tecidos muito leves, mais apropriados ao clima brasileiro. (ITAÚ CULTURAL, 2011 (a)). (FIGURA 5).



FIGURA 5 – O artista Flávio de Carvalho, vestindo o *New Look*, é seguido por uma multidão, pelo centro de São Paulo, em 1956. Foto: autor desconhecido.
FONTE – JACQUES, 2011 (a).

Esse evento causou espécie e foi acrescentado à longa lista de ações, escritos e trabalhos plásticos do artista, que não estava muito interessado em se conformar às convenções burguesas. (ZANINI, 1983, p. 616).

3.5 A PSICOGEOGRAFIA E A DERIVA, COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO-ESTÉTICO: A CAMINHO DE 1968 E CONTRA TODOS OS “ISMOS”.

Admiradores do dadaísmo e do surrealismo, ainda que também tenham lhes desferido grandes críticas (DEBORD, 2011), (BADERNA, 2002, p. 16), os artistas e pensadores da Internacional Situacionista – I.S., seguiram suas

pistas e tentaram aprofundar a exploração do espaço urbano, como exercício de liberdade, de contestação da política, de repúdio ao Estado, de acusação ao capitalismo, de afastamento de várias formas de marxismo, notadamente, o stalinista - quanto de posições políticas de direita e de esquerda, em geral -, de recusa ao modo de vida burguês, a que atrelavam, inclusive, todas as formas de arte existentes, até ali. “O dadaísmo quis suprimir a arte sem realizá-la; o surrealismo quis realizar a arte sem suprimi-la. A posição crítica elaborada desde então pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte”. (DEBORD, 1997, p. 125).

O movimento Internacional Situacionista surgiu, em 1957, de uma combinação de outros movimentos intelectuais, como a *Internacional Letrista*, o *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista* e a *Associação Psicogeográfica de Londres*, essa última criada exatamente no mesmo local e época da fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d’Arroscia, Itália.

A I.S. existiu por um pouco mais de doze anos, até que em 1972, já com poucos membros, foi dissolvida por Guy Debord e por Gianfranco Sanguinetti. Os fundadores da I.S. foram Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo. Debord e Bernstein eram originários da Internacional Letrista; Pinot-Gallizio e Asger Jorn eram artistas provenientes da Bauhaus Imaginista e Jorn, ainda, pertencente ao grupo COBRA ¹⁹; Ralph Rumney, o único membro da Associação Psicogeográfica de Londres. *Grosso modo*, a I.S. pode ser dividida em dois grandes momentos: a primeira fase, conhecida como “artística”, que foi, mais ou menos, até 1961, em que foram tratados assuntos ligados à arte e ao

¹⁹ “Apesar do curto período de existência, de 1948 a 1951, o Grupo CoBrA deixa rastros evidentes na história das artes visuais. A defesa da livre expressão e do gesto espontâneo associados à retomada dos imaginários mágico e folclórico transparecem na explosão de cores, no vaivém de linhas que definem contornos e imagens, nos quais o observador se detém numa espécie de jogo lúdico. Bichos e figuras que parecem retirados de um caderno de desenhos infantil - ou seriam totens e/ou imagens religiosas de povos primitivos? - povoam os quadros, que chamam atenção pelo vigor expressivo e pelo universo de sugestões que trazem à tona. A origem do movimento remonta a Paris, quando artistas dinamarqueses, belgas e holandeses se retiraram de uma conferência internacional sobre arte de vanguarda e redigem um texto propondo um trabalho artístico partilhado, alimentado por suas distintas experiências nacionais. Assinam o manifesto Christian Dotremont (1922 - 1979), Asger Oluf Jorn (1914 - 1973), Joseph Noiret (1927), o pintor, escultor e artista gráfico Karel Appel (1921), Constant (1920 - 2005) e Corneille Guillaume Beverloo (1922), na qualidade de representantes de grupos de arte experimental de seus países de origem”. (ITAÚ Cultural, 2011 (b)).

urbanismo; a segunda fase, “política”, que foi de 1961 em diante, em que a tônica foi dada à política e à prática revolucionária. Na passagem de uma fase para a outra, vários membros foram expulsos do grupo, especialmente, artistas. De fato, durante todo o movimento I.S., Debord, seu principal intelectual, criou polêmicas e expulsões de membros do movimento. Por esse motivo, foi acusado de ser autoritário. Durante a vida da I.S., não houve um grupo maior que dez artistas por vez, apesar de ter tido, no total, setenta integrantes, de dezesseis nacionalidades diferentes. (BADERNA, 2002, p. 14-15).

As produções intelectuais mais abundantes da I.S. estão em forma de textos publicados: na revista *Internationale Situationniste* que teve doze números, de 1958 a 1969; em livros, como o famoso *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, e *A Arte de Viver para as Novas Gerações*, de Raoul Vaneigem, os dois do final de 1967.

O poeta Vaneigem, aliás, foi apresentado ao grupo da I.S., pelo filósofo, sociólogo e marxista Henri Lefebvre, que teve forte ligação com o movimento por cinco anos, sendo, posteriormente, atacado por Debord e por outros “situs”. (ROSS, 2011), (RIESEL, 2002, p. 138).

A aproximação dos membros da I.S. de diferentes campos do conhecimento e ideias, especialmente suas faces mais radicais e revolucionárias, criaram o meio de cultura para a crescente politização do grupo, que acabou por produzir importantes textos, implicados, inclusive, na deflagração do maio de 1968. Debord, aliás, tomou parte ativa nas ações de 1968, em Paris. Das referências mais caras à I.S., foram tirados inúmeros pontos a serem explorados. Entre eles, Vaneigem, em 1966, deu alguns exemplos:

Crítica da economia política – Crítica das ciências sociais – Crítica da psicanálise (em especial Freud, Reich e Marcuse) – Dialética da decomposição e da superação na realização da arte e da filosofia – A semiologia, contribuição para o estudo de um sistema ideológico – A natureza e as suas ideologias – O papel do lúdico na História – História das teorias e teorias da História – Nietzsche e o fim da filosofia – Kierkegaard e o fim da teologia – Marx e Sade – Os estruturalistas. A crise romântica – O maneirismo – O Barroco – As linguagens artísticas - A arte e a criatividade cotidiana – Crítica do dadaísmo – Crítica do surrealismo – Perspectiva pictórica e sociedade – A arte autoparódica – Mallarmé, Joyce e Malévitch – Lautréamont – As artes primitivas – Da poesia. A revolução Mexicana (Villa e Zapata) – A revolução espanhola – Astúrias 1934 – A insurreição de Viena – A guerra dos camponeses (1525) – A

revolução espartaquista - A revolução congoleza – As revoluções desconhecidas - A revolução inglesa – Os movimentos comunalistas – Os Enragés – A Fronda – A canção revolucionária (estudo e antologia) – Kronstadt – Bolchevismo e trotskismo – A Igreja e as heresias – As diferentes correntes do socialismo – Socialismo e subdesenvolvimento – A cibernética e o poder – O Estado – As origens do Islã – Teses sobre a anarquia – Teses para uma solução definitiva para o problema cristão – O mundo dos especialistas – Da democracia – As Internacionais – Da insurreição – Problemas e teoria da autogestão – Partidos e sindicatos – Da organização dos movimentos revolucionários – Crítica do Direito Civil e do Direito Penal – As sociedades não industrializadas – Teses sobre a utopia – Louvor de Charles Fourier – Os conselhos operários – O fascismo e o pensamento mágico. Do repetitivo na vida cotidiana – Os sonhos e o onirismo – Tratado das paixões – Os momentos e a construção das situações – O urbanismo e a construção popular – Manual do *detournement* subversivo – Aventura individual e aventura coletiva – Intersubjetividade e coerência nos grupos revolucionários – Jogo e vida cotidiana – Os devaneios individuais – Sobre a liberdade de amar – Estudos preliminares para a construção de uma base – Loucura e estados de transe. (BADERNA, 2002, p. 17-18).

Estes pontos abrangeram, praticamente, todos os tópicos que a I.S. explorou, durante a sua existência, enquanto um movimento de caráter revolucionário.

No primeiro volume da revista I. S., de 1958, ainda na primeira fase do movimento, o grupo apresentou, sobre a realização de práticas artísticas, a terminologia que balizaria suas experiências no espaço urbano:

Situação construída: Momento da vida construído concreta e deliberadamente para a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos. **Situacionista:** Tudo o que se relaciona com a teoria ou a atividade da construção de situações. O que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista. **Situacionismo:** Vocábulo carente de sentido, forjado abusivamente por derivação da raiz anterior. Não há situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo foi concebida evidentemente pelos anti-situacionistas. **Psicogeografia:** Estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, ordenado conscientemente ou não, que atuam diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. **Psicogeográfico:** Relativo à psicogeografia. O que manifesta a ação direta do meio sobre a afetividade. **Psicogeógrafo:** aquele que investiga e transmite as realidades psicogeográficas. **Deriva:** Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passo interrompido através de ambientes diversos. Usada, mais especificamente, para designar a duração de um exercício contínuo desta experiência. **Urbanismo unitário:** Teoria do emprego do conjunto das artes e técnicas que concorrem na construção integral de um meio em combinação dinâmica com experiências de comportamento. **Desvio:** Empregado como abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções das artes atuais ou passadas em uma construção superior do meio. Neste sentido, não pode haver uma

pintura, nem música situacionistas, senão um uso situacionista destes meios. Em um sentido mais primitivo, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda que testemunha o desgaste e a perda de importância destas esferas. **Cultura:** Reflexo e prefiguração, em cada momento histórico, das possibilidades de organização da vida cotidiana; composto da estética, dos sentimentos e dos costumes mediante o que uma coletividade realiza, frente à vida que é dada objetivamente pela economia (definimos este termo só na perspectiva da criação de valores, e não de seu ensino). **Decomposição:** Processo pelo qual as formas culturais tradicionais destruíram-se a si mesmas, como consequência da aparição de meios superiores de dominação da natureza que permitem e exigem construções culturais superiores. Distingui-se uma fase ativa de decomposição, demolição efetiva das velhas superestruturas – que acaba em 1930 – e uma fase de repetição que domina desde então. O atraso no passo da decomposição, rumo a construções novas, está ligado ao atraso da liquidação revolucionária do capitalismo. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2011, minha tradução).

A deriva ²⁰ situacionista e os exercícios de psicogeografia não foram entendidos, pelo grupo I.S., propriamente, como prática artística, nem como parte de uma “teoria urbanística”, senão que se tratavam de métodos de exploração e de prospecção da cidade, que possibilitavam a geração de geografias afetivas, subjetivas, muitas vezes jogando com o acaso, em busca de técnicas de apreensão do espaço urbano, rumo ao estabelecimento de novas bases para uma sociedade libertária, revolucionária. Esses métodos apontavam para um *urbanismo unitário* que “terá que abarcar a criação de formas novas e a inversão das formas conhecidas da arquitetura e do urbanismo – igualmente a subversão da poesia ou do cinema anterior” (DEBORD, 2011).

Para os “situ”, a cidade só poderia ser entendida em seus fragmentos - de preferência, simultaneamente -, forma esta de entendê-la que diferiria do saber técnico-político hierárquico. Assim, realizaram vários experimentos e jogos de andança, derivas, dos quais resultou algum material cartográfico (FIGURA 6), que hoje está inscrito na história da arte. Como os dadaístas, que não pretendiam fazer “arte”, os situacionistas acabaram sendo assimilados pelo sistema que tanto repudiaram.

²⁰ O termo deriva foi retirado do vocabulário militar, principalmente náutico, em que a ação se dá sem *locus* determinado. (VELLOSO, 2011). Nesse sentido, náutico, o termo usado pelos situacionistas guarda uma afinidade com a concepção da cidade como um meio aquoso, líquido, um fluido.

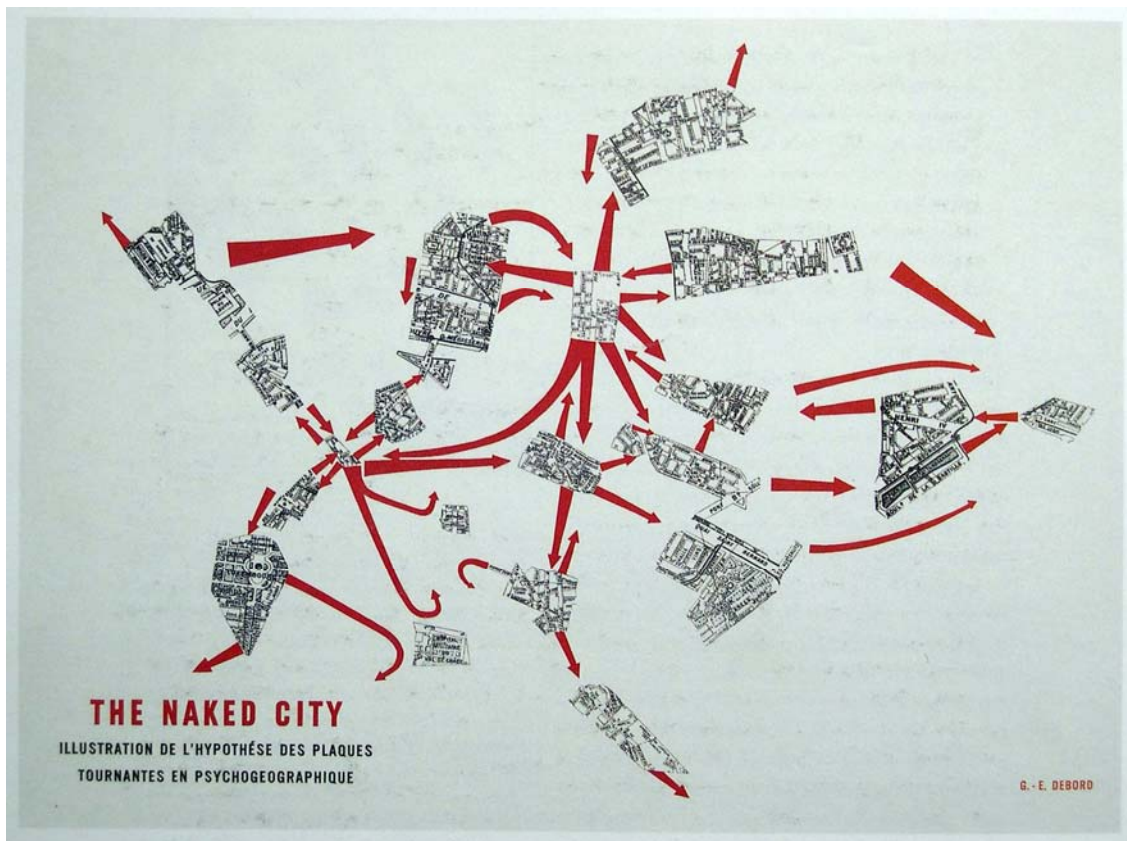


FIGURA 6 – *The Naked City*, [a cidade nua] mapa emblemático situacionista feito por Guy Debord, em 1957, em que reuniu vários recortes do mapa de Paris - fragmentos de ambiência - e setas que estabeleceram possíveis relações entre as partes da cidade, criando uma nova interpretação do espaço urbano parisiense. Foto: autor desconhecido.
 FONTE – LLANO; DE STEFANI, 2011.

The Naked City, uma das mais emblemáticas cartografias situacionistas, foi inspirada em mapas do sociólogo urbano Paul-Henry Chombart de Lauwe, contidos no seu livro *Paris e a Aglomeração Parisiense*, de 1952. Nesse livro, Lauwe apresentou mapas e fotografias aéreas, o que pareceu ter exercido especial fascínio nos situacionistas, que se aproximaram, metodologicamente, do sociólogo. (JACQUES, 2011 (b)). *The Naked City* foi o segundo mapa realizado pelos situacionistas, em 1957. De fato, o primeiro foi *Guia Psicogeográfico de Paris, Discurso sobre as paixões do amor*, também assinado por Guy Debord, no mesmo ano. (FIGURA 7). Esse tipo de cartografia valorizava os espaços vazios, por onde haveria a possibilidade da vida e da cidade anticapitalistas prosperarem. (FIGURA 8).

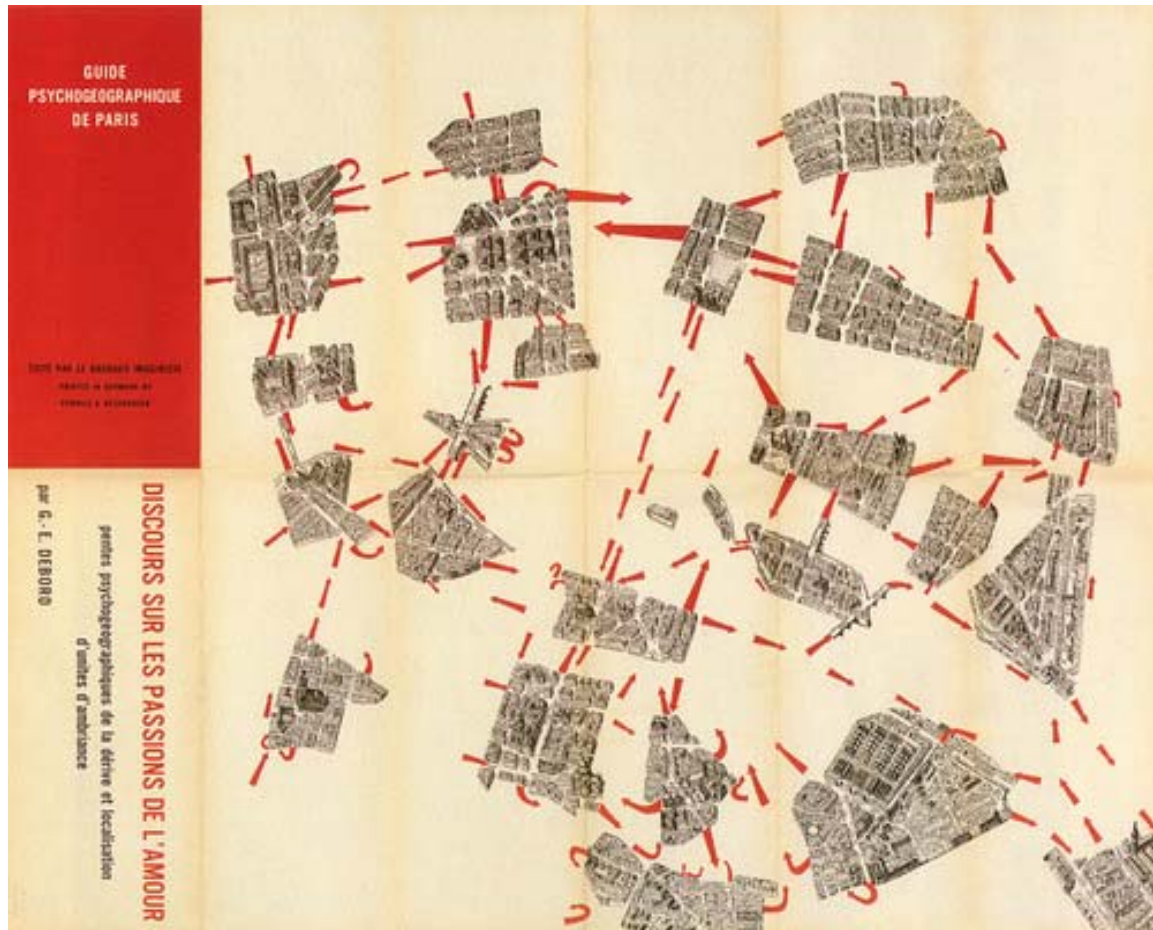


FIGURA 7 - Cartografia situacionista *Guia Psicogeográfico de Paris, Discurso sobre as paixões do amor*, assinado por Guy Debord, em 1957, e inspirado em um mapa de Madeleine Scudéry. A cidade é fragmentada em "ilhas", a partir de derivas que colocavam em evidência os sentimentos vividos, ao se percorrer o espaço urbano. Foto: autor desconhecido. FONTE: PUNKTO, 2011.



FIGURA 8 – *Fin de Copenhagen*, de Asger Jorn, em 1957. Foto: autor desconhecido.
FONTE – MAIA, 2011.

A I.S. colocou-se frontalmente contra os funcionalistas e seu documento mais precioso, a *Carta de Atenas*. De fato, se colocaram contra as disciplinas do urbanismo, da gestão e do planejamento urbanos. Dessa forma, se afinaram com as ideias que Lefebvre já vinha defendendo, sobre o “direito dos habitantes à cidade” (original de 1969, 2001. O título do livro, de fato, é *O Direito à Cidade*)²¹, destinado à valorização do valor de uso das cidades, em detrimento do valor de troca. Eles propuseram novas territorialidades e formas de sociabilidade, por meio do retorno ao nomadismo, usando para isto a deriva, o desvio, o jogo, enfim, a criação de “situações”, que as diferentes hierarquias existentes na vida cotidiana insistiam em suprimir. Sua busca foi em direção à liberdade, ao prazer, à destruição dos valores da burguesia e da sociedade do espetáculo.

A construção de situações começa após a destruição moderna da noção de espetáculo. É fácil ver até que ponto o princípio do espetáculo está ligado à alienação do velho mundo: à não intervenção. Em troca, vemos como as investigações revolucionárias mais válidas na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, para arrastá-lo à atividade, provocando suas capacidades de subverter sua própria vida. A situação está dada para ser vivida por seus construtores. A função do “público”, se não passivo, apenas figurante, há de ser sempre diminuída, enquanto deverá aumentar a parte dos que não devem ser chamados de atores, mas em um sentido novo deste termo, vivenciadores. (DEBORD, 2011, minha tradução).

Contra a idéia de cidades desenhadas pelo saber técnico, *locus* da repressão social, os “situ” propuseram a cidade em outra escala, fluida, cambiável, construída pelas práticas sociais da coletividade, dos habitantes. “Contra a homogeneidade e simplicidade ideais modernas, eles propunham a heterogeneidade e a complexidade ligadas à vida cotidiana. Contra a grande escala e a autoridade do Estado e dos próprios urbanistas ligadas às pretensões modernas, propunham uma volta à pequena escala, à escala humana, e a participação dos habitantes”. (JACQUES, 2003, p. 27).

²¹ Muito antes da publicação da obra *O Direito à Cidade*, de Lefebvre, outra importante obra dele foi uma das primeiras referências teóricas dos situacionistas; a trilogia *A Crítica da Vida Cotidiana* (1946), em que o sociólogo definiu a idéia de “momento”, como uma categoria que poderia explicar a história. Os situacionistas se aproximaram desta categoria, dando-lhe um equivalente, “a situação”. Mas, diferentemente de Lefebvre, que se referia aos “momentos” para explicar o passado, os situacionistas queriam criar “momentos” novos. (JACQUES, 2011 (b)).

Antes mesmo do início da I.S., em 1955, Debord já mostrava interesse e apontava uma crítica ao urbanismo e às disciplinas - como a geografia urbana, por exemplo -, denunciando os danos da indústria automobilística para a vida cotidiana e psíquica da cidade. Para os situacionistas, o urbanismo não passava de uma ideologia a serviço do capitalismo, a serviço da sociedade do espetáculo.

Hoje, o principal problema que o urbanismo tem a resolver consiste em melhorar o tráfego do crescente número de veículos automotores. É possível que um urbanismo futuro se dedique a construções, igualmente utilitárias, que levem em consideração as potencialidades psicogeográficas. Assim, a atual proliferação de carros particulares é o resultado da propaganda incessante pela qual a produção capitalista convence as multidões - e é uma de suas vitórias mais estrondosas - de que a posse de um carro é exatamente uma das vantagens que a sociedade reserva aos privilegiados. (Como o progresso anárquico acaba por negar a si próprio, é divertido ver o filme-propaganda em que o secretário municipal solicita aos parisienses proprietários de veículos que utilizem os transportes coletivos). Já que a idéia de privilégio se encontra até em assuntos tão mediocres e que tantas pessoas - bem pouco privilegiadas aliás - estão ferrenhamente dispostas a defender suas poucas vantagens, é forçoso constatar que todos esses detalhes fazem parte de uma idéia de felicidade, idéia inata na burguesia e mantida por um sistema publicitário que engloba tanto a estética de Malraux quanto os ditames da Coca-Cola; sistema esse que precisa ser combatido em todos os momentos e por todos os meios. (DEBORD, 2003, p. 39-40).

Entre os anos de 1950 e 1974, o artista e arquiteto Nieuwenhuys Constant (1920-2005) - também membro da I.S., até ser expulso por Debord, em 1960 -, projetou a "anti-cidade", que chamou de *Nova Babilônia*, denominação criada, em 1958, em referência à cidade bíblica. Concebida a partir de muitas ideias consoantes com o repertório situacionista, principalmente com o conceito de labirinto, essa cidade foi apresentada como uma possível solução aos desmandos do urbanismo moderno, e a favor da cidade construída a serviço de seus verdadeiros donos, os habitantes. Instituiu-se, assim, frontalmente contra a *Cidade Radiosa* de Le Corbusier. Sobre o início desta concepção de anti-cidade capitalista de Constant, Henri Lefebvre lembrou:

Mas eu gostaria de voltar mais longe no tempo, porque tudo começou com o grupo COBRA. Eles foram os intermediários: o grupo composto por arquitetos, como o arquiteto holandês Constant,

em particular, e o pintor Asger Jorn e as pessoas de Bruxelas – era um grupo nórdico, um grupo com ambições consideráveis. Eles queriam renovar a arte, renovar a ação da arte na vida. Era um grupo extremamente interessante e ativo, que viveu junto nos anos 50 e um dos livros que inspirou a fundação do grupo foi o meu *Crítica da Vida Cotidiana*. Por isso, estive envolvido com eles desde muito cedo. E a figura pivô foi Constant Nieuwenhuys, o arquiteto utopiano que projetou uma cidade utópica, uma *Nova Babilônia* – um nome provocante, já que na tradição protestante Babilônia é uma figura do mal. *Nova Babilônia* era para ser a figura do bem que levou o nome da cidade amaldiçoada e se transformou na cidade do futuro. O desenho de *Nova Babilônia* data de 1950. E em 1953, Constant publicou um texto chamado *Por uma Arquitetura de Situação*. Este foi um texto fundamental, baseado na idéia de que a arquitetura permitiria uma transformação da realidade do dia a dia. Esta era a concepção que diz respeito à *Crítica da Vida Cotidiana*: criar uma arquitetura que por si mesma instigasse a criação de novas situações. Assim, este texto foi o começo de uma pesquisa inteiramente nova que desenvolveu-se nos anos seguintes, especialmente porque Constant estava muito próximo a movimentos populares; ele era um dos instigadores dos Provos²², o movimento *Provo*. (ROSS, 2011).

Em sua concepção original, *Nova Babilônia* não tinha uma forma fixa e nem zoneamentos ou funcionalidades rigidamente determinados, ao contrário, ela foi planejada, de tal maneira, que promovesse a aventura, o prazer, a ludicidade, o acaso; poderia ser realizada na escala de um bairro, de toda a metrópole, como uma cidade nômade e com construções temporárias que, por fim, poderia se estender por todo o globo, em um mundo sem fronteiras. Uma utopia urbanística e social.

Grande parte do desenho de *Nova Babilônia* teve, como fundamento também caro à I.S., o princípio da “não continuidade” presente na vida. Diante disso, a noção de unidade teria que ser desprezada, em favor dos instantes isolados; cada instante, deveria ser construído mediante o uso unitário dos meios situacionistas. Essa teoria, flagrantemente inspirada em Marx, dirigiu-se ao tempo em que não existirão mais classes sociais, nem “pintores, mas situacionistas que, entre outras atividades, pintarão”. (DEBORD, 2011).

²² Provos foi um movimento criado, em Amsterdam, em junho de 1965. No lançamento de seu jornal, divulgaram sua agenda política, como registrado neste fragmento: “[...] PROVO é alguma coisa contra o capitalismo, o comunismo, o fascismo, a burocracia, o militarismo, o profissionalismo, o dogmatismo e o autoritarismo. PROVO deve escolher entre uma resistência desesperada e uma extinção submissa. PROVO incita à resistência onde quer que seja possível. PROVO tem consciência de que no final perderá, mas não pode deixar de escapar a ocasião de cumprir ao menos uma quinquagésima e sincera tentativa de provocar a sociedade. PROVO considera a anarquia como fonte de inspiração para a resistência. PROVO quer devolver vida à anarquia e ensiná-la aos jovens. PROVO É UMA IMAGEM”. (GUARNACCIA, 2003, p. 15). Uma das ações mais famosas do PROVOS foi pintar bicicletas de branco e deixá-las pela cidade, para o uso que se quisesse fazer delas.

Em um dos primeiros textos sobre a nova cidade, Constant publicou *Outra cidade para outra Vida*, na edição de no. 3 da revista *Internationale Situationniste*, em 1959. Nesse texto, ele prefigurou, em linhas gerais, o que seria *Nova Babilônia*: uma cidade construída pela deriva constante dos seus habitantes, em que nada é permanente, em que nada está garantido, em que o gesto e os comportamentos inusitados deveriam substituir os hábitos e as tradições, provocando as ambiências necessárias ao novo, ao encontro, à aventura. Com *Nova Babilônia*, Constant estabeleceu um duplo objetivo: superar a anti-arte dos dadaístas e o nomadismo individual, construindo uma cidade nômade, a partir do movimento orgânico da coletividade. (CARERI, 2007, p. 117). (FIGURAS 9, 10 e 11).

Nosso campo de ação é, portanto, a rede urbana, expressão natural da criatividade coletiva, capaz de compreender as forças criadoras que se libertam com o declínio de uma cultura baseada no individualismo. Julgamos que as artes tradicionais não terão vez na criação da nova ambiência em que queremos viver.[...] Nosso conceito de urbanismo é, portanto, social. Opomo-nos à concepção de uma cidade verde, onde arranha-céus isolados devem necessariamente reduzir o relacionamento direto e a ação comum entre os homens. Para que exista uma relação estreita entre ambiente e comportamento, a aglomeração é indispensável. Quem pensa que a rapidez de nossos deslocamentos e as possibilidades de telecomunicação vão dissolver a vida em comum das aglomerações conhece mal as verdadeiras necessidades humanas.[...] Contra a idéia de uma cidade verde, que a maioria dos arquitetos modernos adotou, lançamos a imagem da cidade coberta, onde o traçado urbano das vias expressas e dos prédios separados foi substituído por uma construção espacial contínua, alteada do solo, que conterà não só grupos de habitações, como também espaços públicos. [...] As cidades que desejamos no futuro devem oferecer uma variabilidade inédita de sensações nesse sentido, e jogos imprevistos tornar-se-ão possíveis pelo uso inventivo de condições materiais como o ar condicionado, a sonorização e a iluminação. [...] Um estudo profundo dos meios de criação de ambiências e da influência psicológica dessas ambiências é uma de nossas tarefas atuais. [...] Mesmo que o projeto que acabamos de traçar em grandes linhas seja tachado de sonho irrealista, insistimos no fato de ser ele exequível do ponto de vista técnico, desejável do ponto de vista humano, indispensável do ponto de vista social. A crescente insatisfação que domina toda a humanidade chegará a um ponto em que seremos todos obrigados a executar os projetos para os quais dispomos de meios de ação; e que poderão contribuir para a realização de uma vida mais rica e mais completa. (CONSTANT, 2003, p. 114-117).

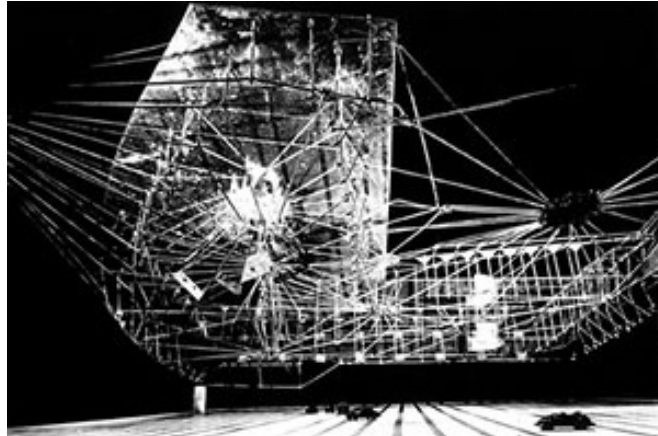


FIGURA 9 – *Nova Babilônia*, partes altas da cidade. Foto: Nieuwenhuys Constant
 FONTE – JACQUES, 2011 (b).



FIGURA 10 – Representação simbólica de *Nova Babilônia*, de Constant, em 1969. Colagem sobre papel. Foto: Nieuwenhuys Constant.
 FONTE – BOMBSITE, 2011 (a).



FIGURA 11 – Maquete de *Nova Babilônia*, *Setor Amarelo*, de Constant, 1958. Madeira, metal, plexiglas. Foto: Nieuwenhuys Constant.
FONTE: BOMBSITE, 2011 (b).

O movimento Internacional Situacionista – constituído por uma geração que cresceu no pós-guerra e que teve grande papel no maio de 1968 - em suas formulações sobre o espaço urbano, teorizou sobre a importância do tempo presente, dando atenção às formas que a cidade apresentava no cotidiano - mas que poderiam ser modificadas, pelo uso situacionista que delas se fizesse -, rumo ao habitar mais humano, verdadeiro, esvaziado da propaganda, das imagens, e das formas de coerção da sociedade capitalista do espetáculo. Nesse sentido, também se afastaram das interpretações da concepção heideggeriana do “habitar” enraizado, em que o filósofo, supostamente, conclamou os habitantes à volta ao idílio, a um lugar do passado arraigado às tradições que a modernidade destruiu. Para os situacionistas, o habitar seria realizado no presente, de forma dinâmica e nômade, de acordo com as propensões, motivações, afecções, solidariedades e sociabilidades dos habitantes, no cotidiano a ser construído, coletivamente, e por meio da revolução. Um *slogan* situacionista dizia “habitar é estar em casa, em qualquer lugar”. (CARERI, 2007, p. 110).

3.6 O ESPAÇO DA OBRA COMO UM LUGAR E O CORPO COMO UNIDADE DE MEDIDA DE TEMPO E ESPAÇO

De acordo com os situacionistas, a nova forma de viver só poderia acontecer no espaço urbano, onde, afinal, haveria a possibilidade da aglomeração e do encontro dos habitantes, em torno de um novo projeto de sociedade (DEBORD, 1997, p. 116). Assim, provavelmente, repudiariam outras formas de se percorrer o espaço como prática artística que estavam tendo lugar, quase na mesma época em que a I.S. esteve ativa, como a *Land Art*, a *Earth Art* ou a Arte Ambiental. As questões, para esses movimentos, pareceram se reportar ao próprio campo das artes visuais, sem, no entanto, pretenderem alcançar qualquer projeto político que alterasse, profundamente, a vida social.

A arte, que é essa linguagem comum da inação social desde que se constituiu como arte independente no sentido moderno, quando emerge de seu primeiro universo religioso e se torna produção individual de obras separadas, conhece, como caso particular, o movimento que domina a história do conjunto da cultura separada. Sua afirmação independente é o começo de sua dissolução. (DEBORD, op. cit., p. 122).

Um antecedente histórico, sobre a trajetividade como prática artística no pós-guerra, tributária da operação duchampiana do *ready-made*, parece ter sido uma grande inspiração aos movimentos Minimalismo²³ e *Land Art*²⁴, nos Estados Unidos: a viagem de Tony Smith (1912-1980), por uma auto-estrada,

²³ O Minimalismo foi um movimento que agregou artistas como, por exemplo, Carl Andre, Sol Lewit, Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella e Robert Morris, que produziram trabalhos de arte, por volta da segunda metade dos anos de 1960. Ainda que muitos críticos e os próprios artistas não reconheçam o minimalismo como um movimento, seus trabalhos guardam algumas características em comum. Esse movimento foi considerado, por alguns, como um dos últimos do alto modernismo, após o Expressionismo Abstrato. Entre as características em comum, estão: “materiais industriais, unidades modulares, arranjos regulares, simétricos ou em grade, uso e apresentação diretos dos materiais, ausência de artesanato, ornamentação ou composição ornamental”. (BATCHELOR, 1999, p. 13). Aspectos minimalistas podem ser encontrados, ainda hoje, em poéticas contemporâneas.

²⁴ “No caso da land art, a natureza é o meio e o lugar em que se dá a experimentação artística. É a natureza o verdadeiro agente da obra de arte, pois, com o tempo (erosão, chuva, estações), ela acaba por modificar o caráter primeiro da proposta de trabalho. Ao operar com o tempo, tais proposições rompem com a noção de perenidade, mas fixam o instável por meio de processos fotomecânicos. Desejam romper com o mito artístico, mas cada artista imprimir à natureza a marca de sua subjetividade, apropriando-se dela de modo estético”. (COSTA, 2004, p. 66).

em 1966, na periferia de Nova York. Em uma noite de dezembro daquele ano, junto com alguns estudantes da *Cooper Union*, Smith pegou um carro e o dirigiu por um trecho de uma estrada que estava em construção, em New Jersey. Durante essa curta e ilícita viagem, Smith refletiu sobre a possibilidade do que estava fazendo ser considerado arte. Por duas vias distintas de pensamento, Smith considerou a estrada que estava percorrendo. Uma delas apontou para a estrada como um objeto ou signo artístico que poderia ser percorrido; a outra, considerou o ato de percorrer a estrada, como uma ação artística. Estava feita a relação com o Minimalismo, pela primeira via, e com a *Land Art*, pela segunda. (CARERI, 2007, p. 119-121). Alguns questionamentos publicados por Smith, após essa “viagem”, podem trazer à memória o poeta brasileiro Drummond de Andrade, quando disse, em seu poema *A Suposta Existência*: “exercito a mentira de passear, mas passeado sou pelo passeio, que é o sumo real, a divertir-se com esta bruma-sonho de sentir-me e fruir peripécias de passagem”? (DRUMMOND, 2002, p. 21-23).

Como exemplo do Minimalismo, tome-se, por um instante, a obra emblemática do artista Carl André (1935-), *144 quadrados de magnésio*, de 1969. (FIGURA 12). Não se trata mais de uma escultura, nos moldes tradicionais da linguagem, mas de um trabalho em um “campo expandido” (KRAUSS, 2009) ²⁵, de objetos modulares e geométricos justapostos, que criam determinadas tensões no espaço em que são colocados, feitos com matérias-primas processadas industrialmente, nos quais os traços de subjetividade do artista dificilmente podem ser detectados. (BATCHELOR, 1999, p. 13). Não só o espaço está implicado no trabalho, mas também o tempo. Nesse caso em particular, o trabalho artístico pode, inclusive, passar despercebido, no espaço de exposição.

²⁵ Rosalind Krauss lembra que, apesar da paternidade que se quis dar aos artistas minimalistas, de certos procedimentos, configuração de formas e uso de materiais “não artísticos”, alguns artistas construtivistas russos, como Gabo, Tatlin e Lissitzky, já haviam criado precedentes no campo da escultura, no início do século XX.



FIGURA 12 – *144 quadrados de magnésio*, de Carl Andre, 1969. Foto: autor desconhecido.
FONTE – CAMPOS, 2011.

Entre os minimalistas, o único que pareceu não se importar em nomear seus trabalhos de “escultura” foi Carl Andre. Em um momento importante da história da arte - em que a pintura e a escultura saíam das fronteiras de suas antigas categorias, abandonando materiais e suportes tradicionalmente “artísticos”; em que a pintura foi ganhando novas qualidades, deixando a planaridade e a transparência de lado, em direção à tridimensionalidade, e a escultura já não mais era necessariamente verticalizada, nem estava sobre um pedestal -, Andre dizia que o que lhe importava em suas “esculturas” era revelar as propriedades do material que usava, e fazer com que se parecessem “mais com estradas do que com edifícios” (BATCHELOR, 1999, p. 59).

Carl Andre se propunha a realizar objetos que fossem capazes de ocupar o espaço sem enchê-lo. Desejava elaborar presenças cada vez mais ausentes no interior do espaço real. O que Carl Andre buscou se pareceu muito com a auto-estrada de Tony Smith: uma espécie de tapete infinito, um espaço bidimensional para ser habitado, em solo abstrato, artificial, dilatado, alargado e aplainado, igual a uma base sem espessura sobre o qual não descansa nenhuma escultura, mas que nesse preciso momento, define um espaço que é vivido pelo espectador. (CARERI, 2007, p. 122).

Em Curitiba, em 1992, percebeu-se ecos do trabalho de Carl Andre, na proposta de escultura pública, de Laura Miranda (1958-). Naquele ano, Laura integrou a comissão organizadora do *Projeto Escultura Pública*, uma parceria entre a galeria *Casa da Imagem* e a Prefeitura de Curitiba. Entre outros

artistas, participaram desse projeto: David Zugman, Denise Bandeira, Eliane Prolik, Rossana Guimarães e Yiftah Peled. Houve a realização de um fórum, para o debate sobre arte e espaço público, bem como a colocação de esculturas dos artistas, em oito diferentes lugares de Curitiba.

O projeto de Laura Miranda, construído com pequenas peças de vidro fundido, que quase se mimetizava com a calçada, estava colocado, na rua XV de novembro, no famoso “calçadão” no centro de Curitiba. (FIGURAS 13 e 14).



FIGURA 13 – Escultura de Laura Miranda, 1992, no âmbito do *Projeto Escultura Pública*.
FONTE – CHANNE, 2011 (a).



FIGURA 14 – Escultura de Laura Miranda, detalhe. Foto: autor desconhecido.
FONTE – CHANNE, 2011 (b).

Além da distância no tempo, e semelhanças formais com o trabalho de Andre, o trabalho de Laura apresentava aspectos conceituais diferentes: diferentemente dos de Andre, que foram apresentados em lugares institucionalmente vinculados à arte, o de Laura se oferece em espaço urbano, público, causando perplexidade aos transeuntes, especialmente, aos pouco acostumados com trabalhos de arte contemporânea. Parece ser quase impossível, não se relacionar o trabalho de Laura à cantiga popular *Se Essa Rua Fosse Minha*. As questões que se impõem, ao se pensar no trabalho de Laura, e também no dos outros envolvidos no *Projeto Escultura Pública*, não são só as concernentes à linguagem da escultura, ou mesmo as que se pode relacionar à arte, mas, sim, as que se referem às indagações sobre o que habita o cotidiano da cidade, quem tem autoridade para decidir ou legitimar o que será dado aos sentidos do público espectador, qual é a fronteira entre o público e o privado.

Retornando-se às questões de linguagem dos minimalistas e landartistas: enquanto para Andre, seu trabalho poderia se comparar a estradas, em que se poderia rodeá-las, acompanhá-las ou sobre elas se caminhar, Richard Long (1945-), artista britânico, lhe disse que havia uma diferença entre o seu trabalho e o de Andre: o objeto de Andre tinha uma tal forma que parecia ter sido feito para se caminhar sobre ele, enquanto no seu, a experiência do percorrer o espaço, em si, era o que dava uma forma estética ao trabalho.

Richard Long fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, círculo ou quadrado – era seguida no solo. A caminhada em si não podia ser diretamente experimentada por uma audiência, a qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela: um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto listando coisas passadas ou vistas *en route*, uma fotografia, uma sistematização da caminhada – tal como carregar um objeto encontrado durante um tempo até avistar outro e substituir um pelo outro -, e assim por diante. A lógica pré-planejada de muitas destas coisas aproximava-se da sensibilidade do Conceitualismo: *Uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas centrado no gigante de Cerne Abbas* (1975). Da mesma forma, Long podia parar durante a caminhada e fazer uma linha ou círculo com pedras ou gravetos soltos, ou arrastando no chão as suas botas. Estas eram deixadas para se desintegrar pelas forças da natureza e assim também só podiam ser realmente vistas como fotografia numa parede de galeria. (ARCHER, 2001, p. 93).

Dessa maneira, Long, entre outros artistas, aproximou-se das experiências da visitas-excursão dadaísta, das deambulações surrealistas e das derivas situacionistas, em uma das passagens históricas do objeto à sua quase ausência, ao vagar pelo espaço. Long explorou a dimensão indicial do trabalho de percorrer o espaço, em geral espaços não urbanos, deixando marcas e composições com elementos naturais em alguns dos locais percorridos. Nesse aspecto, distanciou-se dos situacionistas que, provavelmente, criticariam esse tipo de trabalho. Mas, em outro sentido, aproximou-se deles, pois tomou o próprio corpo como fonte de percepções e sensações provocadas pela ambiência, que o transformaram em uma espécie de instrumento de medição do tempo e do espaço. (CARERI, 2007, p. 150). (FIGURA 15).



FIGURA 15 – *Uma linha feita caminhando*, Richard Long, 1967. Foto: autor desconhecido. FONTE – DIAS, 2011.

As experiências do Minimalismo e da *Land Art* fizeram com que, um campo de exploração que parecia pertencer mais aos *happening*²⁶, às performances e à arquitetura, fosse experimentado por uma linhagem que vinha do campo da escultura, agora expandido. Certamente, isso não foi aceito facilmente, e defensores do alto modernismo e do formalismo se manifestaram frontalmente contra tais experiências como, por exemplo, os críticos americanos Michael Fried e Clement Greenberg que conclamaram os artistas à volta aos limites próprios de cada linguagem. (CARERI, 2007, p. 126).

A ênfase artesanal e formalista do modernismo europeu era, segundo Greenberg, a única maneira de se sustentar as convenções, para ele indispensáveis à criação de linguagem. Seguindo seus princípios, e apoiando-se no desenvolvimento da história, jamais as convenções poderiam ser extintas por uma ação de vontade, ou por atos de decisão arbitrários, como teriam feito, na sua opinião, Duchamp e os pop. A preocupação modernista com o valor estético, como fim último, e com os valores convencionais, como fim instrumental, no entanto, estava posta à prova com Duchamp e os adeptos da Pop, para quem, contrariamente, as convenções e as questões técnicas não eram aspectos fundamentais de instauração de linguagem. Greenberg, inclusive, pontificava que cada arte deveria encontrar sua autodefinição através dos meios que lhe eram próprios, de sua exclusiva competência, apregoando: “Que a arte visual se restrinja exclusivamente ao que é dado na experiência visual”. Relações táteis, por exemplo, que seriam do domínio exclusivo da escultura, não poderiam, nesse critério, estar imiscuídas no mundo da pintura, definida por sua superfície plana, bidimensional. E outros aspectos físicos diferenciados, como os elétricos, térmicos ou sonoros, por exemplo, jamais poderiam conviver com a obra de arte, sob pena de colidir com seus meios visuais exclusivos. (CANONGIA, 2005, p. 17-18).

As décadas de 1960 e 1970 trouxeram consigo rupturas importantes no campo das artes, de suas linguagens, e muitos, como os críticos americanos

²⁶ “O *happening* [acontecimento] tem suas raízes nas noitadas futuristas (as chamadas *serate*) realizadas a partir de 1910, em que poesia e manifestos eram apresentados num ambiente explosivo e de *nonsense*. Essas noitadas estão na origem do Dada, Surrealismo, Teatro do Absurdo, das instalações e performances surgidas nas décadas de 1960-70, que introduziram a noção de que espaço e tempo (no sentido de duração mais do que da noção abstrata de tempo) constituem material da arte. Liga-se o *happening*, portanto, a elementos da sensibilidade futurista, manifestados por meio do ilógico, do absurdo, do sensorial e da quase eliminação dos aspectos intelectuais, assim como ao teatro Dada, posterior à Primeira Guerra Mundial, no que se refere aos elementos de surpresa e escândalo. Ambos incluíam, como absolutamente necessário à sua realização, o estabelecimento de um novo tipo de relação com o público”. (COSTA, 2004, p. 58).

Rosalind Krauss e Leo Steinberg, por exemplo, inscreveram tais mudanças sob um novo termo: pós-modernidade.

Parece evidente que numerosos artistas perceberam ao mesmo tempo, aproximadamente entre 1960 e 1970, a possibilidade (ou a necessidade) de conceber o campo expandido. Um após o outro, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman...assumiram uma situação cujas condições lógicas já não podem se descrever como modernas. Para se referir a esta ruptura histórica e a transformação estrutural do âmbito cultural que a caracteriza é preciso recorrer a outro termo. Em outros terrenos da crítica, o termo que se emprega é “pós-modernidade”. Não parece existir nenhuma razão para não utilizá-lo. (KRAUSS, 2009).

No campo da escultura, por exemplo, a distorção no uso do termo - que levou ao seu cerne operações e procedimentos inusitados e não coincidentes, exatamente, com o que se entendia por escultura, até o alto modernismo -, fez com que, pela negatividade, por uma assimilação do que antes era do reino da paisagem ou da arquitetura - o que antes lhe era estranho -, fosse acolhido na circunscrição do seu campo. O percorrer o espaço, como prática estética – ato entendido como o trabalho de arte em si, sem, necessariamente, haver a produção de objetos -, pode ser compreendido, genealogicamente, como tributário das atividades dadaístas, passando pela operação *ready-made* duchampiana, às novas concepções de arte, pós Segunda Guerra Mundial.

Entre 1968 e 1969, Walter de Maria (1935-), por exemplo, realizou o trabalho *One Mile Long Drawing (Desenho de uma milha de comprimento)*, em que percorreu o espaço onde havia desenhado duas linhas paralelas, no deserto de Mojave, EUA. No ano seguinte, realizou o filme *Two Lines, Three Circles on Desert (Duas linhas, Três Círculos no Deserto)*, para a Galeria de Gerry Schum. (CARERI, 2007, p. 135). (FIGURAS 16 e 17).

Desses trabalhos de *Land Art*, o que chegou ao público, em geral, foram só os registros fotográficos, os filmes, ou outras formas de documentação e sistematização que apresentaram o projeto ou, em outras palavras, coisas que foram geradas, simultânea ou posteriormente, aos eventos. No entanto, pode-se entender esses elementos como constitutivos dos trabalhos.



FIGURA 16 – *Desenho de uma milha de comprimento*, Walter de Maria, 1968, Deserto de Mojave, Califórnia, EUA. Foto: autor desconhecido.

FONTE – BLANC; BOVEE, 2011.



FIGURA 17 – *Duas linhas, três círculos, no deserto*, Walter de Maria, 1969. Filme realizado no Deserto de Mojave, Califórnia, EUA. Enquanto o artista foi andando em linha reta, até sumir do enquadramento da câmera, ela girou, por três vezes, em voltas panorâmicas.

FONTE – TATE, 2011.

Para os artistas da *Land Art*, os trabalhos envolveram zonas fronteiriças entre diferentes campos do conhecimento. Para muitos deles, não se tratou de se estabelecer o trabalho em um lugar qualquer, mas, diferentemente, o problema estava em se conceber a escultura *como um lugar*. Nesse sentido, o espaço para o qual o trabalho foi concebido era indissociavelmente constitutivo dele. Assim, eram uma única e só coisa. Para um trabalho com tais características, foi cunhado o termo *site specific* (lugar específico).

Pela monumentalidade, por seu aspecto “habitável” e pela impossibilidade de remoção, as esculturas da Land Art tangem o campo da arquitetura, formando com ela uma terceira via. Em muitos trabalhos contemporâneos, além dos comprometidos com a Land Art, a relação entre a obra e o contexto é essencial. (CANONGIA, 2005, p. 72).

Um dos artistas mais representativos dessa forma de sensibilidade, que mobilizou “um complexo interdisciplinar, envolvendo objetos, mapas, desenhos, fotografias e filmes, além de notáveis *site specifics*” (CANONGIA, op.cit., p 70), foi o americano Robert Smithson (1938-1973).

Em 1970, Smithson realizou o *site specific Spiral Jetty (Quebra-mar em espiral)*, na costa nordeste do Grande Lago Salgado, em Utah, EUA, provavelmente, sua obra mais famosa. Trata-se de uma escultura colossal, construída com cristais de sal, pedras de basalto, lama e água, fundida à paisagem do lago, que pode ser vista, inclusive, do espaço, com 4,5 m de largura, com 45 m de comprimento em espiral, cuja largura da passarela vai estreitando, à medida que é percorrida em direção ao centro. Quando foi construída, o Lago estava baixo, devido às condições climáticas da época. Nas três décadas seguintes, o *Spiral Jetty* ficou submerso, emergindo, novamente, em 2004. Submerso, mais algumas vezes, tornou-se visível, em 2010, quando pôde ser visitado a pé.

Em um texto publicado no periódico *Artforum*, em 1968, Smithson antecipou algumas reflexões implicadas nessa obra, cuja referência veio de um monumento pré-colombiano *Great Serpent Mound*, em Ohio, EUA. (FIGURA 18).

Aristóteles acreditava que o calor combinado com a *secura* resultava em fogo: onde mais esse sentimento poderia ocorrer se não em um deserto ou na cabeça de Malevich? “Nada mais ‘à semelhança da realidade’, nada de imagens idealistas, nada além de um deserto!”,

diz Malevich em *O mundo não-objetivo*. Walter de Maria e Michael Heizer trabalharam de fato nos desertos do sudoeste [americano]. [...] O deserto é menos “natureza” do que conceito, um lugar que engole as fronteiras. Quando o artista vai para o deserto, ele enriquece sua ausência e queima a água (tinta) do seu cérebro. O lodo da cidade evapora da mente do artista à medida que ele instala sua arte. Os “lagos secos” de Heizer se tornam mapas mentais que contêm a vacância de Tântatos. Uma consciência do deserto opera entre anseio e saciedade. (SMITHSON, 2006 a, p. 193).



FIGURA 18 – *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, 1970, Grande Lago Salgado, Utah, EUA. Foto: autor desconhecido.
FONTE – KATO, 2011.

Em uma conversa com os artistas Dennis Oppenheim e Michael Heizer, em 1970, Smithson falou sobre sua relação com espaços expositivos fechados e com lugares abertos: “eu gosto dos limites artificiais que a galeria apresenta. Diria que a minha arte existe em dois domínios – em meus *sites* ao ar livre, que podem apenas ser visitados e onde não são impostos quaisquer objetos, e do lado de dentro, onde de fato existem objetos...” (SMITHSON, 2006 b, p. 279).

E, mais adiante, na mesma conversa, ele definiu, precisamente, o que seriam as categorias de *site* (lugar) e *non-site* (não-lugar), em que jogou com a

dialética dos espaços do “fora” e do “dentro” do sistema de arte, do urbano e do campo, da cultura e da natureza.

Existe um ponto focal central que é o non-site; o site é a periferia fora de foco onde a sua mente perde os limites e é preenchida por uma sensação do oceânico, como fora antes. Gosto da idéia de silenciosas catástrofes acontecendo...O que é interessante em relação ao site é que, diferentemente do non-site, ele atrai você para fora, para as periferias. Em outras palavras, não há nada onde se agarrar a não ser as cinzas e não há modo algum de focalizar um lugar específico. Pode-se até dizer que o lugar se evadiu ou perdeu-se. Esse é um mapa que vai levar você a algum lugar, mas quando chegar lá, você não saberá realmente onde está. Em certo sentido, o non-site é o centro do sistema, e o próprio site é a periferia ou a extremidade. Quando olho em volta da margem desse mapa, vejo uma estância, um lugar chamado “açude sulfúrico”; cachoeiras e um tanque de água; a palavra pedra-pomes. Mas é tudo muito evasivo. As linhas das margens não revelam nada acerca das cinzas das margens. Você é continuamente capturado entre dois mundos, um que é, outro que não é. [...] O site é um lugar onde devia estar um trabalho, mas não está. O trabalho que deveria estar ali agora está em outro lugar qualquer, normalmente em uma sala. Aliás, tudo o que tem alguma importância acontece fora da sala. Mas a sala nos lembra as limitações da nossa condição. (SMITHSON, 2006 b, p. 284-285).

Smithson instaurou as categorias de *site* e *non-site* para designar as relações entre dois espaços distantes, entre si; para evidenciar reversibilidades ou articulações nas operações realizadas em dois espaços diferentes, mas ligados, conceitualmente, em seu trabalho. O tempo também foi um importante fator em seus trabalhos. Ele demonstrou grande interesse por assuntos diversos, que iam da história natural à geologia; da cultura popular à linguagem; dos mapas à arte conceitual; da entropia da matéria às redes de difusão da informação. Os primeiros trabalhos para *sites specifics*, de Smithson, começaram em 1965. O primeiro *non-site* foi feito em Pine Barrens, em que esteve acompanhado de Carl Andre, no sul de Nova Jersey, EUA, que consistiu em fazer um mapa tridimensional do *site*.

Assim, não havia contradição, para Smithson, em fazer uma escultura em escala monumental, no deserto, longe da participação do público, e em levar, para o espaço da galeria ou do museu, fragmentos da paisagem, para construir instalações ou fazer exposições de vários elementos relacionados à experiência realizada em um local distante. Os trabalhos de Smithson parecem demarcar uma oscilação entre o objeto e a experiência pura, entendida como

um *ready-made* do condensado espaço-tempo. Segundo Rosalind Krauss (1998, p. 341), Smithson explorou a ideia de *passagem*, operação temporal, tão presente na escultura moderna.

Em outro importante trabalho, anterior a *Spiral Jetty*, Smithson aprofundou o pensamento sobre a entropia na paisagem, quando realizou, em 1967, um *tour* por sua cidade natal, Passaic, próxima a Nova York. Sob algum aspecto, a viagem de Nova York até Passaic, foi tomada por Smithson como uma espécie de paródia das viagens dos desbravadores do século XIX. Em 30 de setembro de 1967, ele tomou um ônibus até Passaic, munido de um livro de Brian W. Aldiss, intitulado *Earthworks*. Enquanto lia o livro, o ônibus passou por um lugar que lhe interessou. Então, decidiu descer do ônibus e andar pela periferia industrial da cidade. De um lugar a outro, Smithson foi encontrando “monumentos”, *sites* que lhe causaram estranhamento, como se fossem ruínas da civilização sendo vistas pelo primeiro ser vivente, após muitos e muitos anos. Ele fez muitas fotografias dessas paisagens e coletou objetos. Completando este projeto, Smithson expôs, na galeria *Dwan*, em Nova York, os *non-site*, fragmentos coletados, mapas em negativo do lugar, e fotografias que fez, durante seu *tour* por Passaic. Smithson também escreveu um artigo sobre seu percurso por aquele lugar, e o publicou na revista *Artforum*. Aos visitantes da exposição, apresentou tênues sugestões do que havia se passado com ele, naquela aventura urbana, e os convidou para que realizassem a mesma experiência. Algumas perguntas poderiam ser levantadas, aqui: onde, afinal, se deu a obra do artista? Do que se constituiu?

Na Dwan Gallery não havia nenhuma obra, pelo menos no sentido de um objeto construído e exposto pelo artista. Tampouco havia alguma obra nos pontos indicados no prospecto: o mapa não registrava a ação do percurso e, portanto, quem resolvesse ir ao lugar, não encontraria uma paisagem modificada pelo artista, mas a paisagem como era em seu estado natural. Assim, pois, a obra consistiria no fato do artista ter realizado o percurso? Ou consistiria no fato dele ter convidado a outras pessoas a percorrerem o Passaic River? A obra está nas fotografias exibidas ou nas fotografias que os visitantes fizeram? A resposta é que a obra é todas estas coisas ao mesmo tempo. Há uma série de elementos, o lugar, o percurso, o convite, o artigo, as fotografias, o mapa, os escritos anteriores e posteriores que constituem o sentido e que são, como ocorre em todas as obras de Smithson, a própria obra. (CARERI, 2007, p. 162-163, minha tradução).

Esse trabalho de exploração do contexto urbano, visto como metáfora da própria mente, marcou uma etapa de transição entre as esculturas minimalistas de Smithson, para a exploração das paisagens, e das camadas do tempo que elas continham. No entanto, para ele, tratavam-se de camadas entendidas fora da história. Nesse sentido, nos “espaços vazios e esquecidos pelos próprios habitantes do lugar, ele reconhece um território do que é mais natural, uma paisagem que assume as características de uma nova natureza entrópica”. (CARERI, 2007, p. 170). Não se tratava de se emitir um juízo de valor, mas de se constatar, esteticamente, o que o lugar apresentava e em que estado estava. Careri refere-se a Smithson, como um “entropólogo”, fazendo um encaixe do artista ao conceito de Levi-Strauss, sobre o que o antropólogo chamou de “entropologia”. O conceito refere-se a um dos famosos pares de polaridades de Strauss, em que, aos “territórios quentes”, pode-se atribuir um maior grau de entropia: quanto mais industrializada a civilização, mais entropia ela gera. Enquanto que, em territórios mais naturais, mais “frios”, a entropia é menor. Assim, Smithson pareceu estar particularmente interessado nesse processo de desintegração, causado pela civilização e pela natureza, que deixam suas marcas na paisagem, quer seja ela urbana ou não. (CARERI, op.cit., p. 172-173). (FIGURAS 19, 20 e 21).

Esta conexão com a natureza e o meio ambiente seria uma preocupação constante. No conceito físico de entropia, a decomposição da ordem em caos, Smithson encontrou o modelo para uma prática que iria resultar em algumas intervenções bastante grandes da paisagem. Em contraste com Long e Fulton, a arte de Smithson, de Walter de Maria (1935-) e Michael Heizer (1944-) demonstravam uma disposição para manipular e alterar a paisagem numa escala muito maior. Um dos ensaios de Smithson começava assim: “Imagine-se no Central Park um milhão de anos atrás. Você estaria parado sobre um vasto manto de gelo, uma parede glacial de 6.500 quilômetros com até 600 metros de espessura. Sozinho sobre a vasta geleira, você não sentiria o seu lento movimento esmagador, triturante, rasgando tudo à medida que avançava para o sul, deixando em sua esteira grandes massas de fragmentos de rocha”. Em comparação com forças de tal magnitude, qualquer coisa realizada por um artista individual seria insignificante, e Smithson considerava fora de lugar a crescente sensibilidade para com as questões ambientais quando esta se manifestava como um exagerado apreço pela natureza. *Telheiro de lenha parcialmente enterrado* (1970) envolvia o empilhamento de terra no topo de um telheiro nos jardins da Kent State University até que a viga-mestra do telhado quebrou-se devido ao peso. A estrutura foi então abandonada. *Descida de asfalto* (1969) era exatamente isto: cargas de caminhão de asfalto despejadas num declive nas cercanias de

Roma. Vários outros trabalhos grandes (incluindo *Rampa de Amarillo*, durante a construção da qual, em 1973, Smithson morreu numa queda de avião) requeriam o deslocamento de enormes quantidades de rocha e terra, mais famosamente, o seu *Molhe espiral* (1970), que se projetava da margem por sobre o Grande Lago Salgado que se tornou vermelho, devido a um tipo especial de alga. Durante os anos que se seguiram à sua construção, os níveis oscilantes da água primeiro inundaram e, mais recentemente, revelaram novamente a obra inteira. Para Smithson havia uma relação íntima entre a formação e a vida destas esculturas – todas as quais, como as de Long, eram deixadas ao seu destino – e à atividade mental. A deposição da memória sobre memória, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre idéias díspares e a perda pelo esquecimento, tudo isso espelha a sedimentação, as dobras, placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos. Smithson também documentava o ambiente tal como o encontrava, apresentando, por exemplo, fotografias de escoadouros industriais, pontes e pontões sobre o rio Passaic, na industrial Nova Jersey, como uma série de “monumentos”. (ARCHER, 2001, p. 96-98).

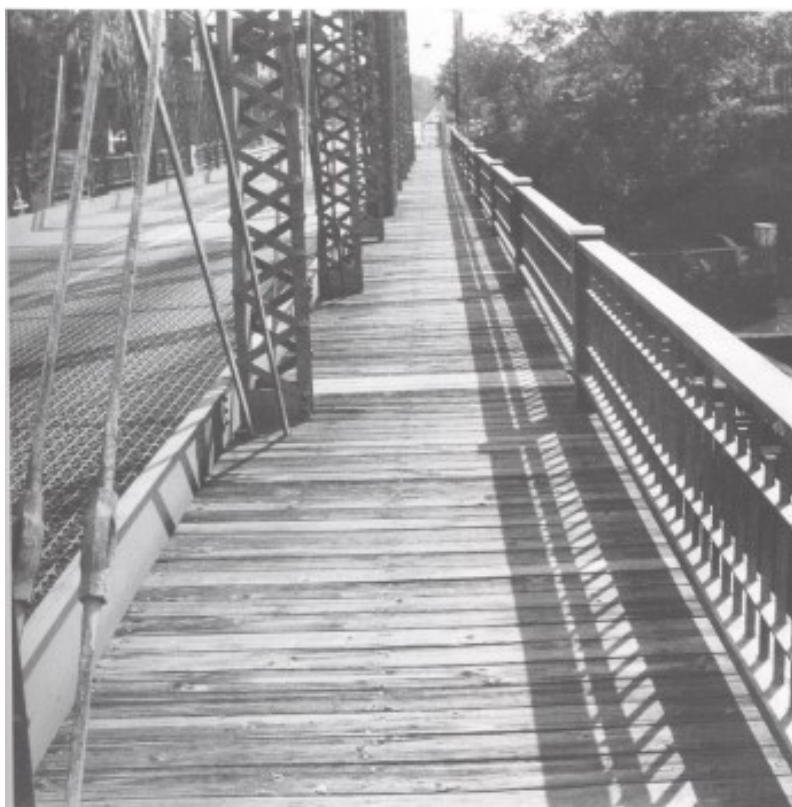


FIGURA 19 – Um dos primeiros “monumentos”, por que passou Smithson, em sua jornada por *A Tour of the Monuments of Passaic*, em Nova Jersey, EUA, em 1967. Foto: autor desconhecido

FONTE – MELENDI, 2011.

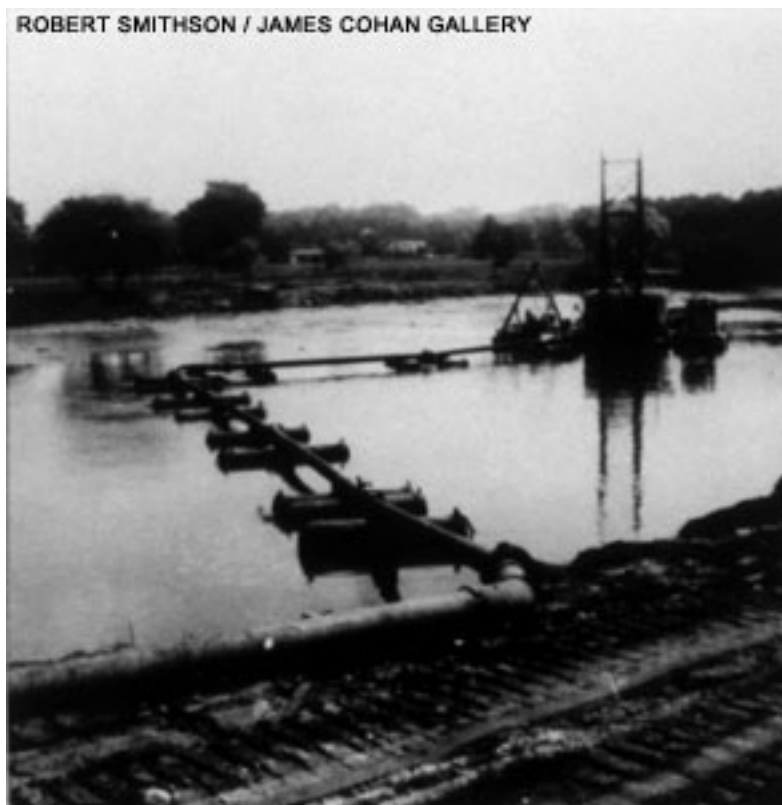


FIGURA 20 – Outro “monumento” da paisagem desoladora da periferia de Passaic, por onde andou Smithson, em 1967. Foto: James Cohan Gallery.
 FONTE – ROTEIROS Flutuantes, 2011 (a).



FIGURA 21 – *Monumento da Fonte*, de *Tour of the Monuments of Passaic*, 1967. Foto: James Cohan Gallery.
 FONTE – ROTEIROS Flutuantes, 2011 (b).

Smithson, com a experiência realizada em *Tour of the Monuments of Passaic*, e com seus *non-site* na galeria Dwan, possibilitou a transferência da

realização do projeto, ao espectador, que passou, daí em diante, a ser um co-autor da obra.

3.7 DA ZONA DE CONVERGÊNCIA LOCAL DO OBJETO ARTÍSTICO ÀS MÚLTIPLAS RELAÇÕES DO NÃO-OBJETO

A ideia de um percurso gerando uma experiência espacial e temporal, não representacional, mas inserida no espaço real, sugerida ou delegada ao espectador/participante, foi explorada por um outro viés, no Brasil, pela artista do *Neoconcretismo* Lygia Clark (1920-1988). Paulatinamente, sua obra foi do objeto em direção às *relações* entre pessoas e os objetos. Em muitas de suas obras, especialmente nas últimas, o trabalho, em si, só existiu na relação; a *relação* passou a ser o “lugar” da obra.

O *Concretismo*, a que o *Neoconcretismo* está historicamente ligado, surgiu, no Brasil, após a I Bienal de São Paulo, em 1951, muito influenciado pelas ideias do suíço Max Bill (1908-1994), oriundo da *Bauhaus* e um dos fundadores da *Escola de Ulm*, na Alemanha. O *Concretismo* teve como precursores mais remotos, artistas das vanguardas modernas do início do século XX, cujas poéticas apresentavam a abstração e a geometrização das formas, como negação da figuração e da representação naturalista. A arte, por meio dessa vertente, voltou-se para dentro de si mesma, problematizando e priorizando questões de linguagem e de recursos operativos do próprio campo. No Brasil, portanto, o *Concretismo* começou a se consolidar a partir dos anos de 1950, representado, principalmente, por dois grupos, *Frente* e *Ruptura*, do Rio de Janeiro e de São Paulo, respectivamente.

No entanto, o rigor formal e a disciplina estrita dos concretistas começaram a incomodar, principalmente, os artistas do Rio. Assim, em 1959, foi organizada a *I Exposição de Arte Neoconcreta*, no Rio de Janeiro, ocasião em que o poeta Ferreira Gullar, um dos integrantes do novo grupo, publicou o *Manifesto Neoconcreto*.

O movimento neoconcreto não deve ser visto como uma dissidência do Concretismo e sim como uma tomada de consciência autônoma dos problemas da arte contemporânea. As idéias concretistas vieram de Ulm através de Buenos Aires e foram adotadas, demasiadamente ao pé da letra, pelo grupo de artistas paulistas lideradas por

Waldemar Cordeiro no começo da década de 50. No Rio, essas mesmas idéias sofreram uma inflexão, graças ao seu principal defensor, Mário Pedrosa, que partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas de vanguarda que, por influência de Mário Pedrosa, voltavam-se para o concretismo, como Ivan Serpa, Almir Mavignier, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark e outros. As diferenças entre os dois grupos ficaram evidentes quando eles se juntaram na I Exposição Nacional de Arte Concreta – em dezembro de 1956, em São Paulo, e janeiro de 1957, no Rio -, dando margem a divergências que culminariam com a cisão do movimento. Em função disso, os cariocas, mais intuitivos, foram estimulados a aprofundar teoricamente sua experiência, dando-se conta do que ela continha de original e suscetível de desdobramento autônomo com respeito às idéias e obras importadas. Essa tomada de posição está expressa no *Manifesto neoconcreto*, de março de 1959, que dá início ao movimento. Na verdade, as idéias expressas nesse documento por mim redigido são decorrência de uma série de reflexões feitas sobre as obras que iam sendo realizadas pelos artistas do grupo, pintores, escultores e poetas, e principalmente a partir dos trabalhos de Lygia Clark. A eliminação do espaço fictício e a abertura da obra para o espaço real era um gesto radical cujo significado teórico foi por nós entendido como uma reviravolta na compreensão das questões da arte naquele momento.[...] Novos conceitos acerca da obra de arte, de sua significação, de sua natureza, foram propostos por nós na tentativa de apreender o caráter específico da arte neoconcreta: era a Teoria do Não-objeto. (GULLAR, 1999, p. 10-11).

Como uma das mais importantes referências para a arte contemporânea, a artista brasileira Lygia Clark e seus trabalhos serviram de base para a reflexão do crítico Ferreira Gullar, ao formular a *Teoria do Não-objeto*. Segundo Gullar, o não-objeto tem as seguintes características: é aquilo que, na arte, não está ligado à representação, mas à *presentificação*; prescinde de moldura ou base – elementos-chave e constitutivos de um determinado posicionamento de arte, que separa a arte da vida -; o espaço onde se insere o não-objeto é real, o mundo, implicando na mistura entre arte e mundo; o não-objeto transcende o espaço, por nele se inserir radicalmente, por nascer *no e do* espaço; o não-objeto requer a *ação* do espectador e não a *contemplação*. (GULLAR, 1999, p 292-301).

A título de exemplo do que seria um não-objeto, pode-se destacar o trabalho de Lygia Clark, *Caminhando*, de 1963. Nesse trabalho, a artista estabeleceu a experiência espaço-temporal de viver e construir o trabalho, no ato de fazê-lo. A experiência - que pode ser reproduzida a qualquer tempo e por qualquer um -, consiste em se pegar uma folha comprida de papel, aplicar-

lhe uma torção, colá-la pelas pontas, e, com uma tesoura, seguindo o comprimento da fita, ir cortando-a, até o limite em que sua espessura não mais o permita fazê-lo. Esse trabalho foi claramente inspirado nos experimentos de Max Bill, que explorou as possibilidades contidas na famosa *Fita de Möebius*²⁷.

Segundo Lygia, a partir de *Caminhando*, ela começou a atribuir grande importância ao ato realizado pelo participante da experiência que ela estava propondo. Portanto, Lygia desestabilizou a relação artista/espectador e deslocou a importância àquele que realizaria o ato. Nesse e em outros trabalhos, ela colocou em foco a relação sujeito-objeto, a percepção do espaço e da duração, e a desimportância da posição do artista como autor da obra. Aliás, não se tratava mais, para ela, de se usar a denominação “obra de arte”. O artista seria um mero destinador da proposição que só se realizará, na sua plenitude, se o participante quiser aderir à proposta. “O artista não é o que apresenta o objeto, mas o que propõe a experiência, como em *Caminhando*. A relação clara é entre o artista e o Outro”. (HERKENHOFF²⁸, 1999, apud ITAÚ CULTURAL, 2011 (c)).

Ao iniciar a leitura deste texto chamado *Caminhando*, pode-se observar que a própria palavra “caminhando” contém uma série de referências: um ato de estar caminhando; uma ação; um movimento; de estar em direção a um ponto; uma ação de caminhar. Também faz referência a um ato executado pelo homem e que se encontra, portanto, contido neste ato, nesta referência de homem. Segundo o dicionário Aurélio, é um “ato realizado pelo homem a pé, ato de andar”, ou “caminhar” como um ato de “percorrer caminho a pé”. Este termo indica também uma trajetória, uma direção, um rumo, um destino no espaço, um movimento de um ponto a outro. Posição ereta/vertical, em que, pelo movimento das pernas em direções contrárias, somos deslocados de um lugar a outro sobre a horizontalidade da terra aos nossos pés. O sentido colocado como uma direção dependerá desse corpo que habita o mundo e que, pelo seu movimento, se desloca e escolhe uma direção. (BARRIOS, 2003, p. 315-316).

²⁷ A Fita de Möebius é “uma experiência que revela a continuidade de uma superfície e anula o conceito euclidiano de espaço. Sucede, entretanto, que Bill, ao realizar as primeiras experiências nesse sentido, não tinha conhecimento desse problema matemático e a sua intenção, conforme ele mesmo o disse, era realizar uma idéia que trazia dentro de si há muito tempo: a configuração do espaço infinito em seu movimento infinito”. (GULLAR, 1999, p. 222).

²⁸ HERKENHOFF, Paulo. A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. São Paulo: MAM, 1999. p. 7.

A experiência, em si - a percepção do espaço e do tempo vividos, o gesto, no ato de realização da tarefa -, apresenta a possibilidade de percepção de uma continuidade e de uma não separação entre gesto e contexto. (BARRIOS, 2003, p. 316-317).

Com esse gesto tão banal, o participante da experiência será capaz de se perceber inserido no mundo e só ele saberá o sentido que essa experiência representou para si. A proposição não se encontra congelada no tempo: ela pode ser reeditada, a qualquer tempo, em qualquer espaço. Lygia chamou a atenção para uma desnaturalização do hábito; requereu um olhar atento ao cotidiano, atribuindo-lhe uma significação que pretendia problematizar as determinações dos valores impostos pela sociedade capitalista, do consumo. (FIGURA 22).



FIGURA 22 – *Caminhando*, de Lygia Clark, 1963. Inspirada na *Fita de Möebius*. Foto: autor desconhecido.

FONTE – QUEIROZ, 2011.

O artista Hélio Oiticica (1937-1980), companheiro de Lygia Clark no grupo *Frente* e, posteriormente, no movimento *Neoconcreto*, teve um intenso relacionamento intelectual com Lygia e, em muitos trabalhos, eles poderiam ser aproximados. Os dois, como representantes destacados e precursores, em muitos sentidos, da arte contemporânea atual, apontaram para a

“desestetização do objeto e a desidealização da imagem do artista”. (CANONGIA, 2005, p. 58). Em ambos, se percebe a direção que remete à participação do espectador, tirando-o da posição de mero contemplador do trabalho. Aliás, o termo preferido pelos dois era “trabalho” ao invés de “obra”, porque davam prioridade ao processo e às operações constitutivas para a realização da proposição artística, ao invés de enfatizarem produtos finais ou obras acabadas. Nesses processos, o sujeito participante estava, necessariamente, implicado, sem o qual o fluxo e a efetividade do trabalho não existiriam, não se completariam.

A obra de Oiticica, como a de Clark, sofreu transformações semelhantes no curso do trabalho: saíram do plano para o espaço real, ganhando, a seguir, o envolvimento físico e sensorial do espectador. A convocação do “viver” e do “experimental” que os *Ninhos* e *Penetráveis* de Oiticica realizam, a partir do final da década de 1960, tem a mesma habilidade sensível dos trabalhos de Lygia Clark da mesma época. A diferença é que, em Clark, as coisas começaram a ganhar uma dimensão existencial e psíquica tal, que acabariam por tornar o espectador uma sorte de “paciente” de uma “terapia” psicoartística insuspeitada. (CANONGIA, 2005, p. 59).

A vontade de possibilitar uma experiência, uma vivência ao espectador, em que todos os seus sentidos fossem convocados, demonstra que tanto Hélio quanto Lygia se anteciparam, em alguns anos, ao que viriam a fazer os minimalistas.

Exemplos de trabalho de Hélio Oiticica, que apresentam essas características, são os *Parangolés*. Essa realização, nos anos de 1960, derivou-se da vivência que Hélio teve com o samba e com comunidades periféricas, no Morro da Mangueira, onde morou por um período, no Rio de Janeiro. Como sínteses de trabalhos anteriores - em que Hélio articulou pesquisas sobre a apresentação da cor no espaço, não mais colada à linguagem da pintura, e das “ambiências”, em que objetivava provocar todos os sentidos, numa fusão de técnicas, materiais e diferentes espaços de inserção para as experiências, voltando-se para a ação e para o corpo do participante -, os *Parangolés* foram concebidos para unir tempo e espaço na ação corporal daquele que viesse a utilizá-lo. Eles marcaram, emblematicamente, a passagem do registro visual para a multisensorialidade, na obra de Hélio. Da

mistura ou fusão de linguagens díspares, da percepção à participação, os Parangolés vivem. (FIGURAS 23 e 24).

O mesmo acontece com os *Parangolés* de Hélio Oiticica, que precisam ser vestidos, evoluir no espaço a partir de um corpo, numa operação que une arte, teatro, música e dança. Se tirarmos o corpo das pessoas que participam da ação da obra, não há obra. Os *Parangolés*, ao longo do tempo, foram apresentados, inúmeras vezes, pendurados em cabides, estáticos. É claro que, por injunções óbvias, não se pode mantê-los permanentemente em “evolução”, mas também é claro que assim, parados, eles perdem sentido. O *Parangolé* só se realiza realmente como obra quando está vestido por alguém que lhe dá vivacidade, em uma espécie de coreografia aleatória. Ali, nessa interação, o sujeito experimenta a disponibilidade do *Parangolé* ao movimento, desfolhando suas camadas de cor, revelando a justaposição dos planos móveis e coloridos, mostrando sua estrutura. Um *Parangolé* no cabide tem uma morbidez que jamais esteve prevista em sua dinâmica original. (CANONGIA, op. cit, loc cit).



FIGURA 23 – *Parangolé Eu Incorporo a Revolta*, de Hélio Oiticica, de 1967, ativado por Nildo da Mangueira, Rio de Janeiro. Foto: autor desconhecido.
FONTE – ZOO'N Zum, 2011.



FIGURA 24 – Sambista da Escola *Vai-Vai*, de São Paulo, ativando um Parangolé da série *Capa*, de Hélio Oiticica, criado pelo artista em 1979, para o *Festival de Recife*, a pedido de Paulo Bruscky, artista multimídia de Pernambuco. Coleção de Paulo Kuczynski. Foto: Gui Paganini Divulgação.
 FONTE – UOL, 2011.

Os desdobramentos dos trabalhos desses artistas neoconcretistas fazem lembrar outro, que aconteceu em Curitiba, em 2001. A artista curitibana Eliane Prolik (1960-) parece manter-se fiel a uma linhagem que a liga aos neoconcretistas. Um de seus trabalhos mais interessantes, para o tema da trajetividade no espaço urbano, foi o que chamou de *Nada Além*. Ainda que, na maior parte de sua carreira artística, Eliane tenha se devotado a questões formais e construtivas - que a ligam mais propriamente às fases iniciais do Neoconcretismo, especialmente em seus trabalhos tridimensionais -, na produção desse trabalho, próxima à participação da artista na 25ª. Bienal de São Paulo, em 2002, ela ofereceu ao habitante da cidade, uma experiência estética fora do espaço museológico, apresentando muitos aspectos caros à arte conceitual. Em *Nada Além*, Prolik fez circular, pelas ruas de Curitiba e a partir da Galeria *Casa da Imagem*, uma Kombi branca, cuja lataria foi recortada e vazada, para apresentar frases retiradas de músicas populares. Tanto as pessoas que se dispuseram a entrar na Kombi para um *tour* pelo centro da cidade, como as que a viram da rua, todas foram convidadas a um *olhar* e a um

lembrar diferenciados sobre o espaço urbano, agora tendo como vetor um artefato poético itinerante. Segundo Vicentini (2002), Eliane propôs uma reflexão sobre a memória e sobre as opções que se tomam no espaço urbano, que omitem ou revelam relações nem sempre presentes, de imediato, ao alcance dos habitantes. (FIGURAS 25 e 26).



FIGURA 25 – *Nada Além*, 2001, Eliane Prolik. Kombi Volkswagen branca, recortada e vazada em sua lataria, contendo trechos de músicas populares. A artista ofereceu vários *tours* pelo centro de Curitiba, em que o veículo funcionou como uma espécie de membrana, entre o dentro e o fora da malha urbana. Foto: acervo de Eliane Prolik.
 FONTE – MUVI, 2011 (a).



FIGURA 26 - Quem fez o passeio dentro da Kombi de *Nada Além*, especialmente à noite, pode perceber as luzes que entravam pelas letras vazadas da lataria, projetando as palavras no interior do veículo, em uma profusão vertiginosa de imagens que se formavam e logo desapareciam. De outro modo, aos de fora, lhes foram sugeridos lembretes silenciosos para serem completados e performados pelos espectadores. Foto: acervo de Eliane Prolik.
 FONTE – MUVI, 2011 (b).

Outra artista atuante em Curitiba, também filiada às lições do Neoconcretismo, é a artista visual Leila Pugnali (1956-). Dona de um desenho extremamente econômico e expressivo, Leila aventurou-se pelas ruas de Curitiba, com seus *Jardins Transportáveis*. Reverberando as questões formais de seus trabalhos anteriores – especialmente, a série *Cochos*, em que Leila veio, desde o final da década de 1990, progressivamente, se soltando dos suportes convencionais do desenho e da pintura, atualizando as pegadas dos neoconcretistas, especialmente as de Hélio Oiticica e as de Lygia Clark -, os *Jardins Transportáveis* parecem querer se imiscuir no espaço urbano, não como representação de uma natureza perdida, mas como a possibilidade do resgate da poesia, por meio da inserção de formas orgânicas vivas e multicoloridas, em meio à aridez e inospitalidade desse espaço. Assim, ela antecedeu, em alguns anos, uma articulação entre a ecologia do urbano e as questões intrínsecas das artes visuais relacionadas ao alto modernismo, que foram assumidas, em parte, pelo coletivo Interluxartelivre, alguns anos mais tarde. (FIGURA 27).



FIGURA 27 – A artista carioca Leila Pugnali, radicada em Curitiba, organizou mais uma ação-caminhada com seus *Jardins Transportáveis*. Na foto, ela passou pela Ciclofaixa do Interluxartelivre, na R. Augusto Stresser, bairro Alto da Glória, Curitiba, em 14/10/08.
FONTE – BICICLETADA Curitiba, 2011.

Assim como em outros momentos históricos, a aproximação da vanguarda artística brasileira de movimentos ou de ideias oriundas do exterior, entre os anos de 1960 e 1970, se deu, não à semelhança fiel dessas outras vanguardas, mas se consolidou, com uma tônica própria - e em muitas vezes esteve “corpo a corpo” ou até mesmo se antecipou -, em direção a uma arte que se coadunou, criticou, revelou ou rejeitou, as contradições do espaço urbano, a nocividade implicada nas relações sociais da sociedade de consumo, as ingerências do privado sobre o público, a passividade de formas artísticas e estéticas subordinadas ao mercado e distanciadas da vida.

3.8 A LIVRE CIRCULAÇÃO DO CORPO E DA ARTE NO ESPAÇO URBANO, COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA, SOBREVIVÊNCIA, E SUPERAÇÃO, FRENTE AO ESPAÇO CONCEBIDO E AUTORITÁRIO.

Aprofundando-se nas relações possíveis entre a arte, a política, e a cidade - como o *locus* das graves disputas ideológicas causadas pela ditadura-, outros artistas produziram importantes trabalhos artísticos, no Brasil, nessa mesma época. Exemplos desses trabalhos de resistência e de forte apontamento conceitual - em uma época em que a liberdade de expressão e de criação estava sob os coturnos dos militares -, estão os que foram produzidos pelos artistas Cildo Meireles e Artur Barrio.

Investindo na ideia de denunciar e de desvelar os regimes hierárquicos que se espalhavam na sociedade brasileira nos anos de chumbo, Cildo Meireles, na série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970, explorou a possibilidade de revelação das relações de poder e da alienação da sociedade de consumo capitalista, que impregnavam as relações sociais e se manifestavam na materialidade do mundo. Na convergência entre a Pop Art e a Arte Conceitual, usando objetos de consumo e de uso diários, e objetivando alcançar a massa, por meio da circulação desses objetos em circuitos públicos, o trabalho de Meireles se inseriu politicamente, como o atesta o próprio nome do trabalho. Para tanto, valeu-se, no projeto *Coca-Cola*, do seguinte expediente: imprimiu dizeres nos cascos de garrafas de Coca-Cola e os devolveu à circulação. Em algumas garrafas postas em circulação, em 1970, poder-se-ia ler, logo abaixo da marca do fabricante: “Inserções em Circuitos

Ideológicos. 1 Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C.M. 05-70". (FIGURA 28).



FIGURA 28 – Projeto Coca-Cola, da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, 1970.
FONTE – TATE, 2012.

Pertencente à mesma série, no projeto *Cédulas*, Cildo se aproveitou da circulação de notas de dinheiro, para veicular pensamentos que suscitaram a

reflexão dos usuários, para as questões mais aflitivas daquele momento histórico. (FIGURA 29).



FIGURA 29 – *Quem matou Herzog?*, da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, 1975.
 FONTE – VIDA e obra de Cildo Meireles, 2011.

Neste trabalho de 1975, Meireles referiu-se à morte do jornalista Vladimir Herzog, provavelmente assassinado pela ditadura militar no governo do país, em 25 de outubro de 1975. De alto teor político e subversivo, o trabalho feito em notas de cruzeiro, moeda brasileira do período, mostrou a vertente da arte conceitual a que Meireles se alinhou, em uma época em que os artistas eram exigidos, para além das meras discussões formalistas e de produções que enfocavam “a arte pela arte”. A outro trabalho importante, seguindo a linha de contestação político-social, Meireles deu o nome de *Totem – Monumento aos Presos Políticos*, que participou da mostra *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte – MG, em 1970. Nesse polêmico trabalho, Meireles prendeu algumas galinhas vivas em um poste, em espaço público, e ateou-lhes fogo, queimando-as até a morte.

Em direção à desmaterialização e à dissolução da autoria em obras de arte, Meireles, em operações marcadamente conceituais, concebeu trabalhos intitulados *Estudos*, que só se efetivariam, caso os espectadores (co-autores) os executassem: “construídos a partir da linguagem e sob a designação de *fenômenos* (conjunção entre fenômeno e fonema), surgem, conforme ele próprio salienta, como tentativas de se distanciar da patológica relação com a obra de arte como algo que apenas artistas podem produzir. (MELIM, 2008, p.

60). À semelhança de sugestões ou de modos de execução, Meireles criou o *Estudo Para Tempo* e *Estudo Para Espaço*, em que descreveu as ações que deveriam ser executadas, por qualquer um que se interessasse em fazê-lo.

Estudos para o Tempo – Na praia ou no deserto, faça um buraco na areia (do tamanho que desejar), sente e espere, silenciosamente, até que o vento lhe cubra por completo. **Estudo para o Espaço** – Estudo para área: por meios acústicos (sons), escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os mais longínquos. (MELIM, 2008, p. 60-61).

Os trabalhos de Artur Barrio, desse mesmo período dos de Cildo Meireles, também exploraram uma certa ideia de circuito, questionaram relações de poder, reverberaram contaminações e experimentalismos, ligando o “fora” e o “dentro” do sistema de arte. Assim, como exemplo, participando da mesma mostra *Do Corpo à Terra*, proposta por Frederico Moraes, Barrio atualizou uma proposição feita no Rio de Janeiro, em 1969, que chamou de *Trouxas Ensanguentadas – T.E.*, compostas de restos de carne crua, ossos, sangue e dejetos, constituindo formas que se assemelhavam a corpos mutilados. Lançadas em espaço público, no Ribeirão do Arruda, no Parque Municipal de Belo Horizonte, as *T.E.* causaram espanto e medo, mobilizando, inclusive, o poder público, que convocou a polícia e corpo de bombeiros para investigarem o evento. (FIGURAS 30, 31 e 32).



FIGURA 30 – Artur Barrio prepara suas *T.E.*, na noite de 19/04/70, para serem lançadas, no dia seguinte, em espaço público, no Parque Municipal de Belo Horizonte, MG. Foto: autor desconhecido
FONTE – MUVI, 2011 (c).



FIGURA 31 – *Trouxas Ensanguentadas – T.E.*, de Artur Barrio, no Ribeirão do Arruda, Parque Municipal de Belo Horizonte, em 20/04/70. Foto: Artur Barrio.
FONTE – MUVI, 2011 (d).



FIGURA 32 – *Touças Ensanguentadas* – T.E., Artur Barrio, 20/04/70. Detalhe.
 FONTE – MUVI, 2011 (e).

Especialmente interessante à temática do caminhar, do percurso, como prática estética que aplica tensão ao sistema de arte, pode-se lembrar do trabalho de Barrio, intitulado *4 dias 4 noites*, de 1970. Nesse trabalho, houve um aprofundamento das investigações que Barrio vinha realizando, notadamente, rumo à desmaterialização do objeto de arte.

Dentre as suas várias investidas contra a tradição, contra o circuito comercial e institucional da arte, e a favor da “desmaterialização” do objeto, talvez a ação *4 dias 4 noites* (1970) tenha sido a mais radical. A falta de um perfil material e concreto da própria realidade, a sua não-objetividade, já havia levado muitos artistas do final do século XX a discutir essa “desmaterialização” e a desconsiderar os “resultados” da arte como produtos. Yves Klein chegou a expor uma galeria vazia, fazendo do Nada um objeto. Durante *4 dias 4 noites*, Barrio perambulou a esmo pela cidade, sob efeito da *canabis sativa* e sem se alimentar, fazendo das privações e da droga uma experiência extremada para o corpo e para a mente. Obra sem objeto, sem causa e sem registro, a ação valia por si, portando apenas um efeito invisível e intangível, privado de matéria e finalidade, e tornando-se acessível somente à memória do próprio artista. Confinada à condição de vivência individual, *4 dias 4 noites* tornou-se o ponto crítico e limite a que Barrio chegou em direção à negação do objeto e à visão da arte como estado legítimo de pura latência, ou, como prefere o artista, esta de “iluminação perceptiva”. (CANONGIA, 2005, p. 84-85).

A partir dessa época, Barrio passou a utilizar, cada vez mais, materiais efêmeros, precários ou mesmo escatológicos, em seus trabalhos.

Paralelamente, em Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, foram apresentados trabalhos e experimentos no espaço urbano, em que as inovações de linguagem e a atitude política de alguns artistas locais desdobraram-se, desde as experiências da década anterior, em outras cidades do país.

De 1969 a 1974, os Encontros de Arte Moderna - EAM, concebidos pela professora, historiadora e crítica de arte Adalice Araújo, e coordenados pelo designer e professor Ivens Fontoura, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, fizeram a capital do Paraná ficar alinhada com experimentações e discussões de arte, que vinham sendo efetivadas, especialmente, no eixo Rio/ São Paulo. Principalmente de lá, vieram alguns dos palestrantes e ministrantes de *workshops* do EAM, como, por exemplo, Frederico Morais, principal mentor dos importantes eventos *Arte na Rua*, juntamente com Hélio Oiticica, em 1968, e que, no início dos anos de 1970, lançou os *Domingos de Criação*, nas áreas externas do Museu de Arte Moderna – MAM, no Rio de Janeiro, RJ.

O I Encontro de Arte Moderna, de 27 a 31 de outubro de 1969, realizado na sede da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, teve “como objetivo principal uma atualização teórico-prática das Artes Visuais em nível Internacional; em outros campos, volta-se para problemas nacionais” (ARAÚJO, 2006, p. 129-130). Assim, por seis anos consecutivos, a EMBAP recebeu em suas dependências, teóricos, críticos, poetas, historiadores, músicos, professores de arte, de diferentes lugares, que realizaram palestras, debates, oficinas, exposições e experimentações, juntamente com os participantes e artistas locais. Foram importantes iniciativas que consolidaram a abertura de Curitiba, para a arte contemporânea. Intelectuais como Roberto Pontual, Donatto Ferrari, Douglas Sabóia Cunha, José Seixas Patriani, Frederico Jaime Nasser, Rafael Buongiorno Neto, Frederico Morais, José Rezende, Fayga Ostrower, Pedro Escosteguy, Salvador Obiol, Mário Barata, Ana Bella Geiger, Artur Barrio, Valkyria Proença, João Ricardo Moderno, João Vicente Salgueiro, Bruno Tausz, Sylvio Back, Oraci Gembra, foram alguns dos que marcaram presença relevante nesses eventos, ao lado de importantes

nomes locais, como, por exemplo, Fernando Bini, Lauro Andrade, Margareth Born, Olney da Silveira Negrão, Márcia Simões, Beatriz Corrêa, Mazé Mendes, Carmen Carini, Sônia Gutierrez, Elvo Benito Damo, Heloísa Campos e o poeta, nacionalmente conhecido, Paulo Leminski.

O II Encontro, ficou marcado por polêmicas.

Pedro Escoteguy vem acompanhado pelo poeta Salvador Obiol, que dedica poemas a Curitiba. Ele apresenta um documentário sobre Arte Pública e inicia experiências de situações com a participação espontânea de pessoas que circulam no Passeio Público. Na mesma proporção que suas propostas são aceitas, as de Frederico Moraes, Barrio, Valkyria Proença e João Ricardo Moderno são contestadas. A polêmica gira principalmente em torno do Ambiente Porcoral desse último, que transforma uma das salas do Museu de Arte Contemporânea em um chiqueiro, alegando que o corpo do porco substituíra o corpo do homem e que a economia paranaense tem no gado suíno um de seus pontos básicos. Porém, na realidade, é bastante clara, nas entrelinhas, uma violenta crítica à Ditadura Militar no País, o que, todavia, muitos não compreendem. Ao contrário, a Série de Audiovisuais que Frederico Moraes apresenta é, por unanimidade, considerada inovadora. Contudo, o choque provocado seria altamente positivo, já que coloca em xeque os valores de uma sociedade demasiado fechada para analisar o exercício de seus próprios direitos à cidadania. (ARAÚJO, 2006, p. 131).

No III e no VI Encontro de Arte Moderna, em 1971 e 1974, respectivamente, ocorreram duas situações interessantes de intervenção urbana.

Na primeira, Frederico Moraes finalizou o III Encontro com o *Sábado de Criação*, levando os participantes daquele encontro – artistas, alunos de artes, arquitetura e jornalismo -, ao canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba, em construção, em 1971. (FIGURA 33). Naquele episódio, o pátio de construção transformou-se em um grande laboratório experimental de criação, em que foram usados materiais “pobres” - os preferidos dos artistas da *Arte Povera* - como terra, areia, vergalhões, madeiras, para os trabalhos que não tinham nenhuma pretensão de serem abrigados em uma exposição ou em um espaço museológico.



FIGURA 33 – *Sábado de Criação*, em 30/10/71, conjunto de atividades criativas desenvolvidas por participantes e provocadas por Frederico Morais, no âmbito do *III Encontro de Arte Moderna*, da EMBAP. Na foto, a artista Ana González posou para o arquiteto Key Imaguire. FONTE – GOTO, 2011.

No último Encontro, de 25 a 30 de agosto de 1974, Josely Carvalho, arquiteta, desenhista e gravadora, propôs um jogo urbano em que os participantes dos encontros e transeuntes foram convidados a participar, espalhando-se em grupos, em diferentes pontos da cidade, nos quais esculpiram pães de cerâmica que foram oferecidos ao público. Ao lado dessa atividade, ao piano, a irmã de Josely, Jocy Carvalho, iniciou uma *Homenagem a Duchamp*. Foram realizados, ainda: uma execução da obra *Vexation*, de Satie, pelo tempo de 18 horas e 40 minutos, em que diferentes pianistas se revezaram na execução; uma obra ambiental *Corredor de Guarda-Chuvas*, baseada no ambiente imaginário de Duchamp; um torneio de xadrez. (ARAÚJO, 2006, p. 130-132).

Outros exemplos da atualidade e do posicionamento político-estético, em meio à ditadura, em Curitiba, foram o evento *ArtShow*²⁹, de 1978 - realizado, por uma semana, na Galeria Júlio Moreira, no Teatro Universitário - TUC, na passagem subterrânea do Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba -, e a criação do grupo *Sensibilizar*, em 1983, dos quais o artista Sérgio

²⁹ “O evento *ArtShow* aconteceu no intervalo de uma semana, no ano de 1978, na Galeria Júlio Moreira (Galeria do TUC), que faz a passagem de pedestres, entre o Largo da Ordem e a praça Tiradentes, em que se encontra o marco zero da cidade. Seu principal articulador foi o artista Sérgio Moura. O evento apresentou-se como um grande “*happening*”, que contou com a participação de vários artistas e pensadores atuantes na época, entre eles os poetas Paulo Leminski e Reynaldo Jardim, que provocaram e convidaram o público passante a participar das múltiplas atividades artísticas que estavam propondo. E isto, sob um governo ditatorial. O Vídeo *ArtShow* foi realizado com material cedido pelo próprio Sérgio Moura, e com o material encontrado, por Goto, nos arquivos da Fundação Cultural de Curitiba”. (INSTITUTO PARANAENSE DE ARTE, 2010).

Moura foi o mentor. Sérgio Moura, nascido em Manaus-AM, chegou em Curitiba, em 1974, após ter passado pelo Rio de Janeiro, de 1969 a 1971, tendo, inclusive, participado dos *Domingos de Criação*, no MAM – RJ e frequentado oficinas do Parque Lage.

O evento *ArtShow* configurou-se como uma realização multimídia de arte relacional, que mobilizou muitos artistas visuais, poetas - Reynaldo Jardim ³⁰ (1926-2011), e Paulo Leminski (1944-1989), por exemplo -, músicos, fotógrafos, *performers*, e o público usuário daquela passagem subterrânea do centro histórico de Curitiba. (FIGURAS 34 e 35).



FIGURA 34 – Cartaz realizado no evento *ArtShow*, colocado em uma parede da passarela subterrânea do Largo da Ordem, centro de Curitiba, em que o poeta Paulo Leminski interveio: “o pinico de Duchamp é a fonte da juventude”.

FONTE – MOURA, 2011 (a).

³⁰ O paulista Reynaldo Jardim foi poeta, jornalista, artista visual e performer, muito premiado, grande agitador cultural que, entre outras coisas, participou do movimento *Neoconcreto* e, juntamente com o artista Amílcar de Castro, foi responsável pela reformulação gráfica do periódico *Jornal do Brasil*, criando o *Suplemento Dominical*, o *Caderno de Domingo* e o *Caderno B*, iniciativa pioneira no país, na década de 1950. Em sua passagem por Curitiba, onde morou por 12 anos, entre as décadas de 1970 e 1980, foi editor dos cadernos de cultura dos jornais *Diário do Paraná*, do suplemento *Pólo Cultural* e do *Correio de Notícias*, nos quais ofereceu espaço de experimentação e criação para artistas de Curitiba, entre eles, Rettamoza. (GOTO, 2001, p. 9). Em 2002, Jardim participou, como jornalista convidado, do evento *Faxinal das Artes*, em Faxinal do Céu, PR, para o qual produziu um texto que consta no catálogo do evento. Morreu, em Brasília, onde vivia com a família ainda em plena atividade, aos 84 anos, em 01/02/11.



FIGURA 35 – Da esquerda para a direita: o artista Sérgio Moura executa uma serigrafia; o poeta Reynaldo Jardim declama um poema; o poeta Paulo Leminski faz uma performance, lançando sua música *Verdura*; um anônimo intervém em uma das peças do evento *ArtShow*, em 1978, na Galeria Júlio Moreira, Curitiba.

FONTE – MOURA, 2011 (b)

O grupo *Sensibilizar* foi criado, por Sérgio Moura, em 1983, e contou com a participação de Jarbas Schünemann, na coordenação das ações que aconteceram em diferentes lugares de Curitiba, voltadas à participação do público. (FIGURAS 36 e 37).

Neles, os “populares” tornavam-se performers, numa interação coletiva. Enquanto as ações aconteciam, era de praxe a documentação fotográfica e o registro dos depoimentos das pessoas. Esses *happenings* afirmavam a arte como uma ponte para a realidade social. A contextualização histórica, a crítica à ordem estabelecida e à própria arte. Na proposta *31 de março de 1964*, diversos catadores de papel com seus “carrinhos” reuniram-se na Boca Maldita, centro da cidade, para participarem da “comemoração” de 20 anos do golpe militar. Ao centro da aglomeração, módulos cúbicos vazados e feitos de ripas acumulavam-se uns sobre os outros, formando um imenso totem. Diversos sacos de lixo amarelos amarrados com fitas verdes preenchiam esses cubos: a exclusão social dava os “parabéns” para a ditadura. As intervenções do *Sensibilizar* utilizavam a significação da arquitetura das instituições como parte do jogo poético-político. Assim foram os trabalhos *Pobre Educação*, em frente à Universidade Federal do Paraná e o ato público em frente ao MAC- PR, convidando o público a entrar no museu e a aproximar-se da arte, ao mesmo tempo em que fazia a arte aproximar-se do público fora do museu. Dialeticamente...(GOTO, 2001, p. 9).



FIGURA 36 – Ato-Manifesto 31 de março de 1964, do *Sensibilizar* e de catadores de papel, na *Boca Maldita*, Praça Osório, centro de Curitiba, em 1984.
FONTE – MOURA, 2011 (c).



FIGURA 37 – Ação do *Sensibilizar*, *Pobre Educação*, nas escadarias do prédio histórico da UFPR, na praça Santos Andrade, em 1985.
FONTE – MOURA, 2011 (d).

3.9 A PRODUÇÃO DO ESPAÇO, POR MEIO DA ARTE RELACIONAL

Uma arte que busca, incessantemente, a relação com o outro, que conta com o imprevisto, com o acaso, com as probabilidades, e com as evidências das ações antrópicas nos espaços, notadamente, com a instauração de espaços e intervalos relacionais, por meio da trajetividade como matéria artística, pode ser observada, por exemplo, em alguns dos trabalhos históricos dos artistas do grupo internacional Fluxus, da francesa Sophie Calle e da sérvia Marina Abramovic.

Para Nicolas Bourriaud (2009 a, p. 22), “a arte é o lugar de produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos ‘estados de encontro fortuito’ propostos pela Cidade. A julgá-la, por seus valores simbólicos ou materiais, a arte é o “interstício” social”. Esta definição parece aproximar o autor, da concepção de Massey, do conceito de “estórias-até-agora”, do conceito de “agenciamento”, de Deleuze e Guatarri, e da concepção estética para uma abordagem geográfica do espaço urbano, de Sahr.

Segundo Bourriaud, existe um novo paradigma estético em vigência, que imbrica formas artísticas e ativismos sociais, em que nada é estático, fixo, seguro, determinado ou definitivo. Este imbricamento - o mundo da arte e o mundo da vida - é o objeto da *Estética Relacional*. Esta estética está intrinsecamente relacionada ao espaço urbano contemporâneo.

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva, sobretudo, do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais. (BOURRIAUD, Op. cit., p. 20).

Esta definição está ligada a uma tradição filosófica materialista, especialmente, a formulada por Louis Althusser (2009, original de 1982), que a chamou de um “materialismo aleatório” ou “materialismo do encontro fortuito”.

Esse materialismo tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido preexistente, nem Razão que possa lhe atribuir uma finalidade. Assim, a essência da humanidade é puramente transindividual, formada pelos laços que unem os indivíduos em formas sociais sempre históricas (Marx: a essência humana é o conjunto das relações sociais). Não há “fim da história” nem “fim da arte” possíveis, porque a partida sempre é retomada em função do contexto, isto é, em função dos jogadores e do sistema que eles constroem ou criticam. (BOURRIAUD, Op. cit., p. 25).

No contexto brasileiro recente, podem ser mencionados, além dos que aqui já o foram, sob o invariável risco de graves esquecimentos, os trabalhos de Hélio Ferverza e de Maria Ivone dos Santos, do projeto Areal, do Grupo Poro, do Grupo GIA, de Breno Silva e de Louise Ganz, de Alex Vogler, de Marssares, de Rubens Mano, de Rubens Pileggi, de Ana González, de Maria de Lourdes Gomes (Lourdinha), de Didonet Thomaz, de Márcia Regina P. de Sousa, de Manoela dos Anjos Afonso, do grupo Pipoca Rosa, do projeto *Trânsito à Margem do Lago*, de Cláudia Washington e Lúcio de Araújo, do projeto *Paisagem Fronteira*, de Felipe Prando, ou de *Vermelho*, também de Felipe Prando, em parceria com Milla Jung, por exemplo.

A arte, vista a partir do percurso, do caminhar como prática estética, pode apontar para genealogias que relacionam - não de forma cronológica, mas por filiação, solidariedade, ou hibridismos -, concepções e procedimentos que vão, desde uma arte a-crítica e subordinada à estética dominante - focalizada numa liberdade semântica, que é esvaziada de um sentido libertário -, passando pela arte que se volta para dentro do próprio campo - que coloca em relevo questões sobre as linguagens artísticas e que acabou por se transformar em um campo autônomo, especialmente durante o alto modernismo -, até a arte que dialoga e intervém no meio social, de forma estética e política, provocando, recebendo e trocando elementos, em direção a mestiçagens entre diferentes campos, registros e grupos socioculturais.

Na produção artística contemporânea, pode-se perceber aspectos de todas estas vertentes, que permeiam a história da arte. Na consolidação da poética de um mesmo artista ou grupo, alguns aspectos dessas vertentes, eventualmente, podem se cruzar ou aparecer como predominantes, entre um e outro modo de se conceber e de se produzir arte, em um determinado ponto de suas carreiras profissionais. Para estas formas de sensibilidade, o processo do

“agir” no espaço-tempo tornou-se elemento fundamental dos trabalhos de poética.

Em alguns dos trabalhos dos três grupos de artistas visuais atuantes em Curitiba, selecionados para o universo desta pesquisa - a saber, o coletivo E/OU, o coletivo Interluxartelivre, e o artista Tom Lisboa -, foram verificadas possíveis filiações, aproximações e especificidades que articularam em suas poéticas, em relação a essa breve síntese do caminhar como prática estética, realizada pelos artistas citados neste capítulo.

As questões relativas à autoria, ao uso de espaços de apresentação e de exposição da arte - por meio de expedientes nem sempre vinculados às instituições culturais -, à dialética entre os espaços público e privado, às hierarquias de grupos dominantes e aos ativismos presentes no cotidiano, ao interesse pelos deslocamentos na cidade - o seu próprio e o dos habitantes -, em seus trabalhos, puderam revelar o emblematismo desses três grupos, para a compreensão das motivações que operam por trás de práticas artísticas que recaem no ato de circular pelo espaço urbano, dos próprios artistas e dos habitantes de Curitiba. Esses grupos voltam-se para a mesma arena de atuação, ainda que a partir de pressupostos diferentes, no intercâmbio entre registros sociais, políticos e estéticos.

Tentou-se compreender, antes de tudo, de que forma suas ações afetam o seu próprio “habitar”, como artistas e cidadãos dentro do corpo urbano, para onde se estendem, física e socialmente, suas práticas. Esses artistas podem ser aproximados, metaforicamente, às reflexões de Simmel, quando diferenciou a fenomenologia da “portas” e das “pontes”, que a cidade apresenta no conjunto de suas relações materiais e imateriais, que, aqui se suspeita, possibilitou ambiências para a produção de espaços de apresentação e de exposição das práticas relacionais no meio urbano.

Concomitantemente, buscou-se compreender de que forma a individualidade dos artistas, articulada a dos habitantes, ganhou, no limite entre o público e o privado, sua função social ou “mais do que social”, no cotidiano. Neste encontro, a questão temporal, a efemeridade e a fluidez dos agenciamentos, ganhou especial relevância e considerada na apresentação e na análise das práticas estéticas da trajetividade.

Em mais um plano de entendimento, conforme o capítulo 2, também buscou-se apreender de que forma essa nova visão da cidade permite revelar elementos do inconsciente urbano, através da relação estética-psicológica que se estabelece entre artista e cidade, mas também entre artista e cidadão, assim como entre cidadão e a cidade.

Em franca consonância com a arte relacional, encontram-se as reflexões e os apontamentos de Henri Lefebvre, de Deleuze e Guattari, a heterodoxa concepção espacial da geógrafa Doreen Massey, e as importantes noções sobre a duração e a multiplicidade, em Bergson, cujas solidariedades conceituais tentou-se articular nesta pesquisa.

No intervalo entre as geograficidades poéticas do “habitar” e as abordagens geográficas acadêmicas, as práticas estéticas da trajetividade vivem.

4 ETNOMÉTODOS ³¹

Neste capítulo, o texto será colocado em primeira pessoa. Isto será necessário, devido à metodologia que fui construindo e porque eu me considero uma fonte, nesta pesquisa. Durante todo o período destinado ao doutorado, algumas escolhas, leituras, percepções, reflexões, diálogos e *insights* foram sendo tomados como relevantes, pelos caminhos que a pesquisa fez emergir. Esses elementos construíram uma tessitura que se refez, incontáveis vezes, a cada novo acréscimo, a cada novo desvio de rota, a cada nova relação ou descoberta do pensamento, a cada novo recorte. Mas sei que isto é próprio do universo de qualquer pesquisador e não é uma exclusividade minha. No entanto, em muitos momentos, fiquei pensando se, ao invés de estar produzindo um texto acadêmico - em moldes racionalistas, em que o método científico torna-se a materialização e o fundamento de uma das formas possíveis de se compreender o real - não estaria mais próxima de um *fazer ficcional*³², ou melhor, de um *agir estético*, ao me debruçar sobre este trabalho. Até chegar ao desenvolvimento da escrita, propriamente dito, tive que superar a resistência em colocar esta construção em uma forma imanente, que me fez visualizar, ao longo da pavimentação desta estrada, tantos percursos e imagens. Como isto que estou fazendo poderia ser compreendido? Em qual enquadramento, afinal, poderia ser inserido? Pela moldura da ciência, ou pelo campo aberto da estética? Ou, ainda, poderia ser tomado como uma apreensão estética do espaço, uma metafísica diferenciada do geográfico?

Ao buscar compreender o que leva artistas visuais a buscarem o espaço urbano para as suas proposições, paulatinamente, fui refinando o pensamento e cheguei ao desenho de algumas categorias que o campo apresentou. Sincronicamente à pesquisa teórica, fiz uma reflexão sobre o entrelaçamento

³¹ Parte deste capítulo foi anteriormente publicada em um artigo de minha autoria, que consta nos anais do II Seminário de Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (BLOOMFIELD, 2009) e, aqui, foi ampliada.

³² Clifford Geertz advertiu que os textos de um antropólogo são interpretações de interpretações ou, se poderia dizer, representações de representações. Dessa forma, eles estarão sempre abertos a novas representações e interpretações. De acordo com Geertz, aquele que faz a interpretação de primeira mão é o indivíduo pertencente à cultura que se está investigando, o "nativo" ou o autóctone, se o uso desses termos for preferível. Ele chegou mesmo a usar a palavra "ficções", ao se referir às interpretações que um pesquisador interpretativo faz sobre os grupos culturais que estuda. O termo "ficção", nesse contexto, não significa algo falso, senão que se trata de uma modelagem conceitual. (GEERTZ, 1989, p. 26). Esse raciocínio pode ser extensível a outras áreas que envolvem estudos ou abordagens socioculturais. (BLOOMFIELD, 2007).

do meu papel de pesquisadora, como o de alguém que conviveu – e convive – com os fatos artísticos analisados, por ser membro do sistema de arte de Curitiba, desde 1998 – por ser artista visual, por ser professora e coordenadora do projeto de extensão *O Artista na Universidade*³³, do Departamento de Artes da UFPR –, por ser amiga de vários dos artistas envolvidos com algumas proposições artísticas no espaço urbano de Curitiba, e, por último, mas não menos relevante, por ter envolvimento direto com o coletivo de artistas visuais E/OU, implicado nesta tese, como mostrarei à frente. Portanto, segundo a fala de Geertz, na nota da página anterior, eu sou, ao mesmo tempo, uma *nativa* e uma *outsider* das categorias *artista-visual-que-age-no-espaço-urbano-e-desenvolve-projetos-de-interação* e *pesquisadora*, com as quais estou envolvida nesta tese.

Em primeiro lugar, na articulação entre embates interiores e estímulos exteriores, elegi, como categoria maior que pauta o universo desta pesquisa, o *espaço urbano vivido*, de acordo, fundamentalmente, com o conceito heideggeriano de *habitar poético* (ver capítulo 2, item 2.1.1), com o entendimento lefebvreniano, dos *espaços de representação*, ou *espaços vividos* (ver capítulo 2, item 2.2.1), e dos *espaços do agir*, segundo Sahr (ver capítulo 2, item 2.1.4).

Em segundo lugar, em um grau de aprofundamento categorial maior, me interessaram, por terem relevância para a minha própria trajetória artística, as práticas estéticas que, além de serem realizadas no espaço urbano, envolvem os “espectadores”³⁴ como partícipes dos trabalhos artísticos, e mesmo co-autores, em situação de interação direta, em que os “resultados” ou

³³ O Projeto de extensão universitária *O Artista na Universidade*, do Departamento de Artes da UFPR, foi iniciado, institucionalmente, em 1999, e esteve em vigência, até junho de 2011, quando foi substituído pelo projeto *Ampliação e Difusão do Acervo Digital O Artista na Universidade*. O acervo possui, até o presente momento, mais de cem títulos em DVD, que correspondem aos eventos organizados no âmbito do projeto. Eventos presenciais ou remotos (UFPR TV), sobre a trajetória e a biografia de vários artistas visuais contemporâneos nacionais, foram reunidos no acervo, que está aberto a pesquisadores. Entre os títulos presentes no acervo, estão alguns dos que se referem aos artistas e coletivos implicados nesta tese. Este material foi usado como fonte de referência. De outro modo, esta tese produziu material para o acervo do projeto de extensão, atrelando, assim, pesquisa e extensão.

³⁴ Na perspectiva teórico-metodológica que adotei, e de acordo com as práticas estéticas analisadas, não existe a figura do sujeito “espectador”, e, sim, mais propriamente, a de co-autor, na realização e nos desdobramentos das proposições dos artistas visuais selecionados. Aliás, a própria idéia de segmentação entre “artistas” e “não-artistas” perde terreno, nestas proposições. Não completamente, como se verá.

desdobramentos das proposições iniciais dos artistas não são controlados, e a partir dos quais se propagam as *linhas de fuga* ou o *devenir* deleuziano (ver capítulo 2, item 2.2.2). Nestas proposições, a noção de autoria vai perdendo relevância. São trabalhos que só se efetivam, à medida que a situação de interação vai sendo construída, por artistas e por não-artistas, no espaço urbano vivido, de acordo com os pressupostos sobre espaço/tempo das relações espaciais e sociais, de Massey e Bergson (ver capítulo 2, item 2.2.2). Muitas dessas proposições artísticas, na maior parte das vezes, não são, sequer, entendidas como algo relativo ao campo artístico, no curso de sua realização e de seus desdobramentos.

O real, constituído por uma semiótica deleuziana, se revela à semelhança de um *mosaico fluido*³⁵, em que tudo é condicionado pelo encontro, pela fragmentação, pelas disposições momentâneas e multidimensionais, pela interação, pelo transitório, pelo relacional.

As semióticas dependem de agenciamentos, que fazem com que determinado povo, determinado momento ou determinada língua, mas também determinado estilo, determinado modo, determinada patologia, determinado evento minúsculo em uma situação restrita possam assegurar a predominância de uma ou de outra. Tentamos construir mapas de regimes de signos: podemos mudá-los de posição, reter algumas de suas coordenadas, algumas de suas dimensões, e, dependendo do caso, teremos uma formação social, um delírio patológico, um acontecimento histórico...etc. (DELEUZE;GUATTARI, 1995, p. 71).

Operando em um duplo registro, a idéia de *mosaico fluido* pode ser usada para se pensar as formas de sociação e de produção do espaço-tempo das/nas cidades, como uma imagem a serviço do *espaço concebido*, mas também pode ser entendido como um dado real do *espaço percebido* e do *espaço vivido* (LEFEBVRE, 1991), em *coetaneidade* (MASSEY, 2008), pelos indivíduos nas cidades contemporâneas, que só têm a possibilidade de se

³⁵ “O conceito de *Modelo do Mosaico Fluido para Membranas Citoplasmáticas* foi desenvolvido no âmbito da Biologia. A versão atualmente aceita deste modelo foi proposta, em 1972, por Jonathan Singer e Garth Nicolson. No entanto, como modelagem teórica para membranas celulares, o *mosaico fluido* tem uma razoável trajetória no século XX. O modelo do mosaico fluido tem por hipótese, a idéia de que as proteínas estão incrustadas na camada lipídica das membranas celulares, em posições cambiantes e transitórias, ora dentro, ora fora, ora no meio delas. A profusão de elementos em posições transitórias e instáveis, em volta e por dentro das membranas citoplasmáticas, vista a partir de um microscópio eletrônico, ensejou a representação de um mosaico, pelos pesquisadores daquele campo”. (CORREIA, 2009) (ESQUER; TELLO, 2009).

inter-relacionar com esses espaços de forma fragmentária. A metáfora do mosaico fluido pode, ainda, ser entendida pela possível correspondência com o conceito de *máquinas abstratas* ou de *diagramas*, de Deleuze e Guattari.

As máquinas abstratas não existem simplesmente no plano da consistência onde desenvolvem diagramas, elas já estão presentes, envolvidas ou “engastadas”, nos estratos em geral, ou mesmo estabelecidas nos estratos particulares onde organizam simultaneamente uma forma de expressão e uma forma de conteúdo. [...] Há, portanto, como que um duplo movimento: um, através do qual as máquinas abstratas trabalham os estratos, e não cessam de fazer aí fugir algo: o outro, através do qual elas são efetivamente estratificadas, capturadas pelos estratos. *Por um lado*, jamais os estratos se organizariam se não captassem matérias ou funções de diagrama, que eles formalizam do duplo ponto de vista da expressão e do conteúdo; de forma que cada regime de signos, mesmo a significância, mesmo a subjetivação, são ainda efeitos diagramáticos (mas relativizados ou negativizados). *Por outro lado*, jamais as máquinas abstratas estariam presentes, incluindo-se aí já nos estratos, se não tivessem o poder ou a potencialidade de extrair e de acelerar signos-partículas desestratificados (passagem ao absoluto). A consistência não é totalizante, nem estruturante, mas desterritorializante (**um estrato biológico, por exemplo, não evolui por dados estatísticos, mas por picos de desterritorialização**). A segurança, a tranquilidade, o **equilíbrio homeostático** dos estratos não são, portanto, jamais completamente garantidos: basta prolongar as linhas de fuga que trabalham os estratos, preencher os pontilhados, conjugar os processos de desterritorialização, para reencontrar um plano de consistência que se insere nos mais diferentes sistemas de estratificação, e que salta de um ao outro. Vimos, nesse sentido, como a significância e a interpretação, a consciência e a paixão poderiam se prolongar, mas ao mesmo tempo se abrir para uma experiência propriamente diagramática. E todos esses estados ou esses modos da máquina abstrata coexistem precisamente naquilo que denominamos de *agenciamento maquínico*. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 103-104. Grifado por mim).

Deleuze e Guattari apoiaram-se na Teoria Semiótica de Peirce, mas modificaram as características que Peirce atribuiu à sua tríade *ícone/índice/símbolo*. Enquanto Peirce estabeleceu a diferença entre estas três modalidades dos signos, pelas relações entre significante e significado - atribuindo a propriedade de contiguidade para o índice, a similitude para o ícone e a regra convencional para o símbolo - Deleuze e Guattari assumindo-as, preferiram se referir a elas, pelas relações de territorialidade-desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., p. 100).

Com manobras conceituais/materiais, alguns artistas vêm deslocando a ideia de arte - concentrada em objetos artísticos finalizados -, para o processo,

para os fluxos, para os questionamentos a instituições, para os aspectos relacionais e vivenciais, e para as relações envolvidas nos próprios espaços em que se dão as proposições artísticas. Esses espaços não são entendidos como meros cenários, mas elementos fundamentais e constituintes dos agenciamentos.

Os agenciamentos, assim configurados, não apresentam, necessariamente, nenhum produto acabado para ser fetichizado ou cultuado como uma mercadoria. Precusores desta maneira de pensar e fazer arte podem ser identificados entre artistas do início do século XX como, por exemplo, aqueles que pertenceram aos movimentos do Futurismo, do Dadaísmo e dos construtivismos. A ênfase na mistura entre arte e vida veio ganhando terreno, desde então.

Os espaços contemporâneos, em perspectivas historicizantes, poderiam ser entendidos como sobreposições de camadas históricas e espaciais, à semelhança de *palimpsestos* (DUNCAN, 2004; SAHR, 2007 b), que precisariam ser “escavados”, para serem percebidas as suas implicações no presente. No entanto, Deleuze e Guatarri advertem que o devir “nasce na História, e nela recai, mas não pertence a ela. Não tem em si mesmo nem início nem fim, mas somente um meio. Assim, é mais geográfico que histórico”. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 143).

Uma abordagem semiótica que se coadune com a imagem da cidade contemporânea, à semelhança de um mosaico fluido, necessita se resignar ao fato de que os possíveis mapeamentos decorrentes da captura dos agenciamentos, ao nível da reflexão teórica, são transitórios, parciais e certamente deixarão aspectos relacionais da coexistência contemporânea dos agenciamentos fora de suas fronteiras, porque, segundo Doreen Massey, o acaso e o *devir* não são mapeáveis, pelo menos não, nos mapas comuns.

Cartografias situacionistas, desconstruções mais recentes tentam pensar em termos rizomáticos, todas lutando para abrir completamente a ordem do mapa. Deleuze e Guattari, em combate contra as pretensões, tanto da representação quanto do auto-fechamento, distinguem entre um traçado (uma tentativa para os dois) e o “mapa” que “é inteiramente orientado para uma experimentação em contato com o real...Ele próprio é parte do rizoma” (1987, p. 12). Mas dentro do entendimento dominante de espaço do mapa “comum” no Ocidente, hoje, o pressuposto é, precisamente, de que não há espaço para surpresas. Exatamente como quando o espaço é compreendido *como* uma representação

(fechada/estável) (a “especialização” através da qual “surpresas são evitadas”, De Certeau, 1984, p. 89); assim, nessa representação de espaço nunca perdemos o caminho, não somos, jamais, surpreendidos por um encontro com o inesperado, nunca enfrentamos o desconhecido (como quando o corajoso Cortés e todos os seus homens, segundo Keats, lançaram um perturbado olhar de suspeição sobre o Pacífico). Em sua discussão sobre o *Atlas* de Mercator (1636), José Rabasa salienta que, apesar de “regiões correspondendo à terra incógnita possam não ter contornos precisos”, elas são, contudo, apresentadas nesse livro de mapas dentro de uma moldura já compreendida (neste caso, na leitura de Rabasa, um complexo palimpsesto de alegorias): “O *Atlas*, assim, constitui um mundo em que todas as ‘surpresas’ possíveis foram pré-codificadas” (1993, p. 194). Não percebemos as rupturas do espaço, o encontro com a diferença. No mapa rodoviário não dirigimos fora dos limites do mundo conhecido. No espaço, como eu quero imaginá-lo, poderíamos. (MASSEY, Op. cit., p. 165).

Assim, a adesão ao princípio da *multiplicidade de agoras espaciais e temporais*, ou mais propriamente de “uma simultaneidade de trajetórias múltiplas”, proposto por Doreen Massey (Op. cit., p. 97-98), ultrapassa o entendimento do espaço contemporâneo como um palimpsesto, porque, “se o tempo se revela como mudança, o espaço se revela como interação. Neste sentido, o espaço é a dimensão social, mas no sentido do envolvimento dentro de uma multiplicidade”.

[...] “camadas” (como em “acréscimo de camadas”) pareciam referir-se, antes, à história de um espaço do que à sua contemporaneidade radical. Coetaneidade pode ser apontada, mas não estabelecida, através da metáfora do palimpsesto. Palimpsesto é também arqueológico. Nessa estória, as coisas que estão faltando (que foram apagadas) nos mapas são, de alguma forma, sempre, coisas de “antes”. As lacunas na representação (os apagamentos, os pontos cegos) não são o mesmo que as discontinuidades da multiplicidade no espaço contemporâneo; estas últimas são a marca da coexistência do coetâneo. A desconstrução, deste modo, parece prejudicada por seu foco primário no “texto”, por mais amplamente imaginado que ele seja. Ilustrar este argumento através da figura do palimpsesto é ficar dentro da imaginação de superfícies – ele falha em dar vida às trajetórias que co-formam esse espaço. (MASSEY, op. cit., p. 164).

O espaço, então, deve ser considerado em sua extensão e, ao mesmo tempo, em sua verticalidade, em que os elementos dispostos, relacionalmente, constituem a conjunção *espaço-tempo*.

Para os estóicos³⁶, a positividade das coisas no mundo, o fato de efetivamente existirem, é dada pelo campo aberto das possibilidades e probabilidades de que venham a ser algo, antes de o serem, graças àquilo que é indissociável do visível, mas impalpável, daquilo que é da ordem do invisível: os incorporais.

A semiótica dos agenciamentos, proposta por Deleuze e Guattari, funda-se também, nas concepções estóicas acerca dos incorporais. Nela, os dois reduzem o vasto mundo constituído pelas manifestações materiais e pelos elementos imateriais às esferas da expressão e do conteúdo. Mas, é preciso que se entenda de que forma estas duas esferas estão atuando para a efetividade das significações.

Os estóicos foram os primeiros a elaborar a teoria dessa independência: eles distinguem as ações e as paixões dos corpos (dando à palavra “corpo” a maior extensão, isto é, todo o conteúdo formado), e os atos incorpóreos (que são o “expresso” dos enunciados). A forma de expressão será constituída pelo encadeamento dos expressos, como a forma de conteúdo pela trama dos corpos. Quando um punhal entra na carne, quando o alimento ou o veneno se espalha pelo corpo, quando a gota de vinho é vertida na água, há *mistura de corpos*; mas os enunciados “o punhal corta a carne”, “eu como”, “a água se torna vermelha”, exprimem *transformações incorpóreas* de natureza completamente diferente (acontecimentos). Genialidade dos estóicos, a de ter levado esse paradoxo ao ponto máximo, até a demência e ao cinismo, e a de tê-lo fundado nas mais sérias razões: a recompensa é a de terem sido os primeiros a elaborar uma filosofia da linguagem. O paradoxo não vale nada, se não se acrescentar, com os estóicos: as transformações incorpóreas, os atributos incorpóreos, são ditos, e só são ditos, acerca dos próprios corpos. Eles são o expresso dos enunciados, mas *são atribuídos* aos corpos. Não se trata, contudo, de descrever ou representar corpos; pois estes já têm suas qualidades próprias, suas ações e suas paixões, suas almas, em suma, suas formas, que são, elas mesmas, corpos – e as representações também são corpos! Se os atributos não-corpóreos são ditos acerca dos corpos, se podemos distinguir o expresso incorpóreo “avermelhar” e a qualidade corpórea “vermelha” etc, é então por uma razão bem diferente do que a da representação. Não se pode nem mesmo dizer que o corpo, ou o estado de coisas, seja o “referente” do signo. Expressando o atributo não-corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem. A independência das duas formas, a de expressão e a de conteúdo, não é contradita, mas ao contrário confirmada, pelo fato de que as expressões ou os expressos vão se inserir nos conteúdos, intervir nos conteúdos, não

³⁶ O estoicismo foi uma escola filosófica da antiguidade clássica, fundada em Atenas, Grécia, por volta do século V a. C., mais propriamente, no final do século IV. Os estóicos postularam que o *logos*, - termo que pode ser entendido como palavra, razão, fala, discurso, ordem ou princípio – no sentido de *logos spermatikos*, ou a criação que organiza, é a lei que governa o cosmos. (ROHMANN, 2000, p. 250) (BLOOMFIELD, 2007).

para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 26-27).

Para o campo da Geografia e para todos os outros campos de ciências sociais, é importante a compreensão de que formas simbólicas manifestadas no espaço, assim se apresentam, por conta das formas de agir, de representar, de se relacionar, de trabalhar, de fazer, de criar e de viver dos indivíduos interagindo com a sociedade e com o mundo material, em múltiplos e simultâneos processos de semiose. (SAHR, 2008, 2007 b). Neste sentido, a articulação entre espaço e tempo, ou melhor, *espaço-tempo*, deve ser entendida, por sua dupla formalização: é um produto social e um aglutinado de variáveis constitutivas dos agenciamentos. Os corpos e os incorporais, de que emergem e são inseparáveis - as coisas e os intervalos, a positividade das presenças e as ausências, as esferas de expressão e de conteúdo, a semiótica dos agenciamentos - devem constituir o núcleo de uma teoria espacial social e cultural.

As práticas artísticas que se pautam por este entendimento de construção e apropriação do espaço urbano, mostram que aquilo que é do outro, a diferença, o compartilhamento de ações e de idéias, a interação e a solidariedade entre grupos socioculturalmente divergentes em situação de convergências políticas, as multiterritorialidades implicadas nos agenciamentos, constroem relações de identificação e de territorialização que são alcançadas, no desenrolar dessas práticas conjuntas. O “eu” está sempre em relação a “outrem”. “Outrem” aponta para a existência do mundo.

Outrem é, antes de mais nada, esta existência de um modo possível. E este mundo possível tem também uma realidade própria em si mesmo, enquanto possível: basta que aquele que exprime fale e diga ‘tenho medo’, para dar uma realidade ao possível enquanto tal (mesmo se suas palavras são mentirosas). O ‘eu’, como índice linguístico, não tem outro sentido. [...] um conceito de outrem que não pressupõe nada além da determinação de um mundo sensível como condição. Outrem surge neste caso como a expressão de um possível. Outrem é um mundo possível, tal como existe num rosto que o exprime, e se efetua numa linguagem que lhe dá realidade. Neste sentido, é um conceito com três componentes inseparáveis: mundo possível, rosto existente, linguagem real ou fala”. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 28-29).

Em tal contexto, em que o espaço e as relações sociais estão sendo convulsionados, como se pode pensar na identidade como uma instância imutável, coesa e una, e de contornos bem definidos?

Stuart Hall entendeu a crise das identidades, no mundo contemporâneo, como constituinte de uma realidade social imersa em condição de pós-modernidade. De acordo com ele, as identidades não podem ser compreendidas como unidades íntegras e indissolúveis, mas como multiplicidades agindo em um mesmo indivíduo. Esta condição repercute de forma diferente, em cada indivíduo, que é lançado em um mar de culturas em interação e em conflito.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurradas em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". [...] Ao invés disso, a medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2004, p. 13).

Em tal contexto, a realidade manifesta-se de forma polissêmica, heteroglótica e dialógica, em que a ideia de fragmentação ou pluralidade da identidade de um indivíduo pode ser colocada ao lado das discussões, especialmente, de algumas correntes do campo da Linguística, a partir dos anos de 1960.

Mas, ao mesmo tempo em que há processos de hibridação e abertura das identidades e esmaecimento das fronteiras territoriais, também há a tendência de, em alguns lugares e em meio a alguns grupos sociais, se movimentar em busca da essencialização dos dois processos em discussão.

Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer "natural", predeterminada e inegociável, a "identificação" se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um "nós" a que possam pedir acesso. (BAUMAN, 2005, p. 30).

E, identificando as virtudes e vicissitudes de se alcançar um ou outro pólo da identidade e da territorialidade, a saber, fluidez x fixidez, Bauman diz:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se, a longo prazo, uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto. (BAUMAN, Op. cit., p. 35).

As dinâmicas sociais que abarcam os processos de *Identificação* e de *territorialização* indicam que nunca se chega a um término, e que estes processos apontam para devires, aberturas, não fixidez e à não delimitação de fronteiras. Assim, há sempre acréscimos e perdas às identidades e às territorialidades.

Parece haver mais propriedade e eficácia analítica, ao se usar o conceito de territorialidades ou processos de territorialização, do que propriamente o conceito de território - por este ter camadas semânticas e conceituais que remetem à fixidez e à estabilidade. Haesbaerth (2007, p. 38) postula que o conceito de identidade deve ser substituído pela expressão *processos de identificação*, porque a construção das identidades se apresenta em um movimento que vai do território à identidade e vice-versa: “toda dinâmica de construção identitária é inerentemente espacial”.

Talvez, este seja o maior desafio que a contemporaneidade impõe às sociedades e aos indivíduos: a construção da identidade que, ao mesmo tempo, esteja aberta o suficiente para expandir a espacialidade e o sentido de geograficidade, de grupos e indivíduos – com a garantia da permuta, da incorporação do outro, da concessão à diferença, da construção de espaços compartilhados -, mas que, concomitantemente, guarde suas especificidades.

Em terceiro e último lugar, ao percorrer os caminhos virtuais e materiais envolvidos nesta tese, percebi outra categoria filiada à categoria maior de *espaço urbano vivido pelas práticas artísticas* - que pressupõe os agenciamentos envolvidos nas situações de interação e mobilização dos partícipes, ou melhor, dos co-autores, na efetivação e nos desdobramentos das

práticas artísticas selecionadas, nesta reflexão. Esta categoria se relaciona com uma determinada tradição da história das práticas artísticas, práticas que são concebidas e se realizam fora dos espaços institucionais do sistema de arte. Ela aponta para um interesse dos artistas pelos possíveis (às vezes, impossíveis) espaços de circulação e mobilidade no urbano, por um lado, os seus próprios - ao procurarem criar diferentes lógicas e buscarem novos “espaços do agir” e ao se desviarem das imposições dos “espaços concebidos”, em seus percursos pela cidade -, e, por outro lado, pela configuração e emblematismo que algumas das práticas desses artistas alcançaram, ao se interessarem e por problematizarem a circulação, mobilidade, percursos, formas e táticas dos habitantes, e heterotopias no espaço urbano de Curitiba.

Deleuze e Guatarri (1992), ao se referirem à constituição e ao funcionamento do cérebro humano, que seria uma junção entre as *caóides*³⁷, propuseram uma distinção entre *caminho* e *trajeto*. Isto poderia ser útil e ratificaria a minha intuição, no sentido de refinar a distinção dos termos, para um enquadramento conceitual do percorrer o espaço urbano, como prática estética.

Certamente, quando o cérebro é considerado como uma função determinada, aparece, ao mesmo tempo como um conjunto complexo de conexões horizontais e de integrações verticais, reagindo umas sobre as outras, como testemunham os “mapas” cerebrais. Então a questão é dupla: **as conexões são preestabelecidas, guiadas como por trilhos, ou fazem-se e desfazem-se em campos de forças?** E os processos de integração são centros hierárquicos localizados, ou antes formas (Gestalten), que atingem suas condições de estabilidade, num campo do qual depende a posição do próprio centro? [...] **Caminhos inteiramente prontos, que se segue aos poucos, implicam num traçado prévio; mas trajetos, que se constituem num campo de forças, procedem por resoluções de tensão, agindo também gradativamente** [...] (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 267-268. Grifado por mim).

³⁷ O termo *caóide*, na filosofia deleuziana, refere-se a um caos que é interceptado ou recortado por formas de pensamento ou de criação. “Numa palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas de pensamento ou da criação. Chamam-se de caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos”. Por isto, um conceito, por exemplo, “é um estado caóide por excelência; remete a um caos tornado consistente, tornado Pensamento (caosmos mental). E que seria *pensar* se não se comparasse sem cessar com o caos?” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 267).

Os artistas e suas práticas, aqui apresentados, agem como que em uma dobra, ao circularem pela cidade, com suas proposições, que, por sua vez, implicam no interesse e em proposições poéticas sobre a circulação de outros habitantes do espaço urbano. Nesses encontros, novos espaços surgem. De que maneira, este duplo percorrer a cidade implica os agentes da cidade, nessas práticas artísticas? A partir dessas práticas, como o *espaço urbano vivido* de Curitiba é parcelarmente constituído esteticamente por artistas e pelos co-autores de suas proposições?

Os espaços urbanos contemporâneos não podem mais ser compreendidos pelas polaridades conceituais centro/periferia, tampouco visualizados somente pela hierarquização e ordenação espacial, concebida e aplicada por gestores públicos e pelos planejadores técnicos. Isto seria minimizar a importância de outros agentes envolvidos na construção do espaço. O espaço também surge por outras agências, pela força das apropriações de grupos ou de indivíduos que se propõem a estabelecer relações vivenciais, sociais e de criação, no urbano que está sempre em estado de construção, de destruição, de territorialização, de desterritorialização e de reterritorialização.

Esse “ganhar a cidade”, ao percorrê-la, retraçá-la, revisualizá-la, revisitá-la, resignificá-la, configura-se como forma de instauração de novos espaços. Mais do que na aparência, é na “trajetividade” (Virilio, 1993) que o espaço pode ser entendido.

Apesar dos estudos e dos debates recentes sobre o encarceramento e as privações carcerárias que afetam determinada população – regimes totalitários ou penitenciários, bloqueios, estado de sítio, etc. – parece que continuamos incapazes de abordar seriamente *a questão do trajeto* fora dos domínios da mecânica, da balística ou da astronomia. Objetividade, subjetividade, certamente, mas jamais *trajetividade*. Apesar da grande questão antropológica do nomadismo e do sedentarismo que esclarece o nascimento da cidade como força política maior da História, não há nenhuma reflexão sobre a característica vetorial da espécie transumante que nós somos, de sua coreografia...Entre o subjetivo e o objetivo parece não haver lugar para o “trajetivo”, este ser do movimento do aqui até o além, de um até o outro, sem o qual jamais teremos acesso a uma compreensão profunda dos diversos regimes de percepção de mundo que se sucederam ao longo dos séculos, regimes de visibilidade das aparências ligados à história das técnicas e das modalidades de deslocamentos, das comunicações à distância, com a natureza da velocidade dos movimentos de transporte e de

transmissão engendrando uma transmutação da “profundidade de campo” e, conseqüentemente, da espessura ótica do meio ambiente humano, e não apenas uma evolução dos sistemas migratórios ou do povoamento de determinada região do planeta. (VIRILIO, 1993, p. 107).

A adesão ao termo *trajetividade*, ao invés de caminho ou percurso, talvez seja a opção mais adequada - por se tratar de termo que aponta para o devir e para relações processuais e interacionais - do que me referir à determinação implicada nos termos caminho ou percurso, para as práticas estéticas, aqui em foco.

Como eu já mencionei, não me dispus a traçar um panorama de *todas* as práticas artísticas que emergem nos espaços não-institucionais de arte de Curitiba, ou de *todas* que mantêm, em algum grau, uma relação com os espaços urbanos vividos. Diferentemente, pretendi apresentar algumas das práticas que têm como foco o percorrer a cidade, e neste percorrer, “artistas e não-artistas” entrelaçam-se e interagem em novos espaços urbanos vividos.

Esta pesquisa começou a tomar contornos, em 2004, quando voltei o meu interesse para as proposições de intervenção urbana ³⁸ do artista Tom Lisboa. Desde então, venho acompanhando sua trajetória. Antes, porém, já vinha me relacionando e convivendo com artistas dos mais variados matizes, desde que cheguei em Curitiba, em 1991, assim como acompanhando suas proposições estéticas. Entre esses, posso destacar a minha longa amizade com o artista visual Newton Rocha Filho, mais conhecido como Goto, que foi aquele que concebeu o coletivo E/OU de que fiz parte, como membro ativo, no primeiro ano de sua existência, de 2005 a 2006. Desde então, venho participando, ora mais proximamente, ora mais distanciadamente, dos desdobramentos deste coletivo de artistas.

Nesse mesmo período, por volta de 2005, iniciei o acompanhamento da trajetória do coletivo de artistas visuais e ativistas *Interluxartelivre*.

³⁸ No campo das artes visuais, a expressão *intervenção urbana* se refere às proposições artísticas que ocorrem no espaço urbano, que podem ser apresentadas em diferentes escalas: de pintura ou colagem em tapumes ou muros, a grandes intervenções estéticas que aludem à arquitetura. Os artistas escolhem esta forma de expressão para propor diferentes maneiras de vivência e apropriação dos espaços, fluxos e reflexões.

Até o presente, foram realizadas inúmeras conversas, eventos organizados no âmbito do projeto *O Artista na Universidade* - que eu coordeno, juntamente com o diretor de fotografia do Departamento de Comunicação Social da UFPR Luís Carlos dos Santos -, registros fotográficos e de vídeo das ações dos artistas, e, inclusive, algumas práticas artísticas urbanas realizadas conjuntamente, quando eu ainda era membro fixo do coletivo E/OU. Desta forma, pelas relações pessoais e profissionais que estabeleci com esses artistas, eu me considero, também, como uma fonte para esta pesquisa.

Recapitulando, os artistas que constam, a seguir, no próximo capítulo - o coletivo E/OU, o coletivo Interluxartelivre e o artista Tom Lisboa - foram reunidos, por algumas apreensões geradas no decorrer da pesquisa: a) são artistas ou coletivos de artistas que se interessam pelo *espaço urbano vivido* e nele têm operado; b) dentro deste grande universo, em que convivem outras manifestações expressivas, inclusive artísticas - como o grafitti ou outras intervenções urbanas contemporâneas, por exemplo -, suas proposições dizem respeito às práticas dos habitantes da cidade, ligadas ao ato de percorrê-la; a forma e o porquê de como se movimentam, em meio ao espaço urbano, e dos atos perceptivos e reflexivos sobre este percorrer; c) porque são artistas, cujas práticas são emblemáticas e significativas para a interpretação que eu quero apresentar, segundo este primeiro e grande recorte categorial, que se refere à relação entre práticas artísticas contemporâneas e a produção de espaço, mas, também, porque foram e são aqueles que eu venho acompanhando, de quem venho colhendo materiais, para quem produzi fontes, e com quem tenho relações mais próximas, desde 2004, até 2011.

A partir da tentativa de compreender e objetivar a leitura das práticas artísticas em questão, feita de forma a se conseguir, minimamente, material/síntese para a análise de toda a vivência realizada durante tantos anos, entre os artistas, habitantes e eu - por meio de entrevistas semi-estruturadas videografadas que comporão o acervo dos projetos de extensão *O Artista na UFPR* e *Arte em Vídeo na UFPR*, do Departamento de Artes e do Departamento de Comunicação Social da UFPR -, percebi a emersão de quatro eixos norteadores sobre como as práticas artísticas, na visão dos artistas, podem contribuir para a produção de espacialidades no espaço urbano, que serão apresentados, no último capítulo desta tese: 1. Um *dar a*

ver: via de muitas mãos, entre artistas e habitantes. 2. Um desnudar a imersão do habitante em sistemas tecno-políticos da imagosfera, para ele mesmo: dispositivos do ver e do conhecer. 3. Abordagens e entendimentos sobre espaço, nas práticas dos artistas da trajetividade. 4. Entre utopias pré-modernas e a urbanidade lefebvriana: aderir, acolher, negociar, impor ou subverter?

Do ponto de vista metodológico, recorri, ainda, à Etnometodologia, que venho estudando e que me serviu de apoio, quando realizei a minha dissertação de mestrado em geografia, na UFPR (BLOOMFIELD, 2007). A seguir, farei uma breve apresentação de seus principais conceitos, transladando um trecho que foi publicado na dissertação de mestrado.

A Etnometodologia foi proposta pela obra fundadora de Harold Garfinkel (1967), também na década 1960, intitulada *Estudos sobre Etnometodologia*. Essa teoria foi apresentada como uma abordagem que entende os indivíduos como “sociólogos práticos”, tendo como um de seus pilares teóricos a Fenomenologia, sobretudo os textos de Alfred Schütz. A Etnometodologia é a ciência dos “etnométodos”, ou seja, estuda como os indivíduos realizam as suas práticas, as entendem, as explicam, as descrevem, e como essas atividades constituem a realidade social.

Seu aporte teórico possui alguns fundamentos, oriundos da associação da obra do sociólogo Talcott Parsons, com a Sociologia fenomenológica fundada por Alfred Schütz e com o Interacionismo simbólico. Desse cruzamento epistemológico, surgiu a Etnometodologia que visa observar os fenômenos microssociais, se opondo às correntes clássicas da Sociologia, cujas abordagens pretendem dar conta das questões de macro da realidade social, desconsiderando o potencial modelador dos grupos ou de indivíduos isolados.

A Etnometodologia, então, dá atenção às descrições e explicações que os indivíduos ou grupos fazem, valorizando as suas interpretações. No entanto, este arcabouço teórico não inviabiliza e não perde de vista o contexto social em que estão inseridos os etnométodos dos indivíduos comuns.

Para que um etnometodólogo possa usar este aporte teórico, ele deverá conseguir fazer um intercâmbio entre os mundos empírico e o da ciência. Ou seja, para usar a terminologia da Teoria das Representações Sociais, ele

deverá ser capaz de perceber a dialética entre os universos consensual e reificado.

Na Etnometodologia, foram apontados por Garfinkel (op. cit.) cinco conceitos importantes, que explicam como as pessoas comuns podem ser entendidas como “sociólogos de si mesmos e de sua realidade”. Esses conceitos apresentam-se como possíveis ferramentas para a operacionalização das pesquisas de campo de Geografia Cultural.

O primeiro deles é o conceito de Prática ou Realização. Isto tem a ver com o entendimento de como a realidade é construída por seus atores. Não existe uma realidade *a priori*. Ela é feita, à medida que os indivíduos ou grupos interagem, em determinados contextos, com suas práticas.

O segundo conceito é o da Indicialidade. O termo guarda uma relação com a palavra índice, porque supõe que as ações dos atores sociais só podem ser entendidas, dentro do tempo e do espaço em que foram produzidas, não podendo ser desconectadas e nem transformadas em termos diferentes daqueles gerados, originariamente, naqueles contextos. “O sentido é sempre local”, como diz Coulon (1995, p. 37).

A Reflexividade se constitui como o terceiro conceito para a Etnometodologia. “No decorrer das nossas atividades diárias, não prestamos atenção ao fato de que ao falar construímos, ao mesmo tempo em que fazemos nossos enunciados, o sentido, a ordem, a racionalidade daquilo que estamos fazendo no momento”. (COULON, op. cit., p. 41). Esse termo não quer designar, simplesmente, que os atores sociais fazem uma “reflexão” sobre o que estão fazendo em um determinado instante, mas, que enquanto fazem, dizem muito do que é a realidade social que constroem e que, por sua vez, os modela.

O quarto conceito é o da Relatabilidade. Este conceito está associado com o anterior e diz respeito ao que os atores sociais descrevem, partindo dos desdobramentos da Reflexividade. Trata-se da manifestação da Reflexividade, por meio dos relatos dos indivíduos.

E por fim, o conceito de Noção de Membro. A Etnometodologia concebe que um ator social é um membro de um grupo, não propriamente por ele “pertencer” a um grupo em relação face-a-face, mas porque domina a linguagem natural de uma determinada comunidade. Segundo Coulon (Op. cit.,

p. 48), um membro é “uma pessoa dotada de um conjunto de modos de agir, de métodos, de atividades, de *savoir-faire*, que a fazem capaz de inventar dispositivos de adaptação para dar sentido ao mundo que a cerca”. Dessa forma, pessoas que não se conhecem, podem apresentar a mesma “noção de membro”, por conta de suas representações e de sua produção e reprodução de práticas socioculturais.

Convém lembrar que os agenciamentos realizados durante as práticas dos artistas, só podem ser resgatados de forma precária e não integral. Isto, porque os sentidos implicados nos agenciamentos são sempre locais, só resgatáveis, posteriormente, de forma fragmentária e ficcional, no sentido que Clifford Geertz, Harold Garfinkel e Alain Coulon, já mencionados, apontaram, e que Jacques Rancière (2005, p. 58) bem lembrou: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.

Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, Op. cit., p. 59).

Os limites da descrição e da análise dos agenciamentos em questão, de saída, tiveram a ver com a opção teórico-metodológica que privilegiou o ponto de vista da produção das intervenções no espaço urbano, e não o da recepção destas práticas. Fora isto, é importante destacar que, sendo eu uma pesquisadora uma artista visual e também uma das fontes de referência que foram usados nesta tese, o texto está indelevelmente marcado por esta subjetividade. Como bem lembrou Michel de Certeau (1994, p.199), os relatos “organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços”. Assim, além de suas práticas, os relatos e reflexões de todos os artistas – e geógrafos - também criaram novas espacialidades. A edição destes relatos criou outras tantas.

Nesta tese, os relatos capturados nos vídeos não se limitaram somente ao registro verbal, mas incluíram a corporalidade dos indivíduos, sua *héxis*

corporal (BOURDIEU, 1975, p. 31, apud MAINGUENEAU, 1998. p. 49) ³⁹, enquanto tratavam de resgatar *atos* ⁴⁰ e, ao fazê-lo, contextualizar e refletir sobre suas práticas estéticas (COULON, 1995, p. 41). Registrar as lacunas, os silêncios, as vacilações, as ênfases e os modos mais acalorados dos relatos – não só nas vozes, mas nos corpos que falam -, pareceu ser a melhor opção metodológica, ao invés de fazer intermináveis e pretensas transcrições/traduições literais que, assim como qualquer outra forma de registro ou documento, carregam consigo camadas de subjetividade e de alto grau de ficção.

Na sequência deste texto, algumas das práticas desses grupos de artistas, que envolvem a *trajetividade* no espaço urbano, serão contempladas e descritas. Pelo recorte envolvido aqui, obviamente, não serão apresentados todos os trabalhos que esses artistas já produziram em suas carreiras artísticas, e, por uma questão de limite físico, também não serão tratadas todas as práticas estéticas desses grupos, muito profícuos, e que interessam, diretamente, à esta tese. Diferentemente, selecionei as práticas mais relevantes, para os meus propósitos já explicitados. Essas práticas estéticas e os discursos que circunscrevem, ora colocam em relevo aspectos políticos e de ativismo, no sentido de uma imersão no cotidiano da cidade, que articulam intervenções e inter-relações no meio social; ora se manifestam como uma espécie de diálogo, consensual ou dissonante, em relação ao sistema de arte.

³⁹ BORDIEU, Pierre. Le Langage autorisé. Note sur les condition sociales de l'efficacité du discours rituel". In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, no. 5-6, nov., 1975, p. 31.

⁴⁰ Há, aqui, o entendimento e a convergência de pensamento com Bergson, quando definiu como *fato*, o que segue: "o que chamamos de *fato* não é a realidade tal como apareceria a uma intuição imediata, mas uma adaptação do real aos interesses da prática e às exigências da vida social".(BERGSON, 2006, p. 213-214).

5 ENTRE ARTE E VIDA: COLETIVO E/OU, COLETIVO INTERLUXARTELIVRE E TOM LISBOA

Como apresentado no capítulo 3, a dissolução entre a compreensão filosófica, as novas relações e ações sociais, as novas poéticas artísticas e a nova compreensão do fazer o urbano revelam, no próprio “espaço urbano” - conforme a conceitualização de Henri Lefebvre - uma nova configuração dinâmica, um trajeto que se consolida já há mais de cem anos. Na efervescência da diluição das fronteiras da sociedade burguesa e do capitalismo, participaram – principalmente no processo de redemocratização brasileira – artistas e ativistas de Curitiba, que apresentaram uma forma geográfica diferente do fazer geográfico acadêmico.

Em setembro/outubro de 1983, a poucos anos da abertura democrática prestes a acontecer no Brasil, por exemplo, vários artistas articularam a Mostra *Moto Contínuo*, um evento multimídia na antiga Galeria de Artes da Fundação Cultural de Curitiba. Entre eles estavam Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed, Raul Cruz e Rossana Guimarães. Juntaram-se a eles os convidados Alberto Puppi, Josely Baptista, Luís Hermano, José Buffo, César Bond, Jaques Brand, Guinski, Foca (irmão de Raul Cruz), Orlando Fraga, Norton Dudek, Rafael de Camargo, Roberto Burgel, Beto Penna e Rogério Gulim. Durante o período da mostra, muitos artistas continuaram produzindo seus trabalhos que, nos últimos dias da exposição, vieram substituir os trabalhos expostos na abertura. Desta maneira, se revelou o movimento permanente do trabalho artístico e a impossibilidade de defini-lo. Vários “produtos” permanentes, como cartazes e jornais pictográficos - produzidos a partir do espaço FIATFLUX -, foram posteriormente colados em lugares específicos no centro de Curitiba, visando determinados percursos do público e com o intuito de levar a arte à rua. Questionou-se, assim, o papel dos intermediários do sistema de arte e da política cultural local, em favor de uma interação direta com a cidade. (FIGURA 38).

Acho que o trabalho coletivo foi um trabalho bem importante porque ele realmente se preocupou em romper algumas questões estabilizadas, com relação à política cultural do local, com os espaços possíveis de exposição, com a montagem de exposições, com o público em relação ao espaço. É interessante como o Moto

Contínuo queria vir à rua, realmente. Isso era uma preocupação de todos. Então, a idéia de fazer os cartazes, que eles fossem pregados e aplicados nos pontos de ônibus, era uma forma de fazer com que isso fosse uma motivação mesmo, uma relação com o público. E isso era comum a todos os artistas que participavam, uma idéia que foi coletiva. (BANDEIRA ⁴¹, apud MARIN, 2000, p. 50).



FIGURA 38 – Cartaz produzido durante a mostra Moto Contínuo, em 1983, e aplicado em um totem público, ao lado de um ponto de ônibus, entre o prédio histórico da UFPR e a sede antiga e central dos Correios, próximo à praça Santos Andrade, em Curitiba. Foto: Denise Bandeira. FONTE – GOTO, 2011 (b).

Mais tarde, no dia 28 de novembro de 2000, também em Curitiba, as ações do grupo *Pipoca Rosa*, provocaram – guardando semelhança com as ações do grupo *Sensibilizar* (cap. 3.8) – debates sobre as concepções de arte, as instituições culturais e o papel dos agentes do sistema de arte na cidade. O grupo, formado pelos artistas Lílian Gassen, Lívia Piantavini, Otávio Roesner, Raíza de Carvalho e Tony Camargo - todos ex-alunos do curso de artes da UFPR -, jogou, na frente de várias instituições museológicas de Curitiba, pacotes de pipoca rosa no chão, contando com a participação dos transeuntes que se acotovelaram na tentativa de pegar o máximo de sacos de pipoca que conseguissem. Com estas ações, o grupo deu uma demonstração de como a

⁴¹ Entrevista da artista Denise Bandeira (1957-) à pesquisadora Deise Marin, cedida em 20 de dezembro de 1999, em Curitiba, para a monografia de especialização do curso de História da Arte do Século XX, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, intitulada *Bicicleta e Moto Contínuo: A Arte Fazendo História em Curitiba*, 2000.

nova “arte urbana”, ou melhor, o novo “urbanismo artístico”, pode incluir a participação dos moradores da cidade, principalmente, no que se refere ao acesso aos bens e relações culturais, que estão sob a hegemonia do espaço concebido. Em certo sentido, as ações do grupo *Pipoca Rosa* apresentaram um raciocínio que se poderia relacionar às ações do grupo *Sensibilizar*, no que diz respeito à provocação do debate sobre concepções de arte, sobre as instituições culturais e sobre o papel dos agentes do sistema de arte.

Em 2006, o projeto *Maria da Luz* de Maria de Lourdes Gomes (1959-) iluminou com fitas adesivas luminescentes, ruas e caminhos precários do Bairro Comprido, em Curitiba, para dar apoio e conforto aos habitantes e transeuntes, em seus percursos por aquele lugar, especialmente à noite.

Outro importante projeto de múltiplos desdobramentos, que se configura como um *work-in-progress*, é conduzido pela artista Didonet Thomaz (1951-), radicada em Curitiba, desde 1985. Ela tem saído pela cidade, registrando vestígios e observando diferentes sensibilidades do cotidiano, em espaços públicos e privados, ações que realiza sob o intrigante título *Teatro Monótono*, de cunho antropológico, arqueológico ou geográfico⁴². Ao alcançar o espaço público, esta artista busca, na materialidade urbana, espaços com alto grau de entropia – aproximando-se, em certo sentido, do pensamento de Robert Smithson -, e emanações referentes à memória e à duração.⁴³

Com esses poucos e ilustrativos exemplos, pode-se perceber que Curitiba oferece uma prolífica cena de arte pública, cujos artistas comprometidos com estes tipos de práticas, trabalham na linha de frente da criação de novas categorias de espaços, ganhando, assim, relevância para o

⁴² Apesar de não se tratar de uma ação em Curitiba, e por suas aproximações com o campo da antropologia, o projeto *Trânsito à Margem do Lago*, pode ser lembrado, aqui. O projeto resultou no *Caderno de Viagem* de uma expedição realizada em torno das margens do Lago de Itaipu, dos dois lados da fronteira, durante o mês de janeiro de 2010. Esse projeto teve um caráter processual, que correu “ao passo dos encontros e acontecimentos”, dos artistas curitibanos Cláudia Washington e Lúcio de Araújo – também integrantes do coletivo de artistas visuais E/OU -, ao transitarem e realizarem trocas registros visuais e memórias dos habitantes, ao longo de todo o percurso. Os artistas referiram-se à sua prática estética como uma “deriva”. “O impulso inicial para essa ação surgiu por percebermos – apesar da proximidade geográfica e da política de integração dos mercados – uma considerável lacuna entre as culturas brasileira e paraguaia. Assumimos que pouco conhecíamos sobre esses universos, e à medida que buscávamos informações compreendíamos que muitas eram obscuras, superficiais ou deturpadas. Surgia para nós um abismo chamado “fronteira” e, com ele, a vontade de adentrarmos nessa realidade”. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 12).

⁴³ Para conhecer mais sobre o *Teatro Monótono*, acessar o link: <http://www.teatromonotono.art.br/>

campo da Geografia. Eles registram habitantes num novo habitar – em ações comunitárias, no “mais do que social” – com novas poéticas num espaço que é “mais do que arte”, desenvolvendo novas ideias de participação “política” do cidadão; novas formas de se pensar a cidade. Desta forma, aproximam-se do que o artista multimídia e um dos integrantes do grupo *Fluxus* (1961-1978), Joseph Beuys (1921-1986), disse a respeito da necessidade de ações de “escultura social”.

Vejo as ideias como formas de escultura. Creio que todos nós aqui presentes estamos conscientes da importância e da urgência de dar um primeiro passo, de começar a fazer alguma coisa. E visto que, limitando-me ao que posso supor, a maior parte de nós pertence à classe privilegiada, digo que a culpa é nossa também e não somente do sistema capitalista. Todos nós somos chamados, em primeira pessoa, para, engajando-nos, dar nossa contribuição. A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo. (BEUYS, 2006, p. 324).

Na sequência, apresenta-se o Coletivo E/OU que, neste capítulo, ganhará um melhor detalhamento de algumas de suas ações artísticas no espaço urbano.

5.1 O COLETIVO DE ARTISTAS VISUAIS E/OU ⁴⁴

O coletivo de artistas visuais *E/OU* iniciou sua existência, no final de 2005. Naquele ano, o artista Newton Rocha Filho, o Goto, convidou algumas pessoas para formarem um grupo envolvido com questões de arte contemporânea em espaços públicos. Em sua configuração originária, quando a *Casa E/OU* - situada na rua Coronel João Guilherme Guimarães, 1150, no bairro do Bom Retiro, Curitiba – PR -, foi inaugurada em 26 de agosto de 2006, o coletivo foi integrado pelas seguintes pessoas: Ana González, Cláudia Washington, Cristiane Bouger, Goto, Maria de Lourdes Gomes (Lourdinha), e eu, Tânia Bloomfield. Esta configuração existiu por uns dois anos, com

⁴⁴ Parte do texto de detalhamento das ações do coletivo de artistas visuais E/OU integrou um artigo publicado e apresentado no evento científico II Seminário de Pesquisa em Cultura Visual, UFG, em 2009. Aqui, o artigo foi ampliado. (BLOOMFIELD, 2009 a). (BLOOMFIELD, 2010 (b)).

permanências diferenciadas entre os membros. No começo de sua existência, o coletivo se pautou pelos seguintes propósitos:

O Coletivo de artistas e/ou concebe a si mesmo como um grupo que gerencia manifestações artísticas em sintonia com o mundo contemporâneo. [...] A agenda artística planejada tem uma estrutura aberta quanto ao formato, gênero, mídia e lugar de acontecimento, vindo a definir-se como resultado processual das necessidades de cada trabalho. Outros artistas serão convidados a agregar-se à programação, e estes poderão vir a ser, inclusive, os agentes deflagradores das propostas. O espírito está para o corpo como o fluxo para o lugar. O coletivo e/ou prioriza o fluxo, o acontecimento, a situação. Assim, o tempo e o espaço tornam-se variáveis, prescindindo de um único espaço ou cronograma fixo para a manifestação da arte. e/ou é situacional. A cidade e seus lugares – ruas, praças, etc – e também as mídias de comunicação e a web são aqui percebidos como campo urgente para circulação artística na atualidade, e, como tal, apresentam-se a nós como importante desafio investigativo. [...] O que e/ou quer, ou melhor, o que nós queremos: propor uma situação produtiva, reflexiva e de trocas de experiências sobre arte. E/ou: redimensionar a importância da arte em nossas vidas, acreditando nessa atividade cultural como uma possibilidade crítica, sensibilizante e conscientizadora do indivíduo e da coletividade. E/ou, ainda: ampliar e aprofundar o espaço e o tempo do encontro entre pessoas, no sentido de uma comunhão coletiva, convívio criativo e aperfeiçoamento humanos. Nós/ os outros/ nosso contexto relacional/ a humanidade/ as trocas. Ação coletiva, diferença afirmativa, proposições artísticas, circuitos, autogestão cultural, troca de idéias e experiências, vivências, intercâmbio, diálogo, reflexão e produção. O nome e/ou é apropriado de expressão gramatical da língua portuguesa, misto de conjunção aditiva e alternativa. É o que o grupo quer para si mesmo enquanto coletivo que pensa e faz arte, ser algo que soma e agrega valor à vida (e); e/ou visualiza diferentes opções e perspectivas sobre o mundo (ou). e/ou. (E/OU, 2006).

Em sua inauguração, a *Casa E/OU* contou ainda com a participação dos artistas convidados Andréa Serrato, Ricardo Machado e Rubens Pileggi que, além dos próprios membros do coletivo, apresentaram performances, mostra de vídeos, fotografia, registros e intervenções urbanas.

Com suas ações, o grupo ultrapassou a ideia de “produtores de arte” tomando a própria vida como arte. Neste sentido, e para exemplificar um pouco a minha participação no coletivo, - demonstrando a minha inserção na “noção de membro”, de Garfinkel e Coulon já mencionados no capítulo anterior -, talvez, seja digno de menção, um projeto que desenvolvi em parceria com a artista Lourdinha, também membro do E/OU. Dentro da *Casa E/OU*, eu e a Lourdinha, realizamos uma relação artística particular.

Desde o começo, essa ação entre nós duas gerou algumas situações peculiares e, de certa maneira, causou até certo desacordo com a própria noção de coletivo e com os propósitos iniciais do grupo. De todos os membros do coletivo E/OU, as únicas pessoas que não se conheciam, face a face, eram a Lourdinha e eu. Por isso, propusemos uma obra de arte relacional e situacional. Para a inauguração da Casa E/OU foi criada a seguinte situação: eu nunca poderia estar presente nas situações em que a Lourdinha estivesse, e deveria evitar, a todo custo, encontrá-la na cidade, ver fotos dela, etc.. E vice-versa, obviamente. Como nunca havíamos nos visto antes, o objetivo desta proposta consistiu no estabelecimento de um relacionamento à distância, mas intermediado pelo restante do coletivo - através da troca de presentes, objetos ou de proposições mútuas de novas situações – e troca por mídias eletrônicas e digitais. Tivemos que advertir as pessoas que tínhamos em comum, sobre a nossa vontade de que não nos contassem nada da outra. A ideia era saber o quanto seria possível se relacionar e conhecer alguém, profundamente, sem o contato pessoal, e em meio ao sistema no qual as duas estivessem imersas. Resolvemos, assim, mergulhar em uma relação intensa e intimista, causando repercussões, dentro e fora dela. Entre outras trocas que aconteceram entre nós duas, dignos de nota, foram os episódios que relacionaram nossos projetos pessoais – da minha parte, o projeto de interação *Só é Seu Aquilo que Você Dá* (BLOOMFIELD, 2009 (b)), da parte da Lourdinha, o projeto de intervenção urbana *Maria da Luz* (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 2007). Tal situação perdurou, até o dia em que, nove meses depois, acidentalmente, nós duas nos esbarramos no Centro Cultural Solar do Barão da Fundação Cultural de Curitiba – FCC. Daí, a interação tomou outro rumo.

Entre outros relevantes, este episódio pode ilustrar como o grupo funcionava, além da concepção tradicional e modernista de uma obra de arte.

Atualmente, a composição do coletivo E/OU, que mudou várias vezes durante sua história, é composta pelos artistas Cláudia Washington, Lúcio de Araújo e Goto. Agora, sua autodefinição inclui os seguintes aspectos:

E/Ou é um fluxo coletivo de artistas focado na reflexão crítica sobre o circuito de arte e a sociedade contemporânea, contextos esses com os quais dialoga – ouvindo, propondo, fazendo derivas. **e/ou** uma estratégia crítica de autogestão cultural e de prática de circuito artístico **e/ou** uma conexão com outros coletivos de artistas,

participantes e propositores. **e/ou** um espaço/tempo de trocas, intercâmbios culturais e encontro de pessoas. De 2006 a 2008 os acontecimentos iniciais do **E/Ou** estiveram principalmente vinculados aos fluxos do lugar e das pessoas circundantes, principalmente na Casa **E/Ou**, uma base anfitriã para experiências e trocas. Sendo a residência de Goto, o lugar acolhe também a epa!. Outra entidade coletiva que co-ocupou (Co-oC) o espaço durante o segundo semestre de 2007 foi a Orquestra Organismo. **E/Ou** já teve algumas configurações de participantes e agregados, e as composições de parcerias resultaram em diferentes fluxos de acontecimentos. A proposta *Descartógrafos* realizada em 2008 dentro do projeto *Galerias Subterrâneas* foi a primeira ação planejada do **E/Ou** no espaço urbano. O **E/Ou** apoiou as realizações dos projetos *Galerias Subterrâneas* e *Circuitos Compartilhados*. Ativo do final de 2005 ao início de 2009, a última formação do coletivo foi Claudia Washington, Goto e Lúcio de Araújo. Dentre os acontecimentos realizados, mostras de vídeo, vivências, e etc: - *Projeto Recartógrafos* (2010), *Descartógrafos* (junho/julho/2008), *Corpomeiolíngua* (e/ou + Couve-flor) (07/03/2008), *Carnaval no e/ou com os viajantes da Expedición Donde Miras*. (03 a 05/02/2008), *Inauguração da Sala de Reza e Mirações Mamelucovich* (01 e 02/12/2007), *Dia dos pós-mortos e Convescote*. (03/11/2007), *Contramão no e/ou: acampamento...* (29 e 30/09/2007), *Sábado desprogramático*. (11/08/2007), *Hospedagem do NBP* (22/04/2007 a 22/11/2007) e *NBP na Cachoeira dos Descartógrafos* (22/11/2007), *Geada* (Orquestra Organismo + Ystilingue) (julho/agosto 2008), *Abertura* (26/08 e 02/09/2006), *Pré-abertura: ddn – cwb – e/ou – 2006; Dia do nada*. (07/05/2006). (E/OU, 2011).

Desde sua fundação, E/OU representa assim uma somatória de elementos numa forma “mais do que social”, elementos sempre oriundos das características de seus membros em interação com seu ambiente social e espacial.

Um dos focos, nesta visão, entre outras coisas, é a arte contemporânea *no e do* espaço público, que se distancia, em certa medida, dos circuitos de sistemas oficiais, formados pela circulação urbana, por questões relacionais, por redes sociais, por interseções entre diferentes mídias. Assim, seu caráter permanece em rizomas e, assim, a *Casa E/OU* é o cenário de várias práticas que se estendem para fora de seus limites. Sua produtividade é tamanha que seria impossível reconstituí-la e descrevê-la no espaço desta tese. Algumas características que, em grande parte, se devem ao propositor do E/OU, Goto, neste sentido dizem respeito ao nomadismo, à deriva, e à capacidade em articular circuitos e processos de intercâmbio sociocultural e estético entre artistas e não-artistas. Tais características podem ser encontradas nos currículos pessoais de cada um dos três membros atuais do E/OU. Todos foram graduados em cursos universitários de artes visuais da

UFPR ⁴⁵ e da Escola de Música de Belas Artes do Paraná (EMBAP), com trajetórias artísticas que foram se voltando, gradualmente, a proposições artísticas no espaço urbano e ligadas à estética relacional.

Sua paixão, sua efervescência cultural em torno do espaço urbano, mostrou-se em *Cachoeira dos Descartógrafos* ⁴⁶, em 2007. Este projeto foi um dos vetores que culminaram nos projetos mais consequentes do coletivo, *Descartógrafos* ⁴⁷ e *Recartógrafos* ⁴⁸, cujos desdobramentos ocorreram nos anos de 2008 a 2010. Para entender melhor do que se trata, aqui a definição de Goto sobre a *Cachoeira dos Descartógrafos* registrado no arquivo que criei *Glossário dos meus Amigos*, que se configura como um *work in progress*.

Cachoeira dos Descartógrafos 1) Cachoeira existente em área residencial de Curitiba e considerada lenda urbana. 2) Área de extrema beleza e ponto cego nos mapas, lugar secreto e belo. 3) Metáfora do circuito das artes visuais de Curitiba, descartografado dos mapeamentos culturais oficiais feitos em nome da arte brasileira. Entretanto, mesmo sendo lugar desconhecido e não mapeado, não é um não-lugar, pois é lugar onde se vive e se experimenta o mundo a partir de relações singulares de envolvimento geográfico, histórico, social e sensorial, oportunizando assim também a dimensão da experiência artística. 4) Algo ou alguém que some do mapa, ou desaparece por uns tempos: "foi descartografado", "nos descartografamos por uns dias". 5) Diz-se que há uma idéia de Nação envolvendo o Território da Cachoeira dos Descartógrafos, onde seus habitantes seriam os desetnógrafos ou desetnografados mamelucovichs (fem.: mamelucovnas), um povo de descartógrafos, que para viver livre na experiência existencial resolveu apagar seu lugar das representações cartográficas, numa estratégia de resistência cultural denominada "estratégia para não ser mapeado". No paradoxo de sua existência, o Povo Descartógrafo nomeou o ápice do acidente geográfico de sua região inexistente como Cachoeira dos Descartógrafos, em homenagem àqueles que apagam os mapas, as representações dos acidentes geográficos, todas suas outras configurações indiciais e legendas. Diz-se sobre a Nação dos Descartógrafos: Território: Cachoeira dos Descartógrafos. Gentílico: Mamelucovich, ou Desetnógrafo. Língua: Nhengatu (predominante), ou Nhengatuguês, ou Nhegatenglish, ou Nhengatuñol. Moeda: trocas simbólicas. 6) Analogia de atitude crítica

⁴⁵ Os artistas Claudia Washington e Lúcio de Araújo foram meus alunos, nos anos de 1998-99 e 2001-02, respectivamente, no curso de Educação Artística da UFPR. Lúcio também foi bolsista, em 2002, do projeto de extensão *O Artista na Universidade*, do Departamento de Artes da UFPR, coordenado por mim, desde 1999 (excetuando-se os anos de 2009 e 2010, em que me afastei, para finalizar o doutorado em Geografia, na UFPR). Goto graduou-se em bacharelado em Pintura, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP.

⁴⁶ Para saber mais sobre a *Cachoeira dos Descartógrafos*, acessar:

<http://wikimapia.org/5826862/pt/Cachoeira-dos-Descartografos>

⁴⁷ Para saber mais sobre o projeto *Descartógrafos*, acessar:

http://e-ou.org/?page_id=88

⁴⁸ Para saber mais sobre o projeto *Recartógrafos*, acessar:

http://e-ou.org/?page_id=78

e de resistência ao mundo da rastreabilidade via satélite, tendo como exemplo de tentativa de controle as fotografias cartográficas do Google Earth. Assim, descartografar é garantir um espaço existencial não vigiado, monitorado ou controlado. 7) Lugar onde foi perdida a rastreabilidade artístico-cultural do objeto NBP - Novas Bases para a personalidade, no ano de 2007. 8) Lugar inexistente. (GOTO, 2009 a).

Com estas proposições, Goto se referiu a uma área próxima da *Casa E/OU* e do Jardim Schaffer, no bairro Bom Retiro, em Curitiba. Nela há uma mata, aparentemente original, cercado e escondendo uma cachoeira. A área, que Goto encontrou em uma de suas incursões à cachoeira, segundo funcionários da Prefeitura, foi cercada e será transformada em um parque, mas pode-se dizer que, para Goto, ela representa um território deleuziano, para onde convergem diferentes fluxos, mitológicos, fantásticos, sociais e culturais. Portanto, em divertida e poética passagem, no mesmo e-mail, Goto caracterizou o pretense e mitológico descobridor da cachoeira.

Mamelucovich: Mamelucovich, mestiço de diferentes ancestralidades e de variáveis proporções compositivas, das quais a eslava e o índio fluem como sangue e memórias mais evidentes (ainda que genéricas) de sua brasilidade sabe-se-lá-o-quê-específica. Desvencilhou-se, em sua experiência errante e na perda de tradições, de qualquer referência cartografada a um pioneiro, fundador, ou patriarca - seja estadista, filósofo, cientista ou artista. Viu-se, por opção e oposição, mais longe ainda de títulos de nobreza e de hierarquias, respirou da consciência e da vivência, teve asco dos que em nome do Estado, Igreja e Dinheiro fizeram da guerra o argumento mais eficiente para enfiar goela abaixo seus deuses mercadológicos, numa América tropical e subtropical onde abundam a retórica e a miséria. Sobrevivente desterrado à força de sua origem e/ou fugido da opressão e/ou viajante em busca do sonho de uma vida melhor, deslocou-se por desejo próprio - a serviço de si mesmo, da humanidade e do cosmos - ao mistério de uma nova geografia, descartografou-se, criou estratégias para não ser mapeado, desenhou outros mundos. Sujeito e agente histórico de seu meio, tornou-se povo, comunidade, um tipo: o mamelucovich, os mamelucovich - todos podem ser mamelucovichs. Dos fragmentos da mistura cultural viu-se imerso num novo contexto, também fragmentado, mas nem por isso impermeável a interpretações capazes de fundar sua existência no amor, trabalho e conhecimento. E prazer e loucuras, na certa. Percebeu uma língua comum a soar íntima - o nhengatu - e, em seu projeto humano, passou a fazer uso de outras linguagens, também para compartilhar a liberdade e a criatividade. Aprendeu a chamar o lugar onde vive de querência: o Vale da Cachoeira dos Descartógrafos. (GOTO, Op. cit.).

Com as proposições dos *Descartógrafos*, apresenta-se, aqui, uma ideia de geografia que reúne um espaço real-imaginativo, com uma socialidade imaginativa-real. Preenche-se, na superação dessa fronteira, uma versão imagética que está inserida na paisagem e expressa em passeios, palavras, e mapas.⁴⁹

Outras formas do espaço urbano foram incluídas, desde 2007, pelas incursões do *E/OU*. Estas culminaram no projeto das *Galerias Subterrâneas* que remonta a trajetividade no espaço urbano como exposto pelos ‘dadas’ e ‘situs’ (ver cap. 3). Aqui, o encontro com a diferença, com o acaso, com as surpresas do cotidiano e dos lugares, com diferentes territorialidades, com a construção e a desconstrução de determinadas representações, levou o coletivo ao terminal de transporte público do Pinheirinho, situado na zona sul, a mais populosa da cidade.⁵⁰

O projeto *Galerias Subterrâneas* foi concebido por Goto, um dos integrantes do coletivo *E/OU*. Entre trinta e seis projetos selecionados no edital público nacional *Conexão Artes Visuais*, patrocinado pelo Ministério da Cultura - MINC, pela Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, e pela Petrobrás, em 2008, algumas propostas de intervenções urbanas foram distribuídas em Curitiba, em 6 dos 21 terminais de ônibus existentes na cidade. Estes terminais têm uma especial configuração arquitetônica: eles contêm galerias subterrâneas que facilitam a passagem dos usuários dos ônibus da rede integrada de transporte público de Curitiba, de uma plataforma à outra.

⁴⁹ Ao pensar nas incursões à *Cachoeira dos Descartógrafos* e nos desdobramentos do projeto *Galerias Subterrâneas*, eu posso imaginar algumas referências que parecem ter formado o terreno, sobre o qual os artistas do *E/OU* se moveram: uma certa tradição que envolve o campo das artes e as expedições históricas e geográficas de incursão pelo território brasileiro, desde o século XVII; a passagem marcante do artista polonês Bruno Lechowski, por Curitiba, na década de 1920, de quem os artistas são admiradores; a trajetividade no espaço urbano, que remonta aos *dadas* e aos situacionistas; algumas práticas estéticas realizadas em Curitiba, a partir da década de 1970, especialmente, os *Encontros de Arte Moderna*, promovidos por Adalice Araújo, na EMBAP, e os ativismos estéticos, no espaço urbano, de Sérgio Moura, nomeados de *Praça da Arte*, *Arte Show*, *Sensibilizar* e *31 de março de 1964*. (GOTO, 2001, p. 9).

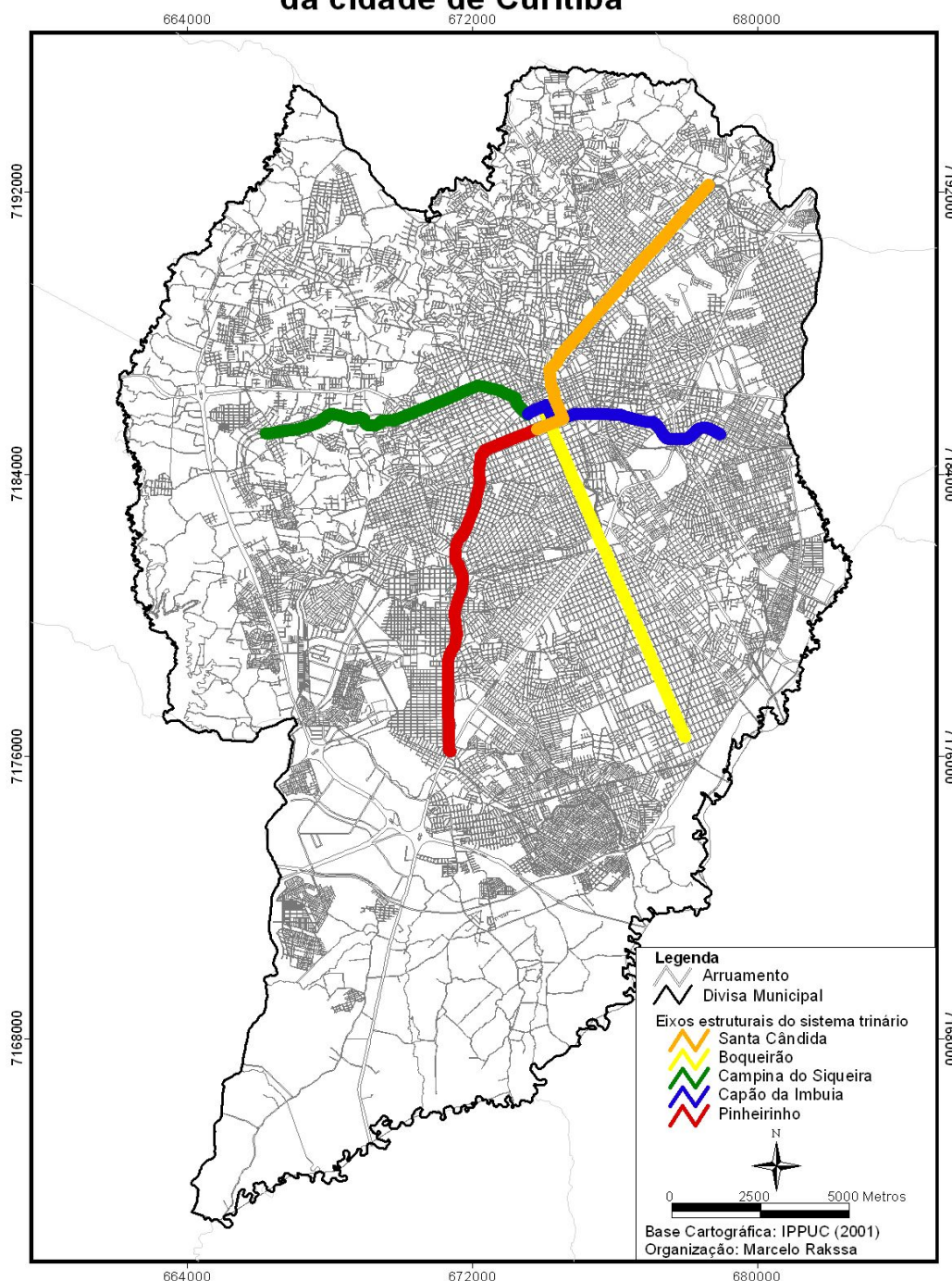
⁵⁰ Para saber mais sobre o projeto *Galerias Subterrâneas*, acessar:
<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=771304&tit=Galerias-de-arte-subterraneas>
<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=811995&tit=Paisagens-contemporaneas>

Geralmente, encontram-se instalados nos eixos estruturais do *Sistema Trinário* da cidade que cruzam o centro e ligam bairros no sentido norte-sul, leste-oeste e, ainda, mais um, que passa por uma importante área de intenso fluxo da cidade, a avenida Marechal Floriano Peixoto (IPPUC, 2005; IPPUC, 2001) (MAPA 1).

Na expressão que dá nome ao projeto, *Galerias Subterrâneas*, há um trocadilho que cria uma relação entre as galerias dos terminais de ônibus e outros tipos de galerias, especialmente, as de arte em que predomina a atividade mercantil.

Pensando nesse ambiente relacional, na importância dessas galerias dentro da logística de transporte da cidade, no grande trânsito humano que acolhem, e em suas características espaciais específicas, considerou-se também como estratégico situar esses lugares como locais de intervenção artística: espaços experimentais de diálogo entre arte, arquitetura e transeuntes. As galerias subterrâneas foram assim nominadas como instigamento aos artistas. O lugar da passagem como o lugar do encontro: com o inusitado, a experiência sensorial e espacial, o olhar crítico, a memória coletiva, o código compartilhado, a descoberta no cotidiano. Os convidados para esse experimento foram artistas e coletivos de artistas com trajetórias diferenciadas, oriundos de distintas geografias, e com um lastro histórico comum associado à intervenção urbana: Rubens Mano (SP), BijaRi (SP), Alexandre Vogler (RJ), Marssares (RJ), Lourival Cuquinha (PE), InterluxArteLivre (PR) e e/ou (PR). (CONEXÃO ARTES VISUAIS, 2008, p. 2).

Eixos estruturais do sistema trinário da cidade de Curitiba



MAPA 1 – O Sistema Trinário de Curitiba é constituído por pistas centrais de ônibus, conhecidas como *canaletas*, ladeadas por duas pistas de tráfego lento, e, ainda, por mais duas pistas exteriores, conhecidas como *vias rápidas*.

FONTE: IPPUC, 2001; BLOOMFIELD, 2007, p. 115. Organizado por Marcelo Rakssa.

Dentre as seis intervenções integrantes do projeto *Galerias Subterrâneas*, o foco desta tese recai na que foi realizada no terminal Pinheirinho, sob a responsabilidade do E/OU. De forma semelhante às outras intervenções do projeto *Galerias Subterrâneas*, a intervenção de E/OU foi

concebida para durar um determinado tempo e a permanência dos trabalhos na galeria subterrânea teve um limite temporal de um mês, previsto de maio a junho de 2008. No entanto, os trabalhos permaneceram além do período inicialmente planejado. (FIGURA 39).

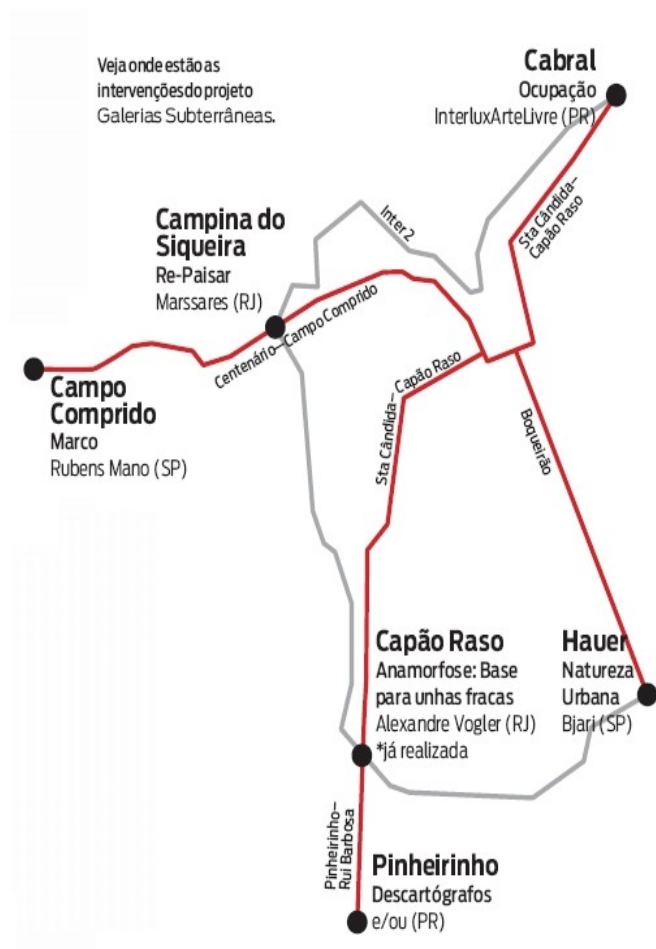


FIGURA 39 – Distribuição das intervenções urbanas do projeto *Galerias Subterrâneas*, nos terminais de transporte público de Curitiba, ao longo dos eixos estruturais do Sistema Trinário, em 2008. Os traços em cinza e em vermelho representam parte das diferentes linhas de ônibus do sistema de transporte público.

FONTE: DEL VECCHIO, 2008; BLOOMFIELD, 2007.

Uma parte da intervenção dos *Descartógrafos* consistiu em propor um agenciamento de memórias, discursos, práticas socioculturais, imaginários – “mais do que a arte” -, que se estabeleceu entre artistas, usuários de transporte e equipamentos arquitetônicos/urbanísticos - numa forma “mais do que social”, em uma *Descartografia*. Para estes fins, um grande mapa oficial da região de abrangência do Terminal Pinheirinho serviu de base para inserções, modificações e novas codificações que os transeuntes livres do terminal

quiseram expressar, acerca dos lugares em que passam, trabalham ou moram (FIGURA 40). Para a criação e expressão de seus signos no grande mapa, os usuários do terminal se valeram de marcadores indelévels, de adesivos, entre outros, cedidos pelos artistas. Criou-se, assim, um mapa popular, revelando uma espacialidade alternativa que não a do espaço concebido pela Prefeitura; mais uma alusão ao “mais do que habitar” poético da vida social.



FIGURA 40 – Contexto em que foi instalado o grande mapa das *Descartografias*, na Galeria Subterrânea, no Terminal de ônibus Pinheirinho, zona sul de Curitiba, em 2008. Foto: Tânia Bloomfield, em 19/07/08. Na foto, a artista Lourdinha, membro do E/OU de sua primeira configuração, até 2006.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

Outra parte da proposta dos artistas do E/OU consistiu em registrar - a partir de entrevistas à semelhança das pesquisas de Etnometodologia (GARFINKEL, 2006; COULON, 1995) e de representações gráficas do espaço vivido, consoantes, em alguns aspectos, com a *Metodologia dos Mapas Mentais* (KOZEL, 2007) -, o imaginário dos transeuntes da galeria acerca de seus itinerários de casa para o trabalho e vice-versa, em que suas impressões privadas foram colocadas sobre a cartografia oficial da região que frequentam. Esta parte foi denominada de *Memórias de Caminhos para Casa*. Ela gerou duas *plotagens*, contendo a sobreposição das representações dos usuários de ônibus do terminal (FIGURAS 41 e 42).

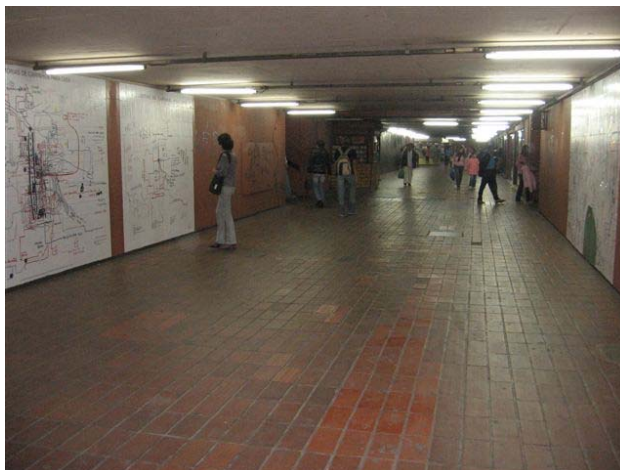


FIGURA 41 – Mapas *Memórias de Caminhos para Casa* e *Mapa Subjetivo de Caminhos para Casa*, instalados pelo coletivo E/OU, na galeria subterrânea do terminal de ônibus Pinheirinho, em maio de 2008, próximo à seção em que há lojas de comércio. Foto: Tânia Bloomfield, 19/07/08.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 42 - Detalhe do contexto em que os mapas foram instalados, na parede oposta ao grande mapa da *Descartografias*. Foto: Tânia Bloomfield, 19/07/08.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

Numa cidade marcada pelo urbanismo, a cartografia torna-se instrumento importante. Curitiba tem muitos mapas. Nossa proposta foi reinventar mapas da região de abrangência do Terminal Pinheirinho – Zona Sul da cidade e áreas dos municípios limítrofes. O terminal é o maior da cidade, numa das áreas mais populosas e afastadas do centro. Esses novos mapas, descartografias e recartografias, foram realizados a partir das memórias e desejos dos usuários do próprio terminal. Foram duas as estratégias descartográficas: uma desconstrutiva e outra construtiva, ambas recodificantes. Na Descartografia, as pessoas foram convidadas a intervir num mapa dado – uma versão oficial adaptada aos limites geográficos de nossa investigação. As localidades representadas no mapa passaram a agregar diferentes nomenclaturas, foram apagadas e/ou redesenhadas, surgiram novas convenções existenciais a partir do território vivido e desejado. No Memórias de caminhos para casa

um registro gráfico foi construído a partir do acúmulo das lembranças dos indivíduos, em desenhos de trajetos percorridos e em palavras que traduziam a experiência cotidiana desses percursos (CONEXÕES ARTES VISUAIS, 2008, p. 13).

Ainda que tenham criado cartografias não-oficiais, os participantes da intervenção *Descartógrafos* mostraram que, em algum grau, estavam familiarizados com convenções técnicas do “espaço concebido”, conforme Lefebvre, mostrando-se geógrafos de grande habilidade no seu “espaço percebido”. Muitos utilizaram símbolos e senso de medida adequados à escala utilizada no mapa oficial da região circundante ao Terminal Pinheirinho. Valendo-se desses registros, expressaram seus desejos, suas idiossincrasias, suas frustrações e reivindicações políticas acerca dos lugares em que vivem. Do ponto de vista metodológico, os artistas se valeram dos seguintes procedimentos na transformação do “espaço percebido” para uma representação que apresentaram aos usuários do terminal de ônibus do Pinheirinho:

Abordagem: 1. observar; 2. identificar possíveis interlocutores; 3. abordar; 4. constatar a disponibilidade; 5. dialogar; 6. descrever o procedimento de construção; 7. agradecer. **procedimento de construção 1:** 1. demarcar o terminal pinheirinho em uma folha de papel; 2. escolher uma cor de caneta; 3. imaginar o percurso: terminal/casa; 4. desenhar no papel; 5. lembrar de elementos do trajeto; 5. nomear o caminho. **procedimento de construção 2:** 1. digitalizar os desenhos; 2. indicar conteúdos; 3. situar o terminal como centro; 4. sobrepor os percursos; 5. inserir nomes; 6. descrever as ações; 7. imprimir. **procedimento de instalação:** 1. escolher local de fixação; 2. colar; 3. observar. (E/OU, 2011).

A observação dessa sequência se assemelha à noção do “espaço vivido”, de Henri Lefebvre, onde visões e realizações numa forma dialógica e, portanto, social, criam um conjunto desconstrutivista, uma noção do “mais do que habitar”, foco dos trabalhos *Memórias de Caminhos para Casa* e *Mapa Subjetivo de Caminhos para a Casa*.

Durante as entrevistas, os artistas solicitaram às pessoas que registrassem suas representações, por meio de desenhos ou textos escritos sobre papel.

De posse deste material, que foi posteriormente digitalizado, os artistas geraram grandes *plotagens*. Essas grandes *plotagens* apresentaram uma sobreposição dos vários registros gráficos das pessoas abordadas para mostrar a multiplicidade de representações e territorialidades existentes em uma mesma região da cidade, em um dado espaço. Os nomes que os usuários de ônibus do terminal deram aos *caminhos* foram colecionados pelos artistas, e revelaram a poética social dessa arte mapeada.

Caminhos: B.C. C.B, barracão, bem tortuoso, caminho amigo, caminho curto, caminho da igreja preta, caminho da natureza, caminho das casas, caminho de voltar de onde a vida me levou, caminho divertido, caminho feio, caminho pluma, caminho que conheço com o olho fechado, caminho rápido, caótico, casas linhão do bosque, lugar bom que poderia ser melhor, melhor lugar do mundo, o movimento, ótimo, projeto caminho da felicidade, rápida+britney, roteiro do ofício (cobrador de ônibus / padeiro), sistema solo sube torto, sossego, super descida!, tanguara, traçado esqueletoso, trajeto verde, trânsito lento, tumultuado, via demora, vista maravilhosa. Os caminhos aqui descritos foram produzidos por usuários do terminal pinheirinho em maio de 2008. (E/OU, Op.cit.).

Desta maneira, ao mobilizarem as representações dos usuários do Terminal do Pinheirinho, os artistas do coletivo E/OU colocaram em relevo as convergências e os conflitos entre os espaços percebidos, concebidos e vividos, com seus diferentes discursos e práticas, criando um rizoma especial como interface entre os campos da Geografia e da Arte.

Finda esta etapa de realização do projeto *Galerias Subterrâneas*, Goto foi convidado a participar como curador especial da 5ª. *Bienal Vento Sul*, que aconteceu em Curitiba, entre agosto e outubro de 2009 (INSTITUTO PARANAENSE DE ARTE, 2010).

Aqui, o artista propôs à organização da Bienal uma espécie de outro desdobramento do projeto *Galerias Subterrâneas*. Tentou desta vez em uma intervenção menor e diferenciada, que o trabalho fosse dividido em duas partes: a primeira, uma apresentação dos *Descartógrafos* contendo reedições dos mapas das *Descatografias* que atualizaram os desdobramentos que aconteceram no terminal de ônibus do terminal do Pinheirinho, cujo tempo de permanência ultrapassou, em muito, o planejado no projeto original, indo de 2008 a 2010. A outra parte objetivou a realização de novos trabalhos no terminal de ônibus do Pinheirinho, onde o coletivo E/OU quis afirmar as

conexões históricas entre o projeto *Galerias Subterrâneas* e o evento *ArtShow*, de 1978.

Assim, houve uma exposição documental do projeto *Galerias Subterrâneas*, inclusive com a mostra do vídeo *ArtShow* no Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC-PR, para demonstrar a relação dessa cartografia com outros circuitos alternativos de arte. Neste contexto, um novo mapa das *Descartografias* foi reeditado e colocado no terminal de ônibus do Pinheirinho, contendo as últimas contribuições do público usuário do terminal em 2008-09. A instalação aconteceu no mesmo lugar em que ocorreu o projeto anterior. A data de instalação desta nova etapa aconteceu em 23 de dezembro de 2009.

Após isto, um novo projeto chamado de *Recartógrafos* foi elaborado e submetido ao *Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2009*, do Ministério da Cultura e à Fundação Athos Bulcão, que o aprovaram. Contando com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba - FCC, da Urbanização de Curitiba S.A – URBS, dos projetos de extensão *O Artista na Universidade* e *Arte em Vídeo da Universidade*, da UFPR, do *Epa!* – Expansão Pública do artista, Goto -, do coletivo *Orquestra Organismo*, e o coletivo E/OU, deu-se curso ao projeto *Recartógrafos*.

A proposta *Recartógrafos* é um desdobramento do trabalho *Descartógrafos*, iniciado em 2008 pelo E/OU e que gerou a confecção de dois grandes mapas inscritos nas paredes da galeria subterrânea do Terminal de ônibus Pinheirinho, em Curitiba; cartografias essas abertas à participação do público, agregadoras de memórias, desejos e de outras referências individuais e coletivas associadas à vida da população da região sul da cidade. A satisfatória experiência de envolvimento social e participação criativa oportunizada pela proposta *Descartógrafos* despertou nos integrantes do coletivo o desejo de propor novas estratégias de continuidade da ação; condição percebida como fundamental para manter ativado o vínculo com a população, o fluxo de trocas culturais, o exercício de tomada coletiva do território e para abrir novas perspectivas de encontro entre arte contemporânea e sociedade. Pode-se dizer que a coletividade se apropriou dos mapas descartográficos realizados, pois, da metade de 2008 ao começo de 2010, permaneceram colados nas paredes e ainda recebiam esporádicas intervenções dos transeuntes, sendo somente retirados devido a uma grande reforma no terminal empreendida pela empresa gerenciadora do espaço. Por isso percebemos o imenso potencial de desdobramento da nossa proposta, e decidimos ampliá-la e aprofundá-la enquanto perspectiva da arte urbana. (GOTO, 2010, p. 5).

Para o novo projeto, o *E/OU* pensou em duas vertentes de ação: a primeira, disse respeito a um “aprofundamento e heterogeneização da prática cartográfica artístico-social junto à comunidade; a outra, a um aprofundamento da troca de saberes com as áreas de Geografia Humana e Cartografia Social” (RECARTOGRÁFOS, 2010, p. 4). Para tanto, o coletivo convidou o artista carioca Giordani Maia, a mim e ao professor Dr. Álvaro Luiz Heidrich, do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, para participar do projeto. Os artistas e os convidados manifestaram, assim, um desejo de entrelaçamento maior entre os campos da Geografia e das Artes Visuais.

O projeto *Recartógrafos*, empreendido pelo coletivo de artistas *E/OU*, é uma ação ampliada e ao mesmo tempo focada na questão da cartografia artística e social. Ampliada porque se abre à interlocução e ao hibridismo com outros artistas e geógrafos convidados – inclusive procedentes de outras cidades brasileiras – e também porque se estende em incursões pelo território sul de Curitiba (Regional Pinheirinho) e municípios limítrofes (São José dos Pinhais, Fazenda Rio Grande e Araucária), buscando diálogo junto às populações dessas áreas. Focada porque busca a convergência desses diferentes pontos de vista – de artistas, geógrafos e da população – sobre os temas cartografia, territorialidade e identidade. Um desejo de maior apropriação coletiva sobre o território urbano fundamenta o projeto. [...] Enfatizando o sentido prático, o projeto oportunizou apoio à produção de dois trabalhos artísticos processuais e participativos: uma proposta do próprio *E/OU*, denominada *Descartógrafos* (etapa *Recartógrafos*), e outra do artista convidado Giordani Maia, do Rio de Janeiro, intitulada *Seu Traçado*. Os trabalhos foram desenvolvidos numa região de grande concentração populacional e propiciaram contato com um público amplo e heterogêneo. Outra ação estruturante, com ênfase reflexiva foi a realização de uma mesa-redonda com os citados artistas e dois convidados do projeto – o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich (UFRGS) e a artista e geógrafa Tânia Bloomfield (UFPR), esta atuando como mediadora e co-organizadora desse encontro -, além de Marili Azim, coordenadora de artes visuais da Fundação Cultural de Curitiba, especialmente convidada para o debate. O encontro foi realizado no Departamento de Artes da UFPR. Duas palestras complementares ocorreram na Casa *E/OU / Espacial epa!*, uma com Giordani Maia e outra do artista catalão Pedro Soler, que estava em Curitiba para participar de uma reunião nacional (e internacional) da comunidade ciberativista *Estúdio Livre*, encontro esse simultâneo ao nosso projeto e que também ocorria na citada casa. Como viemos a descobrir em conversas informais, Pedro também atuava (e atua) com cartografias artísticas e sociais. Surgiu aí uma excelente oportunidade de convergir as ações numa palestra e algumas derivas (GOTO, 2010, p. 4-5).

Considerando a interface entre a geografia acadêmica e os preparativos para a realização do projeto, ainda em 2009, tomei conhecimento de que os artistas do E/OU estavam interessados em se aproximar ao movimento *Cartografia Social*. (GOTO, 2009 b). Assim, por dias - presencialmente ou por troca de *e-mails* -, eu acompanhei os esforços do coletivo, em tentar articular um diálogo com o *Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA*⁵¹, que é desenvolvido “para” e “com” as comunidades tradicionais ou em risco, e se propõe à valorização e ao desenvolvimento de uma cartografia fora da normatização do conhecimento técnico-científico, pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM, e coordenado pelo antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida. Infelizmente, não foi possível, ao coletivo, estabelecer um contato com os agentes desse movimento do Norte do país, em tempo de poderem integrar o projeto *Recartógrafos*, juntamente com os outros convidados.

O projeto *Recartógrafos* teve um cronograma bastante intenso, entre os meses de março e junho, de 2010: De 25/03 a 19/04, realizou-se a proposta de *Seu Traçado*, de Giordani Maia. De 25/03 a 17/05, foi implementada a proposta *Recartógrafos*, do coletivo E/OU⁵². Em 09/04, aconteceu a instalação do trabalho *Seu Traçado*, de Giordani Maia, na travessa subterrânea do Terminal Pinheirinho (FIGURAS 43, 44 e 45). Entre os dias 12 e 13/04, o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich visitou a região sul da cidade (FIGURA 46). No dia 12/04, houve uma conversa com Pedro Soler na *Casa E/OU / Espacial epa!* (FIGURA 47). No dia 14/04, houve uma mesa-redonda, no Departamento de Artes da UFPR, que debateu as ações dos artistas, e que contou com a participação do coletivo E/OU, Giordani Maia, Álvaro Luiz Heidrich, Marili Azim, e foi mediada por mim. (FIGURAS 48 e 49). No dia 16/04, em uma conversa, o artista Giordani Maia, na *Casa E/OU/Espacial epa!*, esclareceu suas ideias sobre a ação que propôs no terminal do Pinheirinho. Finalmente, no dia 05/05, foi instalado o mapa atualizado da *Descartografia*, pelo coletivo E/OU, na travessa subterrânea do Terminal de ônibus Pinheirinho.

⁵¹ Para saber mais sobre o Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA, acessar: <http://www.novacartografiasocial.com/apresentacao.asp>

⁵² Entre a etapa dos *Descartógrafos* e a nova dos *Recartógrafos*, em 2010, o coletivo E/OU se dedicou a identificar - no mapa das *Descartografias* – espaços que foram demarcados pelos usuários do terminal de ônibus do Pinheirinho, que começaram a ser feitos em 2008. Alguns pontos de partida serviram para suas derivas e aprofundamento do conhecimento da realidade desses pontos, dentro da região sul de Curitiba e de suas fronteiras com outros municípios, para o estabelecimento de trocas simbólicas com aquelas populações.

Essa mistura e imbricamento de projetos, sua implementação, e as reflexões sobre eles num âmbito ampliado, reuniram, de um lado, os mundos vividos dos cartógrafos/habitantes; de outro, as proposições dos artistas e o debate sobre suas ações, criaram um novo espaço vivencial que, de certa forma, reconfigurou, ou melhor, reterritorializou os espaços desenhados e debatidos.



FIGURA 43 - Intervenção *Seu Traçado*, de Giordani Maia, no Terminal de ônibus Pinheirinho, 2010-11. Foram afixados 68 mapas, com pouca informação técnica, contendo a inscrição de um ponto de partida, a partir do qual foram feitos os traçados e as interferências do público, demarcando sua existência, vivência e trânsito. Foto: Tânia Bloomfield, em 12/04/10. FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 44 – Da direita para a esquerda: em primeiro plano, o artista Giordani Maia; no meio, o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich; próximo da parede, o artista do coletivo E/OU, Newton Goto. Os três conversam em frente à proposição de Giordani Maia, no terminal de ônibus do Pinheirinho. Foto: Tânia Bloomfield, em 12/04/10.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 45 – Público usuário do terminal de ônibus do Pinheirinho observando o trabalho *Seu Traçado*, de Giordani Maia. Foto: Tânia Bloomfield, em 12/04/10.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 46 – Visita ao *Aterro Sanitário Caximba*, na região sul de Curitiba. Na foto, em primeiro plano, à direita, o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich; dois funcionários da Secretaria Municipal do Meio Ambiente da Prefeitura de Curitiba; ao fundo, o artista Newton Goto. Todos estávamos no platô do Maciço 1 do Aterro Sanitário, já encerrado, que não podia ganhar mais altura, devido a questões técnicas e de segurança. Foto: Tânia Bloomfield, em 13/04/10.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 47 – Casa E/OU, no dia da conversa com o artista espanhol Pedro Soler. Da esquerda para a direita: em primeiro plano, o artista Hélio Leites; de vermelho, a estilista Faetusa Tezelli; Goto; Lúcio Araújo; Pedro Soler; Denise Bandeira. Foto: Tânia Bloomfield, em 12/04/10.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 48 – Mesa-redonda *Recartógrafos*, no Departamento de Artes da UFPR, dentro do âmbito dos projetos de extensão *O Artista na Universidade* e *Arte em Vídeo na Universidade*. Na foto, da esquerda para a direita, os artistas do coletivo E/OU: Lúcio de Araújo, Cláudia Washington e Newton Goto. Foto: Tânia Bloomfield, em 14/04/10.

FONTE – Acervo do projeto *O Artista na Universidade* da UFPR.



FIGURA 49 – Contexto geral do ateliê de Desenho do Departamento de Artes da UFPR, onde aconteceu a mesa-redonda *Recartógrafos*. Na mesa, da esquerda para a direita: Marili Azim, coordenadora de artes visuais, da Fundação Cultural de Curitiba - FCC; o artista Giordani Maia; o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich; eu, Tânia Bloomfield, mediando a mesa; o artista Lúcio de Araújo; a artista Cláudia Washington; na ponta direita, o artista Newton Goto. Foto: Tânia Bloomfield, em 14/04/10.

FONTE – Acervo do projeto *O Artista na Universidade* da UFPR.

As ações das *Recartografias* levaram os autores a outras iniciativas como, por exemplo, a *Associação das Hortas Comunitárias* (Op. cit., p. 11-12). Novamente, no bairro de Tatuquara, mas do outro lado da rodovia federal BR-116, essa área foi identificada pela vontade dos artistas travarem relações com grupos que, por iniciativa própria, resignificam e transformam o espaço urbano, em agrário, modificando, assim, o espaço vivido. A “estética relacional”, aqui, tomou um novo rumo, devido à prevalência da atenção às necessidades dos moradores, que reconfigurou a ação poética. (FIGURAS 51 e 52).



FIGURA 51 – Visita às hortas comunitárias da *Vila Moradias do Paraná*, no bairro Tatuquara, região sul de Curitiba e registrada no mapa das *Descartografias*. As hortas são feitas em terreno ocioso, desde 2003, exatamente abaixo da linha de alta tensão da Eletrosul, e hoje ocupam uma linha que se estende por dois quilômetros. A foto aponta para o sentido da rodovia federal BR 116. Foto: Tânia Bloomfield, em 12/04/10.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 52 - Detalhe de um trecho das hortas comunitárias da *Vila Morádias do Paraná*, no bairro do Tatuquara, no sentido do bairro CIC, zona industrial de Curitiba. Foto: Tânia Bloomfield, em 12/04/10.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

As incursões dos artistas/cartógrafos, no Aterro Sanitário do Caximba, aqui denominada *Serra do Lixo*, demonstraram que é necessário se conhecer as problemáticas geográficas, ao mesmo tempo em que se pensam as estratégias poéticas. (GOTO, Op. cit., p. 14). Isso ficou registrado, quando estivemos incursionando pelas áreas degradadas e relegadas pelo espaço concebido, na zona sul de Curitiba, fronteira com outros municípios da região metropolitana. (FIGURAS 53, 54 e 55).



FIGURA 53 – Topo do Maciço 1, do Aterro Sanitário Caximba. Ao fundo, pode-se ver a Serra do Mar. O contraste entre o aterro e a bela paisagem circundante é algo digno de nota. À esquerda, além do soberbo urubu (naquele dia, me lembrei da música da banda Blitz. Só faltaram os girassóis), uma das muitas torres de queima e exaustão de gases, decorrentes da decomposição do material orgânico e outros dispostos em muitos patamares sobrepostos e enterrados, abaixo dos meus pés. Foto: Tânia Bloomfield, em 13/04/10.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 54 – Detalhe de uma das torres de queima e exaustão de gases do Maciço 1, do Aterro Sanitário Caximba. Ao fundo, pode-se ver o Maciço 2, naquele momento, ainda em fase de "crescimento", mas quase chegando ao fim de sua capacidade de receber mais carga. Fonte: Tânia Bloomfield, em 13/04/10.
FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 55 – Maciço 2, do Aterro Sanitário Caximba, em que mais de 450 caminhões despejam 2.400 toneladas de lixo, diariamente, oriundas da região metropolitana de Curitiba. O cheiro é inacreditavelmente horrível e, diferentemente de outros locais de despejo de lixo pelo país, nesse aterro não é permitida a entrada de pessoas não autorizadas. Foto: Tânia Bloomfield, em 13/04/10.

FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

Estes exemplos mostram que a transição entre o “mais do que artístico” e o “mais do que social”, às vezes, podem remeter às configurações ditas clássicas, ou convencionais, ou típicas da sociedade moderna e científica. Achar o lado poético no habitar não se revela, simplesmente, na mistura das ações - vividas, sociais e artísticas -, mas na “forma” como o elemento urbano é revelado.

O desdobrar das ações do encontro entre artistas e moradores, e, depois, entre artistas e acadêmicos, mostra que, sim, a cidade pode ser entendida como obra de arte ao se perceber o imbricamento de fatores estéticos, éticos, culturais, sociais, políticos e econômicos que a constituem. As acuradas percepções sobre o fenômeno urbano e a multidão de Baudelaire, Simmel e Walter Benjamin, no final do século XIX e começo do século XX,

mostraram que o espaço urbano é sempre lugar de contradições, sectarismos, desigualdades, injustiças, mas também de encontros na multiplicidade, de convergências, de consensos e de esperanças utópicas. Estas configurações e contradições se reproduzem, também, no atual processo do agir artístico do grupo E/OU.

Os corpos atravessados pelos agenciamentos coletivos carregam, em si próprios, a interpenetração espaço-tempo, mas esta interpenetração também pode ser revertida no mesmo processo, quando se re-instalam as categorias originárias da arte, da ciência e da vida social. Isso fica relativamente claro no processo artístico do grupo.

A racionalidade implicada nos agenciamentos não pode admitir uma história já determinada por forças de qualquer ordem, mas uma história que se faz na inter-relação. Esta é a racionalidade implicada na sociedade urbana lefebvriana.

5.2 COLETIVO DE ARTISTAS VISUAIS INTERLUXARTELIVRE

Imagine se, em uma cidade qualquer - a sua, por exemplo -, políticos, empresas privadas e planejadores urbanos juntassem esforços e resolvessem propor uma solução extraordinária, para proteger a cidade dos efeitos nefastos das intempéries e do aquecimento global. Se a ideia dissesse respeito à proteção contra o clima, a imagem de um guarda-chuva logo poderia vir à mente. Mas, um guarda-chuva, em geral, só pode proteger uma pessoa, no máximo, duas, de cada vez. Agora, imagine se fosse possível que, ao invés de se ter muitos guarda-chuvas abertos, os habitantes da cidade pudessem contar com um gigantesco e inacreditável guarda-chuva, que cobrisse a tudo e a todos.

Pois esta foi a solução encontrada, e já posta em andamento, pela cidade americana de Houston, Texas, que é a quarta cidade mais populosa dos Estados Unidos da América – EUA, e sofre com a perda de bilhões de dólares, por conta dos prejuízos causados por furacões e grandes tempestades. As tempestades são um grande problema para Houston, mas o calor e a umidade também cobram seus tributos. A cidade está ultrapassando a cidade de Los Angeles, em gasto de energia elétrica, principalmente, com o uso e funcionamento de aparelhos de ar-condicionado. Isto a fez galgar a posição de uma das maiores produtoras de gases de efeito estufa dos EUA.

Neste exato momento, está sendo desenvolvido um dos maiores e mais radicais projetos de engenharia da história.⁵³ Trata-se de um grande domo, que cobrirá uma zona central de arranha-céus, para o qual o antigo paradigma de construção de edificações já não serve mais. O domo está sendo construído, a partir do paradigma da construção aeroespacial, em que o nível de precisão exigido é milimétrico. Para a construção desse domo, inúmeros avanços tecnológicos já foram feitos e outros, provavelmente, serão desenvolvidos, à medida que a construção for crescendo e for confrontada com inúmeros obstáculos, que poderão colocar o projeto em risco. Ele terá 460

⁵³ Para saber mais sobre a cúpula de Houston, ver os seguintes endereços:

<http://www.oreporter.com/detalhes.php?id=17255>

<http://dsc.discovery.com/videos/mega-engineering-saving-houston-with-a-dome.html>

<http://dsc.discovery.com/videos/mega-engineering-a-magic-dome-material.html>

<http://dsc.discovery.com/videos/mega-engineering-standing-up-to-hurricanes.html>

metros de altura, 1.600 metros de diâmetro e cobrirá 21 milhões de metros quadrados. Como objetivo principal, segundo seus propositores, o domo protegerá uma parte importante da cidade, a da *city*, com seus prédios comerciais e financeiros, dos piores efeitos do aquecimento global. Mas também será um campo de experimentos para o desenvolvimento e aprimoramento de tecnologias que promovam a manutenção e a sustentabilidade de áreas populosas. Este projeto tem, como precursores, os domos geodésicos do arquiteto americano Buckminster Fuller (1895-1983), na década de 1950, e o projeto *Eden*, aberto à visitação pública, em março de 2001 - portanto há mais de 10 anos -, na cidade de St. Austell, na Inglaterra ⁵⁴.

No Brasil, em Curitiba, sem que tenham uma relação direta com a cúpula de Houston, mas que parecem propor articulações entre ética e estética, estão as interferências, ativismos e proposições do coletivo de artistas visuais *Interluxartelivre*.

A iniciativa mirabolante e espetacular dos americanos, ao tentarem resolver os efeitos devastadores do capitalismo que, em grande parte, foram causados por eles mesmos, vem bem a propósito para o debate de uma outra forma de abordagem ética/estética, que toma as ruas de Curitiba. Enquanto nos EUA, há a preocupação com as consequências de eventos climáticos - e a cúpula de Houston é um exemplo disso -, os ativismos artísticos do *Interluxartelivre* visam chamar a atenção para as *causas* das mudanças no planeta que, provavelmente, têm uma relação direta com os processos de industrialização e com o sistema econômico capitalista. Os membros do *Interlux* não tinham sequer imaginado que, um dia, *Música Para Sair da Bolha*, uma de suas séries de proposições, pudesse ser relacionada com uma invenção que parece ter saído de um filme de ficção científica.

Assim, a série *Música Para Sair da Bolha*, proposição do coletivo iniciada em 2007, somada aos movimentos *Jardinagem Libertária* e *Bicicletada* - esses dois últimos externos e anteriores ao *Interlux*, mas que contaram com a adesão do grupo -, formam o principal conteúdo programático do coletivo. Voltarei a falar, especificamente, dessas séries de ações do *Interlux*, à frente. Ainda que toda a atividade do *Interlux* relacione, constantemente, arte e

⁵⁴ Para saber mais sobre o projeto *Eden*, ver:
http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2001/010317_eden.shtml

reflexão sobre a mobilidade urbana, me restringirei, aqui, às ações mais significativas que mostram, do meu ponto de vista, a articulação entre as esferas da estética e da ética, gerada pelas proposições desses artistas. O universo deste coletivo apresenta uma profusão de atividades que, apesar de interessantes em sua totalidade, seria impossível de se abordar nos limites deste texto.

Os artistas do Interlux vêm, há alguns anos, intervindo no espaço urbano, com proposições artísticas e vivenciais que visam provocar a reflexão e a sensibilização dos habitantes, sobre a maneira como estão vivendo na cidade, como estão se relacionando com os outros e com a natureza.

As relações entre ética e estética têm sido tema de reflexão entre diferentes autores de filosofia e da ciência, sobretudo, desde o advento do Iluminismo. A fronteira entre a esfera ética e a estética é borrada.

Como se pode pensar em relações políticas e vivenciais, sem se abordar os elementos estéticos envolvidos nelas e que parecem se sobrepor aos valores morais, nas cidades? Como se pode mudar um mundo eticamente balizado pelas determinações da globalização, do individualismo, das relações marcadas pelos signos da indiferença e da superficialidade, em que processos, sistemas e modos de convivência são cada vez mais voláteis, fluidos, “líquidos”? Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (1998; 2001), pode-se afirmar que, *grosso modo*, pertence-se, hoje, a um destes dois grandes grupos: ao dos caçadores ou ao dos jardineiros.

Ressalvadas as generalizações, a metáfora usada por Bauman mostra que o tipo caçador foi o modelo predominante no período pré-moderno. No mundo moderno, predominou o tipo jardineiro. O tipo caçador age de acordo com a lógica da preservação de território e submete-se à lógica do “equilíbrio natural ou divino” entre todas as coisas. O tipo jardineiro age segundo um plano, uma concepção própria de como deveria ser o mundo que aí está e trabalha em prol de mudanças que considera serem melhores. Portanto, ele não se contenta em viver sob a égide de “ordens pré-estabelecidas”, naturais ou não. Do grupo dos jardineiros, “tendem a sair os mais fervorosos produtores de utopias”. (OLIVEIRA, 2009). Quando se ouve que as utopias estão no fim, é porque a lógica do caçador voltou à tona, segundo Bauman.

É óbvio que, em um mundo povoado principalmente por caçadores, não há espaço para a esquerda utópica. Muitas pessoas não tratam seriamente propostas utópicas. Mesmo que saibamos como fazer o mundo melhor, o grande enigma é se há recursos e força suficientes para poder fazê-lo. Essas forças poderiam ser exercidas pelas autoridades do engenhoso sistema Estado-nação, mas, como observou Jacques Attali em *La voie humaine*, “as nações perderam influência sobre o curso das coisas e delegaram às forças da globalização todos os meios de orientação do mundo, do destino e da defesa contra todas as variedades do medo”. E as forças da globalização são tudo, menos instintos ou estratégias de “jardineiros”, favorecem a caça e os caçadores da vez. O *Thesaurus* [dicionário da língua inglesa, de 1892] de Roget, obra aclamada por seu fiel registro das sucessivas mudanças nos usos verbais, tem todo o direito de listar o conceito de utópico como “fantasia”, “fantástico”, “fictício”, “impraticável”, “irrealista”, “pouco razoável” ou “irracional”. Testemunhando assim, talvez, o fim da utopia. (OLIVEIRA, 2009, p. 15).

Ora, todos estes adjetivos citados por Bauman, referindo-se à palavra utopia, bem poderiam ser usados, por muitos, para designar o campo da arte e para o que os artistas do Interlux estão fazendo. Mesmo reconhecendo que essas acepções da palavra utopia sejam legítimas, o sociólogo pregou que se deve tentar resgatar o papel dos *jardineiros*, em uma sociedade em que as esferas ética e estética não se sobreponham, uma à outra. Agindo e falando como um *jardineiro*, Bauman acredita ser possível - caso se multipliquem e se dê voz aos jardineiros -, que uma outra realidade social seja construída.

Com as viradas culturais, desde a década de 1960, o relativismo, como postura filosófica, foi ganhando mais adeptos e espaços. Em um contexto impregnado pelo relativismo, há a compreensão de que valores éticos e estéticos não são compartilhados por todos e, muitas vezes, são motivos de grandes conflitos e choques interculturais. Os detratores de tal posicionamento filosófico têm medo de que a sociedade colapse e que entre em uma situação de caos social, caso ele se torne hegemônico.

Paralelamente às críticas desconstrutivistas, a própria experiência científica e estética inicia uma flexibilização de critérios culturais, em que a verdade é relativizada e a subjetividade torna-se cada vez mais descentrada. Os cânones estéticos clássicos passam por transformações, se aguça o processo de autonomia da criação que favorecem o perspectivismo. A ruptura da unidade e a pluralidade radicalizada, que faz emergir a diferença, é o que Welsch [WELSCH, Wolfgang. *Unsure postmoderne Moderne*. p. 4-7] chamou *nossa modernidade pós-moderna*. (HERMANN, 2005, p. 25).

Com uma crítica mordaz, Bauman percebeu que, no campo da arte contemporânea, há a predominância de um distanciamento do período dos grandes manifestos políticos, caros ao Modernismo, de certo descolamento da realidade social e de valores absolutos e universais, e de um alinhamento com o mercado e com posturas individualistas. Sendo assim, fica cada vez mais difícil se perceber quais são os bons e os maus valores implicados em tal arte. Como nas outras esferas do humano, a arte inclina-se ao relativismo, em que não há lugar para categorias universais, nem éticas e nem estéticas.

As artes dos nossos dias, ao contrário, não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade auto-suficiente nesta. A esse respeito, as artes partilharam a situação da cultura pós-moderna como um todo – que, como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura do *simulacro*, não de *representação*. A Arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas), e cada realidade tem seu próprio conjunto de presunções tácitas, de procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para sua auto-afirmação e autenticação. É cada vez mais difícil indagar, e mesmo mais difícil decidir, qual é primário e qual é secundário, qual deve servir como ponto de referência e critério de correção ou adequação para o resto. Mesmo se perguntas como essas continuam sendo feitas pelo hábito, não é claro onde dar início à busca de uma resposta. (A simulação, como insiste Baudrillard, não é falsificadora ou falsa pretensão; é, antes, parecida com a doença psicossomática, em que as dores do paciente são inteiramente reais e a pergunta sobre se sua moléstia também é real não faz muito sentido.) [...] Como sugere Baudrillard, a importância da obra de arte é medida, hoje, pela publicidade e notoriedade (quanto maior a platéia, maior a obra de arte). Não é o poder da imagem ou o poder arrebatador da voz que decide a “grandeza” da criação, mas a eficiência das máquinas reprodutoras e copiadoras – fatores fora do controle dos artistas. (BAUMAN, 1998, p. 129-130).

No impasse causado pela relativização de valores e condutas, pela exacerbação do individualismo, e pela troca do valor de uso das coisas pelo valor de troca, alguns agentes tentam galgar posições. Aqui, Bauman acertou em cheio e errou por pouco. Não é só o grande número de público que pode dar credibilidade ao artista e ao seu trabalho, mas, antes, determinadas instituições e seus respectivos executivos ou administradores, assecias e curadores que, detendo certo capital simbólico, estão, geralmente, alinhados com o mercado e acabam por promover e legitimar determinadas ações artísticas. O fruidor-alvo de arte, nesse contexto, é o potencial usuário ou consumidor de serviços e produtos destas instituições. Casos sintomáticos

podem ser vistos em mega eventos artísticos, que são financiados ou promovidos por instituições privadas como, por exemplo, bancos ou operadoras de telefonia. O significado do trabalho artístico ganha, assim, novas tintas.

Assim, a arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significado, num mundo notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e pelo excesso de significados. Já não há uma posição vantajosa, se elevando acima do território inteiro de experiência da vida, cuja totalidade podia ser avistada, mapeada e copiada, de modo que alguns significados pudessem ser concedidos como reais e outros desmascarados como errôneos ou espectrais. Num mundo como esse, todos os significados são sugestões, permitindo convites ao estudo e demonstração, à interpretação e reinterpretação. Nenhum significado é produzido explicitamente, e nenhum é explicitado depois de produzido. Pode-se dizer que, nesse nosso mundo, os signos flutuam em busca de significados e os significados se deixam levar em busca dos signos, enquanto os escritórios de registro matrimonial foram dissolvidos e as funções do juiz de paz desregulamentadas. (BAUMAN, 1998, p. 135).

Mesmo em meio a esse contexto, que no Brasil parece ter ganhando um grande fôlego a partir da década de 1990, é possível se constatar a ocorrência de táticas de resistência de artistas que tentam escapar das determinações do sistema capitalista, que a tudo reifica, e que tentam promover uma articulação entre ética e estética, visando uma promoção do habitar heideggeriano, aos que vivem nos espaços urbanos.

O coletivo de artistas visuais Interluxartelivre foi formado em 2002, em Curitiba. O nome do coletivo foi concebido pelo artista Orlando Musca e, bem no início, só contava com a participação do próprio Orlando e do artista Juan Parada. Segundo seu criador, o nome do coletivo deriva de dois termos latinos:

Inter: termo latino que caracteriza fluxos entre / através de corpos e forças. Lux: termo latino que designa luz – radiação eletromagnética visível, produzida por qualquer substância em ignição. Entidade que se comporta tanto como onda (energia), quanto como partícula (matéria) – numa metáfora que ilustra a condição dos indivíduos coletivos. $1 + 1 = 1$. (DOMINGO na Urbe, 2005).

De acordo com o membro Goura Narataj (Jorge Brand), membro fixo desde 2005, a segunda parte do nome do coletivo, *artelivre*, “tem o sentido de transcender os espaços designados para as manifestações artísticas. Como o

Juan falou, as coisas aconteciam em circuitos alternativos e o conceito trouxe essa ideia de algo mais libertário” (APÊNDICE 4, 5:39) ⁵⁵.

Ao começar, o objetivo do coletivo Interlux era o de associar manifestações de artes visuais e de música. Até que chegassem os anos de 2004 e 2005, e mais pessoas tivessem se integrado ao coletivo, ao longo desse período, o Interlux fez suas primeiras inserções em bares da cidade, de uma forma incipiente. A primeira manifestação, da qual o Interlux tomou parte, foi a festa *Satélites e Antenas* ⁵⁶, em 2002, na Sociedade Portuguesa, no Largo da Ordem, centro de Curitiba. No ano de 2003, a festa foi realizada no bar *Birinights*, também no Largo da Ordem.

A seguir e após muitas ações em festas e eventos multimídia ⁵⁷, as manifestações do grupo foram sendo aglutinadas em torno de uma série de “programas”, que deram uma orientação mais definida e coesa, em torno do principal conteúdo programático do coletivo: a preocupação com o viver e o habitar urbanos, destacadamente, aquilo que se refere à mobilidade dos habitantes das grandes cidades.

O Interlux, na sua origem, tinha interesses associados ao universo do *skate*, ao do Grafitti, e ao dos eventos e festas *underground*. Vários de seus integrantes são amigos desde a mais tenra infância e frequentam os “picos” de *skate* da cidade. Por meio das incursões de *skate*, discussões sobre a ideologia do movimento Internacional Situacionista (ver 3.5) e de suas práticas psicogeográficas, foram tomando consciência de que seria possível unir toda essa atividade de deriva e marcas deixadas nas ruas, com o sistema das artes visuais. Essa conjunção de saberes e práticas possibilitou uma orientação às reflexões e questionamentos do grupo, sobre o espaço público, e sobre as formas de sociabilidades que existem ou deixaram de existir na metrópole, por conta da lógica do capitalismo.

⁵⁵ Entrevista com o coletivo de artistas visuais Interluxartelivre, no ateliê dos artistas, R. Augusto Sresser, 210 B, Alto da Glória, Curitiba, em 26/11/10. Esta citação encontra-se no Apêndice 4, aos 5:39 m do DVD no. 96.

⁵⁶ Para saber mais sobre a festa *Satélites e Antenas*, ver: <http://interlux.wordpress.com/tag/satelites-e-antenas/>.

⁵⁷ Para saber sobre outros eventos multimídia em que o Interlux esteve envolvido, em 2004 e 2005, ver: <http://interlux.wordpress.com/author/tiepassos/>

Hoje, o Interlux conta, entre seus membros fixos, com os seguintes artistas: André Mendes, Cláudio Dimas, Fernando Franciosi, Fernando Rosenbaum, Goura Nataraj (Jorge Brand), Jaime Vasconcelos, Juan Parada, Rimon Guimarães, Tié Passos. Já contou com outros integrantes expressivos, como o artista Olho (Roger Wodzynski) ⁵⁸, que fez parte do Interlux, como membro fixo, de 2002 a 2007, e o próprio Musca, que também se afastou do coletivo, em 2007. Segundo o membro fundador Juan Parada, o coletivo, em sua forma rizomática, configura-se, hoje, por uma média de uns quatro a seis artistas fixos, por vez, mas já contou com a participação de até 12 membros, atuando ao mesmo tempo. Outros artistas e pessoas se aproximam, esporadicamente, mantendo uma relação mais flutuante com o coletivo. Quase todos os integrantes do Interlux têm formação universitária; a maior parte deles concluiu sua graduação em cursos da Universidade Federal do Paraná – UFPR, ou da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. Do ponto de vista prático, é muito bom que os artistas tenham diferentes formações, porque muitos aspectos de suas ações, nas fase de pré-produção, produção e pós-produção de seus ativismos, requerem um domínio técnico específico. Eles próprios fabricam sua divulgação, cartazes ou convites virtuais; compram e gerenciam o material de que precisam; constroem, muitas vezes, os objetos que usam em instalações, interferências urbanas ou em espaços museológicos; criam *blogs* e *sites*,; fotografam, fazem a programação visual, etc. Só recentemente, é que têm recebido alguma receita oriunda de editais públicos. Quase todos, têm atividades-solo, em que desenvolvem seus projetos pessoais ou profissionais, fora do coletivo. Abaixo, uma apresentação de si, feita pelo próprio coletivo:

O coletivo interluxartelivre (IAL) iniciou suas atividades no ano de 2002 com a proposta de interagir artes visuais e música. Desde suas primeiras manifestações o grupo procurou situações alternativas ao circuito oficial da arte para desenvolver e apresentar seus trabalhos. Nos últimos anos, o procedimento das ações vem sendo modificado gradualmente, porém preservando certas referências e consolidando uma identidade heterogênea, de abordagem provocadora de forma lúdica e auto-dependente, numa crítica do processo civilizatório e da crise de percepção da sociedade do consumo espetacular. Mantendo ações contínuas como ocupação e

⁵⁸ Roger Wodzynski (Olho) foi aluno do curso de Educação Artística, da UFPR, de 2002 a 2005. Frequentou o projeto de extensão universitária *Oficina Permanente de Gravura*, coordenado pelos professores Dulce Osinski e Ricardo Carneiro, e foi meu aluno, nas disciplinas de tridimensionais, nos anos de 2003 e 2004, no mesmo curso de graduação.

re-significação de espaços urbanos, intervenções plásticas e ações performáticas. Atualmente o grupo possui um núcleo organizacional fixo e trabalha com diversos colaboradores. Age em diversos canais de comunicação, desde espaços ao ar livre dispostos pela cidade até locais expositivos institucionais onde haja uma importância específica para sua realização. Este núcleo é composto por artistas plásticos, músicos, designers, video-makers, sociólogos, fotógrafos e filósofos. Atualmente o coletivo é formado por André Mendes, Claudio Celestino, Fernando Franciosi, Fernando Rosenbaum, Goura Nataraj, Jaime Vasconcelos, Juan Parada, Rimon Guimarães e Tié Passos. IAL 2010. (INTERLUXARTE LIVRE, 2011 a).

A referência ao movimento Internacional Situacionista - IS, especialmente, ao principal membro e fundador desse movimento, Guy Debord e a sua crítica em *A Sociedade do Espetáculo* (1997), fica clara, nessa apresentação do coletivo. Outros elementos e aspectos das ações do coletivo também apontam para a importância da influência que receberam de grupos e artistas dos anos de 1960 e 1970, como mostrarei à frente. Desta forma, o Interlux inicia suas atividades, por suas primeiras incursões urbanas, se amalgama com o universo das artes e, constantemente, vai ampliando esses horizontes para o que se refere à esfera pública, ao espaço social e político.

Na continuidade da apresentação das ações do Interlux que interessam ao debate sobre a mobilidade e o viver dos habitantes da cidade, talvez fosse interessante que eu não seguisse uma ordem cronológica e destacasse um episódio em que, na oportunidade das eleições à Presidência da República, ao Governo dos Estados, aos cargos de Deputados Estaduais e aos de Senadores, em 2010, o coletivo chamou à responsabilidade e ao compromisso ético, os políticos. O Interlux nomeou a ação de *Pacto de Sangue*. A partir de dois sites na Internet, abaixo, o teor da carta dos artistas aos candidatos:

Caros candidatos, ávidos por representar os anseios do povo, as demandas pelo bem estar crescente, as ilusões do progresso e todos os imperativos da felicidade, estão todos vós convidados a afirmarem vossas piedosas intenções através de um gesto simbólico: um pacto de sangue com o momento presente e tudo o que nele está inserido. Sangue porque as palavras não pertencem a ninguém, os nomes são transitórios, os cargos impermanentes. Todos os que desejam ser presidente, governadores, senadores, deputados, vices e suplentes, podem firmar este nobre compromisso nos dias 02 e 03 de setembro no Bicletário Livre do Centro Cívico, de Curitiba onde muitos de vocês desejam trabalhar (?) no ano que vem. Não tenham medo! É só uma gotinha, retirada por meios seguros por profissionais competentes. Um médico de plantão estará presente caso a emoção do ato aumente a fragilidade do candidato. A lista dos que assumirem a pureza de suas intenções será divulgada

publicamente e o livro sagrado, lavrado com sangue, irá provavelmente para algum museu. Coletivo Interlux Arte Livre (IAL). Declaração sanguínea de compromisso com a verdade, a transparência, os bons modos, a ousadia do pensamento, a pátria livre, a pureza dos reservatórios aquíferos, a profundidade das matas nativas, a preservação dos recursos presentes para as gerações futuras, a expansão da cultura, da filosofia e da arte. (INTERLUX, 2011b), (GALINDO, 2010).

A relação entre os artistas do Interlux e a política e administração locais não tem sido muito tranquila. Em 22 de setembro de 2007, em comemoração ao *Dia Mundial Sem Carro*, houve um incidente envolvendo o coletivo e o poder público. Em frente ao ateliê do artista Juan Parada, na R. Augusto Stresser, no bairro Alto da Glória, que também servia de base para o coletivo Interlux, foi realizado um gesto simbólico: a pintura de uma ciclofaixa no asfalto, de modo a chamar a atenção da população sobre a questão da falta de espaço, no trânsito de veículos, para os ciclistas. Esse gesto foi acompanhado por uma carta assinada por ativistas e comerciantes e endereçada ao então prefeito de Curitiba, Beto Richa. (FIGURA 56).



FIGURA 56 - Integrantes do movimento Bicletada Curitiba e do coletivo Interlux, em foto de outubro de 2007, mostram a ciclofaixa apagada na Augusto Stresser; na foto, da esquerda para a direita, Juan Parada (um dos multados), Antonio Ramos, Gabriel Nogueira, Luis Peters (ao fundo), Olho (Roger Wodzynski, de camiseta escura) e ajoelhado, e em primeiro plano, Goura Nataraj (outro multado). Foto: Rodolfo Buhner.
 FONTE - BONASSOLI, 2008.

Enquanto praticavam a pintura da ciclofaixa - com base no Código Brasileiro de Trânsito - os ativistas foram abordados por dois guardas municipais que, segundo os artistas, não portavam identificação. Esses policiais deram voz de prisão, a três dos cinquenta ativistas do movimento Bicicletada Curitiba⁵⁹, que estiveram envolvidos com aquele ato, e os levaram à Delegacia do Meio-Ambiente: Goura Narataj (Jorge Brand), Fernando Rosenbaum e Juan Parada. (FIGURA 57). Esses três artistas foram presos, com base “na lei municipal 11378/2005, que afirma que cidadão flagrado pichando é multado no valor equivalente a 714 UFIR (Unidade Fiscal de Referência, indexador extinto em 2001) e impedido de participar de concursos públicos por dois anos, além de responder por crime contra o meio-ambiente” (BONASSOLI, 2008). A multa, de R\$ 750,00 por cabeça, só chegou em dezembro de 2008 e não foi perdoada pelo prefeito de Curitiba. Na época da prisão, a ciclofaixa foi apagada, mas refeita, em outubro de 2007, por integrantes do *Primeiro Desafio Intermodal de Curitiba*⁶⁰. *O Desafio Intermodal de Curitiba* já realizou quatro edições anuais. (GERON; AZEVEDO, 2010).

Em 19 de dezembro de 2009 – coincidentemente, data em que se comemora a emancipação do Estado do Paraná da Província de São Paulo, desde 1853 - o movimento *Bicicletada Curitiba* e o coletivo Interlux realizaram a festa de arrecadação de fundos *Crime Ambiental Nem a Pau!*, para o pagamento dos R\$ 3.000,00 - soma a que chegou o montante das multas,

⁵⁹ Para saber mais sobre o movimento Bicicletada Curitiba, ver:
<http://www.bicicletada.org/Home+page>
<http://www.youtube.com/watch?v=DxnseGIBoNY&feature=related>
<http://www.vimeo.com/4821723>
<http://www.youtube.com/watch?v=1bBnjP8rsnl>
<http://www.youtube.com/watch?v=LoHmS5e-1dY&feature=related>

⁶⁰ “O Desafio Intermodal foi organizado pelo grupo Bicicletada-Curitiba em parceria com o Programa Ciclovida da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Segundo os idealizadores o objetivo do evento é mostrar a necessidade de uma política urbana de mobilidade que dê ao transporte não-motorizado a devida atenção. O primeiro Desafio Intermodal foi realizado no ano passado (2007). Na ocasião, uma das bicicletas participantes venceu a corrida. E ainda: os resultados finais do desafio mostraram que, além de mais rápida, a bicicleta é o veículo mais eficiente a ser usado na cidade em horário de pico. Para o grupo, os resultados não demonstram, necessariamente, a supremacia da bicicleta, mas a inviabilidade de se planejar a cidade tendo o carro como prioridade”. (ANGELI, 2008). Um estudo organizado, em 28/05/08, pelos projetos Mobilidade Urbana, Ciclovida e Núcleo de Psicologia do Trânsito, da UFPR, e Bicicletada Curitiba, resultou no relatório sobre mobilidade urbana, em 2008. Para saber mais sobre o Relatório Desafio Intermodal Curitiba 2008, ver:
<http://bicicletadacuritiba.files.wordpress.com/2008/08/relatorio-do-ii-desafio-intermodal.pdf>

naquele ano - no que foram bem sucedidos. Aconselhados pelo advogado Maurício de Paula Soares Guimarães, que gentilmente se ofereceu para defendê-los, os artistas Fernando Rosenbaum e Juan Parada acabaram pagando a multa à Prefeitura, por não poderem ter seus nomes relacionados ao cadastro negativo da municipalidade, uma vez que não poderiam candidatar-se a nenhum tipo de edital público de incentivo à cultura, por dois anos. Assim, a ação que o grupo tomou contra a Prefeitura, para que não se caracterizasse a pintura da ciclofaixa como um crime ambiental, ficou totalmente a cargo do ativista Goura Narataj e, segundo o advogado do grupo, no mês de maio de 2011, a sua multa deveria ser depositada em juízo, de modo que fosse possível a contestação da acusação e da penalidade impostas pelo flagrante. Segundo o Interlux, a pintura da ciclofaixa não se tratava de um ato de vandalismo, mas, sim, de uma ação simbólica, política, de liberdade de expressão e de reivindicação, em prol de uma melhor qualidade de vida para a cidade.



FIGURA 57 – Condução de três integrantes do Interlux e do movimento *Bicicletada Curitiba*, à Delegacia do Meio-Ambiente, pela pintura de uma ciclofaixa, na R. Augusto Stresser, bairro Alto da Glória, no dia 22 de setembro de 2007. Em primeiro plano, Fernando Rosenbaum; Goura Narataj; ao fundo, Juan Parada. Foto: Jaime Vasconcelos.
FONTE - VASCONCELOS, 2007.

A relação do Interlux com o movimento *Bicicletada* é visceral, como se pode observar. O Movimento *Bicicletada Curitiba* começou em novembro de 2005, de forma mais sistematizada e, desde então, tem, como ponto de partida para os trajetos ciclísticos pelo centro da cidade, o pátio do campus da Reitoria

da UFPR, sempre na manhã do último sábado e em algumas noites da segunda sexta, de cada mês. A *Bicicletada Curitiba* faz parte de um movimento maior que acontece em várias cidades do Brasil e do mundo, e foi inspirado pelo movimento *Critical Mass* - que começou na década de 1990, nos EUA -, e pelo pioneirismo das bicicletas brancas, do grupo PROVOS que criou a primeira bicicleta branca de uso público, na Holanda, na década de 1960 (GUARNACCIA, 2010).

Os artistas do Interlux e dezenas de participantes do movimento *Bicicletada Curitiba* reivindicam, para a cidade, espaços em que os pedestres e modalidades de veículos menos poluentes, como as bicicletas, sejam entendidos como prioridade da municipalidade. Ao estabelecerem essa reivindicação, reiteradamente, eles criam situações tais, que é impossível não perceber suas zonas de interferências. Assim, em seus trajetos, geram marcas que são espalhadas pela cidade. Arte e ativismo imbricam-se e se transformam em uma única e só coisa, para o Interlux. Com esse intuito, utilizam-se da mistura de diferentes linguagens, materiais, instrumentos e situações. (FIGURA 58).



FIGURA 58 – “A Bicicletada ocorre simultaneamente em mais de 200 cidades do mundo, inclusive em Curitiba, no último sábado do mês: segundo os ciclistas, as pedaladas têm o poder de transformar as cidades”. Foto: Hugo Harada.
FONTE - NASCIMENTO, 2011.

Como disseram os artistas do Interlux, suas ações, em locais públicos ou privados, integradas ou não a instituições e eventos culturais, acontecem, se esses locais estiverem de acordo com sua vontade de promover a discussão sobre a vida nas cidades e suas consequências para a sociedade.

Assim, eles não têm nenhum problema em aceitar convites feitos por grandes instituições como, por exemplo, o que foi feito pelo Instituto Paranaense de Arte, em duas das edições da Bienal Vento Sul que, hoje, já entrou para o circuito dos grandes eventos de arte do país.

Na edição que aconteceu em 2007, o professor de história da arte, do Departamento de Artes da UFPR, Paulo Reis, atuando como um dos curadores daquela bienal, convidou o Interlux para se apresentar no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-PR. Naquela ocasião, os artistas desenvolveram várias atividades, dentro e fora do museu. (FIGURAS 59, 60 e 61).

A participação do coletivo se deu pelo convite do curador Paulo Reis, que acompanha o trabalho do grupo desde suas primeiras ações. Ali tratava-se da ocupação de duas salas do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba numa instalação multimídia, chamada “referenc.ial”. Composta de uma grande pintura coletiva nas paredes, projeção de vídeo-arte e um website, contendo um mapeamento das ações anteriores do grupo pela cidade. Havia ainda exemplares de espécies de árvores nativas da mata atlântica para distribuição e a primeira “bike banca anarquista” (numa referência direta ao PROVOS de Amsterdam). A bicicleta ficava no pátio do museu e podia ser utilizada pelos visitantes, que a devolveriam em seguida, apenas assinando um “termo de utilização” – e é utilizada pela interlux até hoje, junto com outras bikes anarquistas que estão surgindo pelas ruas de Curitiba. Parte da proposta foram ações performáticas em determinados pontos do centro da cidade como cruzamentos de fluxo intenso. A ocasião da mostra é bastante significativa para o grupo, pela ocorrência de uma ruptura entre alguns membros e delineando o perfil atual do coletivo. (INTERLUXARTE LIVRE, 2011 c).



FIGURA 59 – Exposição de trabalhos do Interlux, chamados de *Referencial*, na 4ª. Bienal Vento Sul, de setembro a outubro de 2007, no MAC-PR, rua Desembargador Westphalen 16, centro de Curitiba, que se relacionam com as marcas que deixam pela cidade. Foto: autor desconhecido.

FONTE – INTERLUXARTELIVRE, 2011 c.



FIGURA 60 – Montagem da exposição de trabalhos do Interlux, na 4ª. Bienal Vento Sul, no MAC-PR. Na foto, o artista Jaime Vasconcelos pinta a bicicleta de branco, para uso do público, durante a exposição. Foto: autor desconhecido.

FONTE - INTERLUXARTELIVRE , 2011 c.



FIGURA 61 – Performance do grupo Interlux, no cruzamento das ruas Mal. Floriano Peixoto, com a Mal. Deodoro, centro de Curitiba e próximo ao MAC-PR, em 14/09/07. Na faixa, pode-se ler: “Ai do homem quando o tapetão negro cobrir a Terra!” Foto: autor desconhecido.

FONTE - INTERLUXARTELIVRE, 2011 c.

Ainda dentro da programação da 4ª. Bienal Vento Sul, o coletivo Interlux integrou os eventos do projeto de extensão *O Artista na Universidade*, no Departamento de Artes da UFPR, coordenado por mim e por Luís Carlos dos Santos, proferindo uma palestra aos alunos do curso de Educação Artística e para o público presente, no dia 11 de setembro de 2007. Naquela ocasião, os artistas Cláudio Dimas, Fernando Rosenbaum e Juan Parada representaram o coletivo, apresentando um histórico de sua trajetória e um relato de sua inserção na 4ª. Bienal Vento Sul.

(FIGURA 62).



FIGURA 62 – Apresentação do Interlux, no projeto de extensão *O Artista na Universidade*, Departamento de Artes da UFPR, R. Cel. Dulcídio, 638, Batel, Curitiba, em parceria com a 4ª. Bienal Vento Sul, em 11/09/07. Da esquerda para direita: Fernando Rosenbaum, Cláudio Dimas e Juan Parada. Foto: Tânia Bloomfield, em 11/09/07.
 FONTE - Acervo do Projeto *O Artista na Universidade*, UFPR.

Na 5ª Bienal Vento Sul, de agosto a outubro de 2009, o Interlux foi novamente convidado a participar. Como da vez anterior, os artistas preocuparam-se em articular os espaços internos e externos da bienal. Fiéis aos seus princípios, eles apresentaram o trabalho *Grade Sobre Grade*, que se constitui de três partes distintas: uma escultura *site-specific*, em forma de labirinto, no Passeio Público, no centro de Curitiba (FIGURA 63); uma instalação no Memorial de Curitiba, no Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba (FIGURA 64); várias interferências pela região central da cidade, em que aplicaram várias bolas vermelhas adesivas, em prédios, placas, viadutos, *outdoors*, etc. O curador Fernando Castro Flórez fez sua apreciação da inserção do Interlux, naquela edição da Bienal.

O coletivo interluxartelivre realizou durante a Bienal de Curitiba uma atividade frenética que fez com que o evento não permanecesse estático ou fóssil, mas que tivesse um dinamismo inesperado. Do

musical ao relacional, propiciando o encontro e evitando o “acadêmico”, tomaram um parque, literalmente, para gerar uma misturada paisagem de acontecimentos. Conhecidos por suas “bicicletadas” nas quais questionam o tráfego urbano, com uma indisciplinada atitude pós-situacionista, geraram uma peça de enorme potencial: um labirinto de malha metálica, culminando com arame farpado que levava até uma frase de ordem (“você está aqui”). Se no espaço público alguém podia penetrar para chegar ao centro, no espaço expositivo interior o material era impenetrável. Interluxartelivre vinha salientar com simplicidade, mas também com inquestionável contundência, que os âmbitos da arte são, para empregar termos do etnógrafo Max [sic.] Augé, não lugares nos quais é praticamente impossível existir experiência. A luta desse grupo é a de formar uma comunidade crítica e dinâmica, de agrupamentos nômades que questionem radicalmente a hierarquia metropolitana. Sua obra é tão lúcida quanto necessária. (INSTITUTO PARANAENSE DE ARTE, 2010, p. 158).

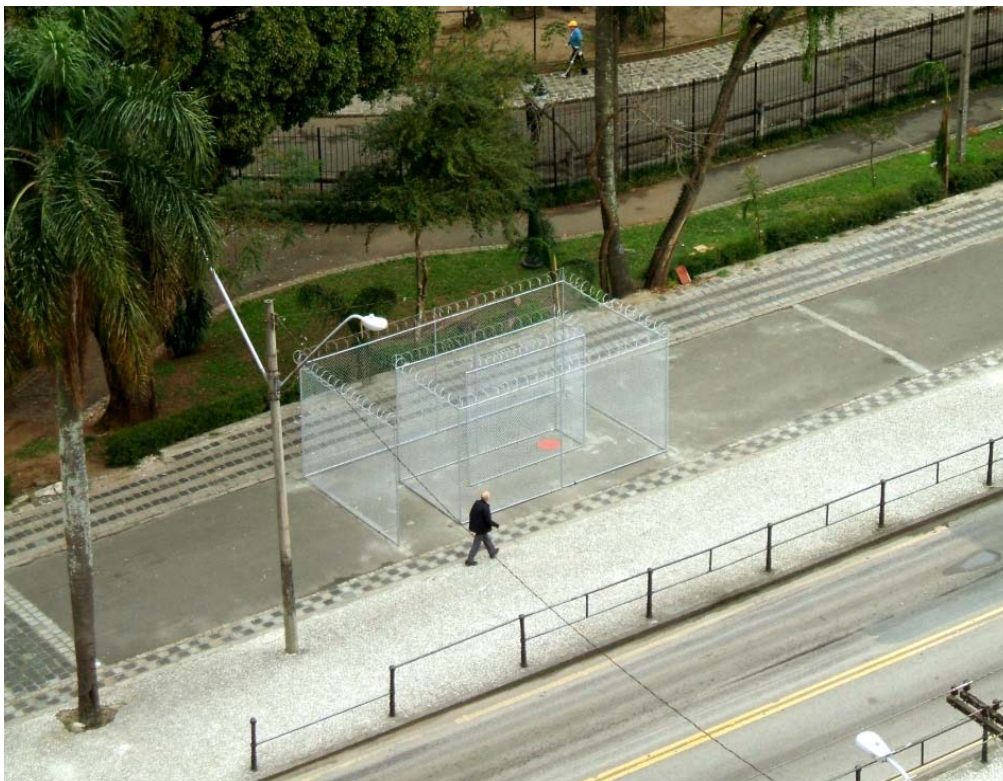


FIGURA 63 – Escultura pública do Interlux, parte do trabalho *Grade Sobre Grade*, no Passeio Público, centro de Curitiba, dentro das atividades da 5ª. Bienal Vento Sul. Foto: autor desconhecido.

FONTE – INTERLUXARTELIVRE, 2011 d.



FIGURA 64 – Instalação do coletivo Interlux, parte do trabalho *Grade Sobre Grade*, no Memorial de Curitiba, Largo da Ordem, centro histórico da cidade, de agosto a outubro de 2009, na 5ª Bienal Vento Sul. Foto: autor desconhecido.
 FONTE - INTERLUXARTE LIVRE, 2011 d.

Acompanhando a interferência pública, no Passeio Público, e a instalação *in door*, no Memorial de Curitiba – um pé na política, outro na estética - o Interlux espalhou várias bolas vermelhas serigrafadas, em pontos estratégicos da cidade que, segundo eles próprios, poderiam ser entendidas como uma marcação de tensões e conflitos no espaço público. As bolas vermelhas seriam, ao mesmo tempo, sinais de alerta e uma espécie de acupuntura, em pontos em que a energia do ambiente estava em desequilíbrio, especialmente, em cruzamentos de grande fluxo de veículos. “Oito pessoas, divididas em três grupos, em bicicletas, espalhados pela cidade: em uma noite nós espalhamos todas as bolas, em uma área próxima do centro”. (APÊNDICE 4,1h18). (FIGURAS 65, 66 e 67). Narrada por Juan, essa ação, declaradamente sob a influência das práticas psicogeográficas situacionistas, me fez pensar em um assalto à cidade; trouxe-me a imagem de uma operação de guerrilha tático-estética.

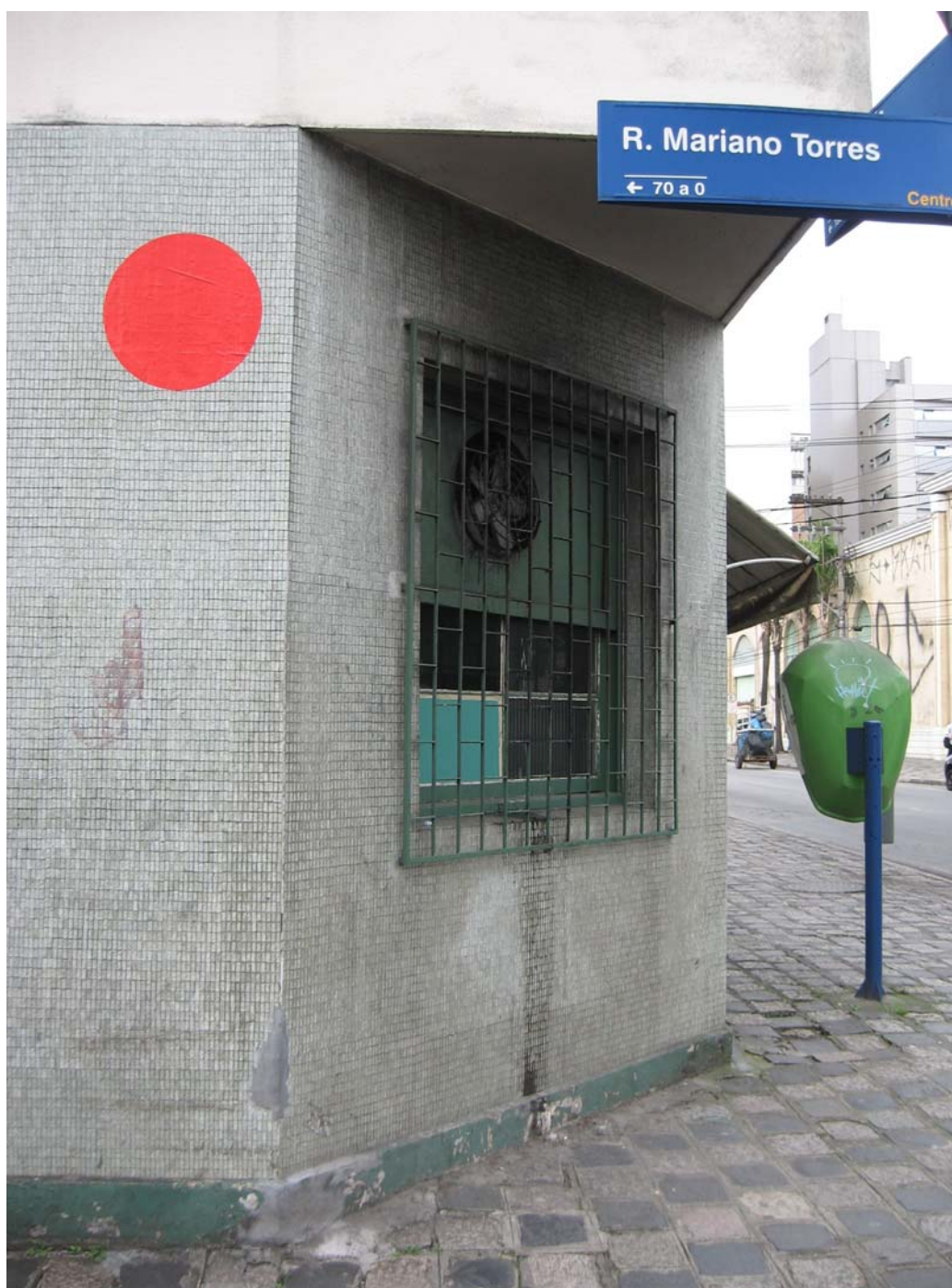


FIGURA 65 – Bola Vermelha do Interlux, parte do trabalho *Grade Sobre Grade*, no cruzamento das ruas Mariano Torres com Amintas de Barros, no centro de Curitiba, a uma quadra do campus da Reitoria da UFPR. Foto: Tânia Bloomfield, em 04/09/09.
FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 66 – Bola Vermelha do Interlux, no cruzamento das ruas Dr. Faivre e Amintas de Barros, no centro de Curitiba, campus da Reitoria da UFPR. Foto: Tânia Bloomfield, 04/09/09.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 67 – Interferência pública *Grade Sobre Grade*, do Interlux, no Jardim Guilherme Ronconi, no cruzamento das ruas Bom Jesus e Professor Artur Loyola, no Juvevê, próximo à sede do IPPUC. Essas interferências aconteceram durante a 5ª. Bienal Vento Sul, em 2009. Foto: Tânia Bloomfield, em 27/01/11.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

As bolas vermelhas causaram surpresa a muitas pessoas que, em comentários na Internet, aventaram hipóteses sobre o seu aparecimento, na cidade. Algumas delas pensaram se tratar de uma campanha de *marketing* de alguma empresa. Outras, como eu, a princípio, confundiram a autoria desse trabalho, com o trabalho de outros dois convidados da 5ª. Bienal, Milla Jung e Felipe Prando, que intervieram na cidade, jogando em rios e nas ruas, um líquido vermelho ⁶¹.

Em cruzamentos importantes e simbólicos, para o Interlux, as bolas vermelhas não poderiam faltar, pois é do seu interesse articular a interseção entre o campo das artes visuais, seus espaços e instituições, e os espaços urbanos em que a sociedade encontra-se em tensão como, por exemplo, os *topos* da confluência de veículos automotores, pedestres e ciclistas. Arte e vida em conjunção. Assim, alguns desses espaços também receberam a marca da bola vermelha, inclusive, para indicar que, ali, o Interlux esteve, com suas diferentes formas de ativismo e interferência no espaço urbano.

Uma das séries de ações/situações do Interlux, que acompanha outros tipos de ativismos relacionados à mobilidade urbana, é chamada de *Música Para Sair da Bolha* ⁶². Um fato pode ter sido, segundo o meu entendimento, o

⁶¹ As interferências no espaço urbano de Curitiba, dos artistas Felipe Prando e Milla Jung foram nomeadas de *Vermelho* e consistiram em “realizar algumas ações/intervenções vermelhas (água-corante) em espaços fluidos (rios canalizados) e ainda outras ações vermelhas (gelo-corante) em espaços rígidos (asfaltos). Trabalharemos com tintas de tingimento diluíveis em água que construam uma mancha vermelha que desaparecerá no curso da água (rio) e do tempo (gelo-asfalto)[...] Centro Cívico de Curitiba: nos cruzamentos de trânsito e rios canalizados da região. Além do Centro Cívico de Curitiba ser um dos primeiros espaços urbanos planejados sob a perspectiva de inscrição da cidade num discurso moderno, também compreende as seguintes instituições: Artística (Museu Oscar Niemeyer); Político-burocráticas (Poder Executivo, Legislativo e Judiciário); Comercial (primeiro Shopping Center da cidade); Social/Religiosa (Bosque João Paulo II, inaugurado em razão da visita do então Papa João Paulo II e que conserva a memória/folclore da colonização européia na região).[...] A provocação para iniciarmos a elaboração deste trabalho surgiu do alarmante número de mortos na periferia da cidade de Curitiba nos finais de semana. De repente uma informação que contradiz a atmosfera de comodidade do cotidiano, algo que nos faz perguntar por onde corre todo esse sangue. Nossa questão desloca-se da informação factual para uma zona de reflexão que inclui assuntos como invisibilidade, anonimato e estrutura de poder. Nossa pergunta passa a ser: como realizar um gesto criativo no mundo, dentro do campo artístico, que vislumbre a estrutura que nos rodeia? Como constituir uma ação, que responda em reação, em nome de um desejo de visibilidade? Um gesto que surge na massa e da massa, o projeto Vermelho deve instantaneamente misturar, contaminar e manchar o entorno, fazer cintilar um vermelho que é de morte, mas também de vida quando pode ser visto”. (PRANDO; JUNG, 2009).

Para saber mais sobre a inserção do trabalho *Vermelho*, na 5ª. Bienal Vento Sul, ver: http://www.bienalventosul.com.br/novo/home/det_artista.asp?cod_artista=18

⁶² Para assistir às performances da série *Música Para Sair da Bolha*, acesse:

precursor dessa série de eventos. Trata-se do evento chamado *Domingo na Urbe*, uma espécie de festa concebida e posta em funcionamento, por três membros do Interlux: Juan Parada, Cláudio Dimas e Olho.

No dia 03 de julho de 2005, um domingo, em uma ação prevista para começar às 14h00 e terminar às 20h00, um posto abandonado de gasolina, no encontro das ruas Solimões e Tapajós, no bairro das Mercês, foi tomado por múltiplas atividades de *skate*, *stencils*, lambe-lambes, *grafitti*, performances e música. (FIGURA 68). Na proximidade do evento, os Interlux conheceram a banda gaúcha *Colorir*, que se caracteriza por fazer apresentações em espaços públicos, na rua, e estava de passagem por Curitiba. Logo, a banda se juntou a eles e realizou uma performance musical, naquele domingo. A comunidade do entorno do posto, entre outros convidados, foi atraída para o evento e alguns moradores, inclusive, ajudaram o grupo, durante os preparativos da festa. O evento foi registrado, fotograficamente por mim, e por outras pessoas que lá estiveram, incluindo a publicitária e cineasta paranaense Rosane Melink, que dirigiu o documentário *Domingo na Urbe* (DOMINGO na urbe, 2005) (KOPPE, 2005, p. 03).

Segundo o integrante Goura (APÊNDICE 4, 50:00 m) foi a partir do evento *Domingo na Urbe*, que o Interlux começou a discutir a possibilidade de que os eventos do coletivo não ficassem restritos a espaços estáticos, como os espaços abandonados, mas que ocorressem, também, nos espaços fluidos, pelo trânsito da cidade. Muito provavelmente também, se configurou, ali, no *Domingo na Urbe*, o embrião da série de ações *Música para Sair da Bolha*.

<http://artebicicletamobilidade.wordpress.com/tag/musica-para-sair-da-bolha/>

<http://www.youtube.com/watch?v=cRIw9CjCwoQ&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=S98ZJrjo4O8>

<http://www.youtube.com/watch?v=V3KQIxE8H2c&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=v8HVYVywO4o&feature=related>



FIGURA 68 – *Domingo na Urbe*, evento promovido pelos artistas Juan Parada, Cláudio Dimas e Olho, do coletivo Interluxartelivre, em um posto de gasolina abandonado, no encontro das ruas Solimões e Tapajós, no bairro das Mercês, em Curitiba, no dia 03/07/05. Foto: Tânia Bloomfield.

FONTE: Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

Os primeiros eventos da série *Música Para Sair da Bolha* aconteceram, no encontro das ruas Barão de Guaraúna, Augusto Stresser, na praça Ana Calopreso, no bairro Alto da Glória, às 18h00, hora do *rush*. Nesses eventos, participaram as bandas - em geral do circuito alternativo -, *Quintetinho e Amigos*, *Caê Selector*, *Projeto Tábua*, *Performance Tamo*, *Mistura Brava* e *Anomalia Anti-Poluição*, do dia 05 a 24 de setembro de 2008. Antes, porém, ainda em 2007, e logo depois da pintura da ciclofaixa e consequente prisão dos artistas, aconteceram alguns encontros mais informais e menos organizados da *Música Para Sair da Bolha*, nos quais a idéia foi sendo sedimentada. O objetivo da série *Música Para Sair da Bolha* é instigar e provocar os transeuntes, mas, principalmente, os motoristas de carro, sobre o fato de o carro ter um grande espaço, nos planos urbanísticos da cidade e nas vidas das pessoas, sobre a poluição ambiental gerada pelos veículos automotores, sobre, enfim, o impacto que os carros causam na qualidade de vida dos habitantes. No entanto, assim como na *Bicicletada*, o intuito dos artistas não é provocar o confronto, a

beligerância, mas retomar a vocação do espaço público que é a do encontro, promovendo o resgate das formas históricas de sociabilidade que estão sendo perdidas, e mostrando aos habitantes que há outras maneiras de usar a cidade, que não aquelas determinadas pelos automatismos e imposições do mercado e da hierarquia urbanística.

Outros eventos significativos da série *Música Para Sair da Bolha* aconteceram durante a participação do Interlux, na 5ª. Bienal Vento Sul, em 2009, especialmente, no encontro das ruas Bom Jesus e Professor Artur Loyola, no Jardim Guilherme Ronconi, próximo à sede do IPPUC, no bairro Juvevê. Foram várias edições, que contaram com a participação de artistas, músicos e público em geral, na hora do *rush*. No calor daquele momento, durante o período de exposição da Bienal Vento Sul, no mês de setembro, o artista e ativista do Interlux Goura publicou o seguinte texto:

Quando se fala da biografia de um indivíduo mostram-se os fatos que o marcaram e que foram por ele marcados. A cidade como espaço vital de muitos indivíduos, habitat da civilização, é o grandioso encontro de muitas histórias singulares, de muitos fatos individuais que se entrecruzam em caminhos, ruas, praças, parques e demais nichos urbanos. De alguma maneira, no entanto, tudo isto vem sendo ameaçado por um modelo de urbanismo que prevê somente as macroestruturas, que se esquece dos pequenos detalhes, dos prazeres do contato direto com a rua. É como se todas estas dádivas da vida civilizada estivessem pouco a pouco tornando-se indisponíveis à maior parte das pessoas. Criaram-se zonas de separação, distâncias intransponíveis e a história afetiva da cidade vem sendo apagada com a frieza cirúrgica das pranchetas. No lugar do convívio, vemos crescer uma cultura de medo, de vidros escuros nos carros, de isolamento no privado e esquecimento deliberado do público. A cidade, espaço ideal de troca, de convívio, de vida, tornou-se local de trânsito, de estranhamento, de conflito e de velocidades artificiais, que beiram o absurdo – deputados que voam a 190 km/h e carros parados em congestionamentos crescentes. É a barbárie que se insinua a todo instante. O urbanismo vigente, centrado no trânsito dos automóveis, e a economia das nações, baseada em sua produção e venda, fizeram das cidades um não lugar, um espaço de esquecimento, uma imagem que passa pelo vidro do carro. Favorecer primeiramente o automóvel significa não considerar de maneira adequada outras formas mais enriquecedoras de se transportar pela cidade. O monopólio automotivo impede o ciclista e o pedestre de se locomoverem. Pelas distâncias que são criadas, pelas péssimas calçadas e pelas ciclofaixas e ciclovias ausentes, o carro bloqueia o fluxo de todos. Os que estão dentro ficam parados, impacientes e intolerantes; os que estão fora têm de brigar pelo espaço e pelo direito de não serem atropelados. (NATARAJ, 2009).

Um dos eventos da série *Música Para Sair da Bolha* aconteceu na noite de 13 de maio de 2011, ocasião em que vários representantes de movimentos de ciclistas reuniram-se, no Solar do Barão, um centro de cultura de artes de Curitiba, para a discussão sobre a formalização de uma associação que, provisoriamente, terá o nome de *Associação dos Ciclistas do Alto Iguaçu*. Entre eles, estavam os artistas do Interluxartelivre. (NASCIMENTO, 2011). (FIGURAS 69 e 70).



FIGURA 69 – Evento *Música Para Sair da Bolha*, na esquina das ruas Presidente Carlos Cavalcanti e Barão do Serro Azul, centro de Curitiba, próximo ao Solar do Barão. Na foto, em primeiro plano, o artista Fernando Rosenbaum, do Interlux; em segundo plano, segurando o plástico da “bolha” em que entraria para executar a performance musical, o músico Gabriel Torrens, conhecido como seu Zeba. Foto: Tânia Bloomfield, em 13/05/11.
FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 70 – Cartaz do evento *Música Para Sair da Bolha*, de 13/05/11, na esquina das ruas Presidente Carlos Cavalcanti e Barão do Serro Azul, Centro de Curitiba, com participação do músico seu Zeba (Gabriel Torrens).

FONTE: ROSENBAUM, 2011.

Esta associação dos ciclistas foi criada, de fato, no dia 22 de maio de 2011 - dia em que terminaram as atividades do evento *Arte, Bicicleta e Mobilidade – MOB*, que começou em 13 de março de 2011, e envolveu 22 artistas em exposições de fotografia, debates, mostra de vídeos, lançamento de livros, oficinas, bicicletadas, *Música Para Sair da Bolha*, entre outras atividades relacionadas à reflexão sobre mobilidade urbana. O MOB foi um dos projetos contemplados no edital público *Ocupação de Espaços da Fundação*, da Fundação Cultural de Curitiba. (FERNANDES, 2011 (a)), (FERNANDES, 2011 (b)), (BILL, 2011).

Para finalizar a apresentação das proposições mais significativas do Interlux, sobre o viver e o transitar dos habitantes da cidade, gostaria de

abordar a série de ações chamada de *Jardinagem Libertária*⁶³, que integra e complementa as outras séries *Bicicletada Curitiba* e *Música para Sair da Bolha*.

O *Jardinagem Libertária* é um movimento orgânico, não hierárquico, descentralizado, de ações espontâneas. (FIGURAS 71 e 72). Trata-se de um conceito que está espalhado por várias cidades do Brasil como, por exemplo, Blumenau - SC, São Paulo - SP, Rio de Janeiro - RJ, Campo Grande - MS, Porto Alegre - RS e Curitiba - PR. O objetivo é promover ações de deslocamentos de plantas, ornamentais ou comestíveis, e de plantio em lugares pouco prováveis das cidades, em terrenos abandonados ou não, sem a ciência ou aprovação do poder público (VAN DEURSEN, 2011). Sobre a definição do conceito *Jardinagem Libertária*, o artista Goura complementou: “Mais do que ‘salvar o mundo’, o foco é sensibilizar as pessoas a tomarem para si a responsabilidade pelo espaço em que vivem. Daí o termo jardinagem libertária: é algo livre, não estamos esperando o Estado ou as instituições, estamos ocupando, cuidando do terreno que habitamos”. (SANTOS, 2011).

Em Curitiba, seus propositores iniciais - apesar da resistência em assumir tal paternidade, em prol da diluição da autoria e do esfumaçamento das fronteiras entre o campo da arte e as esferas da vida, mas certamente atuando como *jardineiros*, no sentido que Bauman deu a esta palavra - foram os artistas do Interlux, como ficou atestado em um breve comentário deixado no site do movimento:

Eu me lembro que o termo ‘Jardinagem Libertária’ surgiu durante uma pedalada aqui em Curitiba. Estava eu e o Fernando Rosenbaum. Este avistou uma bromélia caída no chão, jogada no lixo, na verdade, e não teve dúvidas: pegou a criatura e trouxe-a com ele até um local adequado aonde fizemos o seu plantio definitivo. Foi ali que nomeamos a ação pelo seu caráter libertário. É isso aí! A terra não tem dono e somos todos parte dela. (NATARAJ, 2008).

Em outro comentário, publicado no dia 5 de março de 2008, o artista Juan Parada complementou:

⁶³ Para saber mais sobre o *Jardinagem Libertária* e outros movimentos análogos, acessar: <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/>
<http://www.guerrillagardening.org/>
<http://guerrilhasdosjardins.zip.net/>

[...] jardinagem libertária como mecanismo para a tomada das ruas, uma atitude de reivindicação do espaço público com características estéticas e de resignificação do espaço. Ocupação de lugares ociosos da cidade associados a práticas artísticas, somando e identificando a ação, transformando esses nichos em locais de experimentação e criação, áreas de convivência onde a essência humana é colocada em primeiro plano, conseqüentemente adquirindo características de intervenção urbana ou mesmo urbanística. Vejo não como uma ação assistencialista, mas sim uma maneira de pessoas comuns se posicionarem e exteriorizarem suas vontades com relação ao lugar em que vivem, sem pretensões de “salvar o mundo”, simplesmente despertando o indivíduo, fazendo-o sair do marasmo, no qual somos condicionados e somados; se tornar uma ação coletiva que cause algum ruído. É certo que queremos que as plantas sobrevivam e cresçam na sua plenitude, mas muitas vezes o plantio de árvores se torna algo simbólico, demonstrando uma reação ao nosso modo vida doente. (PARADA, 2008)



FIGURA 71 – Intervenção da série *Jardinagem Libertária*, no campus da Reitoria da UFPR, e local de encontro do *Bicicletada Curitiba*, centro de Curitiba. Foto: Tânia Bloomfield, em 04/09/09.

FONTE: Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.



FIGURA 72 - Intervenção da série *Jardinagem Libertária*, no Jardim Guilherme Ronconi, e lugar de alguns eventos do *Música Para Sair da Bolha*, no encontro das ruas Bom Jesus e Professor Artur Loyola, no bairro Juvevê, próximo ao IPPUC. Foto: Tânia Bloomfield, em 27/01/11.
FONTE: Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

A razão pela qual os artistas do Interlux ficam tão esquivos, ao não quererem assumir a criação da *Jardinagem Libertária*, tem a ver com o fato de desejarem que mais e mais pessoas adiram à proposição e tomem para si, em um movimento que deverá se desdobrar pela força da inércia, a responsabilidade pela sustentabilidade do espaço urbano, tornando-o apto para o resgate de sociabilidades quase inexistentes, em ambientes em que os

carros são os protagonistas. Quase como se fosse um manifesto, Goura publicou o texto abaixo, no *blog* do movimento, em 14 de novembro de 2007:

Ação! Uma flor nasceu na rua! Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto. Façam completo silêncio, paralise os negócios, garanto que uma flor nasceu. Jardinagem urbana. Uma das facetas mais interessantes do anarquismo contemporâneo, já completamente integrado com os questionamentos ambientais da atualidade, é a retomada do espaço urbano através do plantio de árvores nas vias, criação de hortas comunitárias, inserção de estímulos à recuperação da cobertura vegetal das cidades, é a crítica da cultura do asfalto, que não deixa a terra respirar e serve de sustentação da loucura automobilística em que vivemos. Podemos criar microclimas dentro do caos urbano, inserindo mudas de árvores em áreas pré-estabelecidas, onde exista uma carência de vida vegetal e animal. As árvores chamam os pássaros, limpam o ar que respiramos, produzem frutos e sombra, tornam a vida mais estimulante, rica e favorecem uma cultura de paz e contemplação. Apoie a Jardinagem Libertária!! (NATARAJ, 2008 (b)).

Um dos locais em que a *Jardinagem Libertária* é praticada em Curitiba, entre outros tipos de ações que lá já aconteceram, foi batizado pelo grupo como o *Bicicletário do Centro Cívico*. Adotado pelos artistas do Interlux como um lugar simbólico, não só pelo abandono em que se encontra e pela função que deveria cumprir, mas também pela proximidade que tem com os centros de poder da cidade, o *Bicicletário* tem servido como ponto de encontro para confraternizações, como sede de atividades lúdicas, inclusive para o público infantil, como cenário para performances, enfim, como mais um marco na cidade instaurado pelo coletivo de artistas que, volta e meia, é usado para propósitos de contestação ou de comemoração do Interlux. Todo esse esforço é decorrente de uma vontade, como me explicou Juan Parada: “mudar o lugar; possibilitar o convívio”. (APÊNDICE 4, 1h31 m).

O *Bicicletário* fica próximo ao Palácio do Governo do Estado do Paraná, e, no dia 19 de setembro de 2010, no tradicional mês da efervescência do *Dia Internacional Sem Carro* e de várias ações do *Movimento Arte, Bicicleta e Mobilidade* - MOB, foi o ponto final da ação intitulada *Fuck Andor* que começou no Bar Jacobina, no bairro Juvevê (FIGURAS 73, 74, 75 e 76). A palavra *Fuck* faz referência ao veículo Volkswagen Fusca, em sua tradução e prosódia curitibanas. Mas não posso deixar de pensar em outra conotação que ela

sugere, ao lembrar da pronúncia em inglês... *Andor* se refere aos objetos de procissão, em geral, de comemorações religiosas.



FIGURA 73 – Vista aérea da “procissão” *Fuck Andor*, que se preparava para a caminhada pelas ruas do centro de Curitiba, saindo do Bar Jacobina, no Juvevê, Curitiba, passando pelo Museu Oscar Niemeyer- MON, e chegando ao seu ponto final, próximo ao *Bicicletário do Centro Cívico*, em 19 de setembro de 2010. No “ato de fé”, os artistas do Interlux foram seguidos por um séquito de ciclistas, fotógrafos e videomakers. Foto: Gus Benke. FONTE – INTERLUXARTELIVRE, 2010 (b).



FIGURA 74 – Detalhe da caminhada do *Fuck Andor*. Foto: Gus Benke.
FONTE – INTERLUXARTELIVRE, 2010 (b).



FIGURA 75 – Os participantes da procissão *Fuck Andor* comemoram sua chegada ao destino, próximo ao *Bicicletário do Centro Cívico*. Foto: Gus Benke.
FONTE – INTERLUXARTELIVRE, 2010 (b).



FIGURA 76 – *Fuck Andor*, em seu destino, próximo ao Bicletário do Centro Cívico. Foto: Gus Benke.

FONTE — INTERLUXARTELVIRE, 2010 (b).

A partir do convite feito pelo coletivo interluxartelivre, foi formado um grupo de pessoas que realizou a performance “Fuck-Andor”, dentre elas pessoas designadas a carregar o carro, ciclistas batedores e uma equipe de fotógrafos e videomakers. No dia 19 de setembro, a carcaça do Fusca foi transportada em um suporte braçal saindo do estacionamento do restaurante Jacobina no Alto da XV [sic], ocupando as ruas até o destino final – os arredores do bicicletário livre no Centro Cívico de Curitiba, onde foi enterrado. Curiosamente, três dias depois, uma ação muito similar foi realizada em Guadalajara, no México⁶⁴. (INTERLUXARTELVIRE, 2010 b).

Algum tempo depois, a carcaça do fusca foi transportada para outro endereço, de volta às proximidades do Bar Jacobina. Eu o localizei e o fotografei, no que parece ser seu destino final, onde assumiu a função de uma jardineira (FIGURA 77).

⁶⁴ Para ver a ação mencionada pelo Interlux, que foi realizada em Guadalajara, México, no *Día Mundial Sin Autos*, acessar: <http://www.youtube.com/watch?v=P7cj3eAOwWw>



FIGURA 77 – A carcaça do fusca de *Fuck Andor* foi transportada para o seu destino final, na rua Almirante Tamandaré, no Juvevê, próximo ao Bar Jacobina, de onde havia partido em procissão. Foto: Tânia Bloomfield, em 30/01/11.
 FONTE – Acervo pessoal de Tânia Bloomfield.

Próximo ao *Bicicletário do Centro Cívico*, e ladeando o curso do rio Belém, o Interlux também criou, em 2010, o *Bosque de Sofia*. Nele, já plantaram mais de 50 tipos de árvores, entre elas, jacarandás, paineiras, guapuruvus, entre outras. (FIGURA 78).

Desde que a semente *Jardinagem Libertária* foi lançada, muitas pessoas resolveram praticá-la, na proximidade de suas casas, em locais perto de seu trabalho, ou mesmo, na criação de outros movimentos de resignificação da paisagem urbana, baseados em fundamentos estéticos, políticos e ambientais. Vários comentários habitam as diferentes páginas do *blog* do *Jardinagem Libertária* que, na maior parte do tempo, é alimentada pelo artista e ativista Goura Nataraj (Jorge Brand), mas que também recebe a contribuição de pessoas de fora da cidade de Curitiba. Lá, podem ser encontrados desde textos de caráter mais filosófico, postados pelo próprio Goura, até dicas úteis de como agir para os propósitos sugeridos pelo movimento, e divulgação de ações de outros interessados em promover a proliferação dos *jardineiros* de Bauman.



FIGURA 78 – Pau-Brasil plantado no âmbito da série *Jardinagem Libertária*, próximo à ciclovia que ladeia o rio Belém, no bairro Centro Cívico, Curitiba. Foto: Goura Nataraj. FONTE – NATARAJ, 2010.

Aqui em Curitiba muitos grupos de Jardinagem Libertária estão se formando e atuando nos espaços da cidade, inserindo novos símbolos no meio da apatia cinzenta do urbanismo motorizado. Uma das ações que estamos fazendo durante este verão é o BOSQUE DE SOFIA, em homenagem à sabedoria, deusa pagã, que nos dias de hoje, não tem muito espaço para se manifestar. Intencionalmente

decidimos desenvolver as ações justamente embaixo do ‘nariz’ das autoridades, na ciclovia que margeia o quase-morto Rio Belém no Centro Cívico, bem em frente ao Palácio das Araucárias, de onde o governador expressa suas vontades. Plantamos já mais de 50 árvores – jacarandás, ipês, guapuruvus, araucárias, sibipirunas, paineiras, araçás, pitangas, bananeiras, um chorão, entre outras. As mudas estão crescendo, se beneficiando das chuvas do verão e atraindo os olhares curiosos, quase espantados, dos transeuntes. Durante os plantios muita coisa legal acontece. As pessoas param, perguntam, elogiam. ‘É do governo?’, ‘É alguma ONG?’ Muita gente parou o que estava fazendo, pegou uma pá e deixou sua contribuição. A Jardinagem provoca reações. Plantamos junto abóboras, manjericões, girassóis, cosmos e outras coisas. As mudas também foram colocadas numa distância segura da ciclovia, para darem sombra, mas não estragarem o calçamento com suas raízes. A Jardinagem Libertária quer cidades calmas, tranquilas, silenciosas e deliciosamente criativas. Quer pessoas nas ruas cuidando da terra, instaurando o caos criativo, a energia criadora que ousa questionar os dogmas e imperativos do mercado, este maldito que deseja controlar tudo e todos. A jardinagem é o elogio da liberdade e da contemplação. Quando passar por ali, ajude a cuidar. Leve mais ervas e flores para plantar junto. Coloque uma placa, uma fita para sinalizar as pequeninas. Viva o Bosque de Sofia!! (NATARAJ, 2010).

No acompanhamento das ações do Interlux, eu pude perceber que os artistas desse coletivo abordam o espaço urbano, operando em diferentes frentes, mas, todas elas, articuladas e coerentes, em prol de um objetivo comum: provocar a reflexão dos habitantes da cidade sobre seus automatismos, sobre sua submissão às hierarquias – urbanísticas, arquitetônicas, econômicas, sociais, políticas e estéticas – sobre suas possibilidades de ação e reação, em meio aos agenciamentos que se instauram no espaço público, fazendo-os, em primeiro lugar, sentir um estranhamento sensorial, diante de suas proposições lúdicas e políticas. Em seus trajetos diários, os habitantes são exigidos a ter uma acuidade dos sentidos, na percepção e compreensão dessas práticas estéticas, como algo novo, surpreendente e inusitado, e que não estava ali, até pouco tempo. Os habitantes, mesmo os menos familiarizados com o universo da arte contemporânea e com suas práticas *extra-linguagens* artísticas históricas, em locais *extra-muros* de instituições culturais - como o *happening*, a intervenção urbana, a performance, o *site specific* -, são convidados a agir, ainda que, em muitas situações, não percebam muito bem qual é a origem, a autoria, ou a função da proposição que têm diante de si. Habitam, através dessas ações, “mais do que poeticamente”, juntando arte e vida social, além do planejamento da cidade.

De outro modo, há uma provocação, no sentido de que os habitantes reflitam sobre as formas de apropriação de que lançam mão no seu cotidiano, em seus deslocamentos pela cidade. O que estão fazendo? Como e quais meios de transporte estão utilizando? Como estão realizando o “estar” e o “ser” no espaço público? Como estão convivendo, em meio a multiplicidade de “estórias-até-agora”? Como estão se posicionando, frente aos desafios do capitalismo tardio?

O terceiro e último artista abordado nesta tese, Tom Lisboa, em muitos aspectos, realiza uma prática diferenciada no espaço urbano, em relação aos grupos antecedentes. Este, ao contrário de Interlux, que procura uma alta politização alternativa do espaço urbano, busca outras visões da cidade e as desenvolve num contato mediatizado com as pessoas, através de mensagens e imagens colocadas fisicamente nas ruas, mas, também, por meio da Internet. Isto será o tema da próxima seção.

5.3. ARTISTA VISUAL TOM LISBOA ⁶⁵

Na tarde de 19 de maio de 2011, recebi uma mensagem no meu telefone celular do artista visual goiano, radicado em Curitiba, Tom Lisboa. Nela, somente uma citação: “Todo espaço existe para um passeio” (NASSAR, 1989, p. 87). Em seguida, ele me ligou entusiasmado para saber se eu havia recebido a mensagem. Queria falar da mais nova leitura que estava fazendo, *Lavoura Arcaica*. Em poucos segundos, distante dele – não só porque estávamos ao telefone, mas também porque ele se encontrava em São Paulo e eu em Curitiba – vieram a mim muitas imagens que se relacionaram à citação: elas mostraram intervenções artísticas que Tom tinha feito no espaço urbano de Curitiba, e que se tornaram muito próximas, neste momento de comunicação no meu “horizonte de eventos”. Se, como disse Bergson, “tudo é imagem”, as imagens de Tom com certeza alcançam um *status* privilegiado nesta investigação, porque revelam o não-isolamento da imagem no espaço, em que há interligações entre imagem, ambiente e transeuntes.

Assim, penso que sua “citação”, recebida como presente na dupla conotação que a palavra “presente” abriga, carrega algumas possibilidades para um artista enxergar, de uma maneira aprofundada, o que faz de um “espaço” categorial, um espaço público. Pergunto que importância a categoria espacial assumiria em trabalhos, que mostram implicações sociais, estéticas e políticas ao mesmo tempo? Cavando um pouco mais, essa pergunta dobra-se sobre o fato de, se e de que maneira um tal espaço pode “existir”, ou seja, surgir? Se tal espaço é apenas um dado, antecedendo a experiência, se é uma espécie de continente que contém alguma experiência, um tipo de cenário que configura tal experiência, ou uma forma de substrato ou superfície, onde situações, eventos e relações acontecem?

Essas perguntas só podem ser respondidas, quando a experiência se configura de forma “percorrida”, “passeada”, percebida ou evitada, implicando,

⁶⁵ Parte desta seção integrou o artigo *Paisagens Urbanas e Lugares: Uma Abordagem de Geografia Cultural para a Intervenção Urbana Polaroides (In)Visíveis*, de Tom Lisboa, em Curitiba, publicado nos anais do 17º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, em 2008, UDESC, Florianópolis, SC. Outro trecho que se refere a questões filosóficas foi usado e ampliado, a partir da minha dissertação de mestrado em geografia da UFPR. (BLOOMFIELD, 2007).

neste momento, tanto o tempo - da e na história -, o espaço - da e na geografia -, e a ação de percorrer o espaço - da e na sociologia. Tais questões remetem, imediatamente, ao filósofo Bergson, a Gilles Deleuze e à geógrafa Doreen Massey (cap. 2, item 2.2.2) revelando o significado concreto do espaço que, ao que tudo “indicia”, fica aparente na atuação do artista Tom Lisboa.

Em seu primeiro trabalho de intervenção no espaço da rua, chamado *Ficções Urbanas*⁶⁶, de 2004, contemplado em um edital público da Fundação Cultural de Curitiba – FCC, Tom posicionou dezoito *outdoors* de grandes formatos que continham fragmentos de imagens fotográficas e de *frames* televisivos, obtidos ao longo dos anos, em espaços estratégicos no centro da cidade de Curitiba. Essa ação provocou experiências visuais aos transeuntes urbanos, diferentes de experiências de visitantes de exposições em galerias de arte.

Todas as fotos aqui exibidas fazem parte da exposição *Ficções Urbanas: o documentário*, que busca, além de discutir tanto a veracidade da imagem televisiva quanto da fotográfica, registrar as sensações que temos por pertencer ao espaço urbano. O que foi omitido nesta parte, propositadamente, foram as relações feitas por mim e a edição final que estas fotos terão quando forem expostas no outdoor. Com isto, pretende-se ressaltar entre outras coisas, as possibilidades de manipulação e a capacidade do olhar do artista que pode transformar algo caótico e sem sentido em um documentário verossímil e organizado (LISBOA, 2008, c).

A motivação inicial das *Ficções* “de provocar o sistema de arte local e de certa forma obrigá-lo a ver o trabalho”⁶⁷, acabou levando Tom Lisboa a voltar-se mais aos habitantes, realizando ações complementares, como visitas guiadas aos espaços onde colocou os *outdoors*, e a criação de um *site* para que houvesse interação entre ele e o público. Talvez, esse trabalho *Ficções* não tenha sido tão eficaz quanto o artista gostaria que fosse, por ter sido colocado da forma como estava, em contextos públicos já tão saturados de

⁶⁶ Para saber mais sobre o trabalho *Ficções Urbanas*, de Tom Lisboa, acessar:

<http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/textos.html>

<http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/outdoors1.html>

<http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/paraverfrases.html>

<http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/paraverfilmes.html>

<http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/paraverlivros.html>

<http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/mapa.html>

⁶⁷ Entrevista cedida por Tom Lisboa, a mim, no *Fellini Pani, Pasta, Dulci!*, R. Manoel Ribas, 4227, Santa Felicidade, Curitiba, PR, em 21 de março de 2011, das 19h00 às 20h00.

publicidade. Mas, de qualquer maneira, estava se configurando, ali, um *modus operandi* para os próximos trabalhos de caráter marcadamente relacional.

Com sua ação, Tom revelou um olhar e uma prática constituídos por referências que vieram do cinema, da literatura, e das tecnociências. Tais experiências vieram de sua formação, pelo seu mestrado em Comunicação em Linguagem pela Universidade Tuiuti, Curitiba - PR, por sua especialização em Marketing pela FAE, Curitiba - PR, e por sua graduação em Informática pela UFPR. Provavelmente, sua participação anterior no sistema das artes visuais, o posicionou numa interação convencional. Com as operações realizadas no trabalho *Ficções*, ele começou a produzir o embrião do seu próprio espaço social, através da pluralidade de imagens, apresentando-as sob o regime de determinados ordenamentos. O artista as colecionou, as editou, e as devolveu à cidade. Por essas operações, seu trabalho parece ilustrar aquilo que Simmel descreveu como trânsito entre as culturas objetiva e subjetiva, as quais relacionam e constroem, dialeticamente, espaço e sociedade (cap. 2, item 2.1.2).

Seguindo Nicolas Bourriaud (2009 (b)), muitas das práticas estéticas de Tom no espaço público encontram-se abrangidas pelo conceito da *Pós-Produção*.

“Pós-produção”: termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem. (BOURRIAUD, 2009 (b), p. 7-8).

Com essa ideia, não só o posicionamento do Tom Lisboa perante o ambiente social, como um “mais do que social” – guardadas as diferenças entre o que Tom entende por arte voltada ao “social”, em relação ao que os coletivos E/OU e Interlux entendem -, e perante o cenário artístico como um “mais do que artístico” - através das operações de pós-produção – tudo isto aponta para uma forma particular de compreender o espaço público da cidade.

Em 2005, Tom Lisboa realizou sua segunda intervenção urbana, instalando suas *Polaroides (In)Visíveis*, em 18 pontos de ônibus e, próximos a

eles, em “orelhões” de telefones públicos, sempre no centro de Curitiba. Assim, escolheu espaços, onde há grande circulação de pessoas que fazem uso do sistema de transporte público da cidade. Para este fim, elegeu três espaços: as praças Zacarias, Generoso Marques e Santos Andrade. A intervenção urbana, aqui, consistiu em propor aos próprios transeuntes que “tirassem”, pelo olhar, fotografias polaroides, a partir de indicações verbais inscritas em papéis amarelos, recortados no formato de polaroides (14 x 11,5 cm) e coladas no mobiliário urbano. Este trabalho tem sido reeditado e produzido ainda em outras cidades do mundo.⁶⁸

Polaroides revela, na carreira de Tom, uma transição do caráter da “exposição”, transformando trabalhos artísticos antes destinados a espaços museológicos, agora direcionados ao contexto da rua. Com tal proposição interpela, diretamente, à ação daquele que está passando por perto (LISBOA, 2008 (a), (b)). Sua proposta colocou em questão a relação entre autor e receptor da imagem fotográfica e, conseqüentemente, propôs um alargamento de fronteiras da própria linguagem da fotografia, que agora torna-se móvel e determinada pelo próprio observador. Sem uma câmera fotográfica, mas com sua própria visão, o habitante insere-se no processo da *flânerie* baudelairiana. Na rua, suas imagens “tiradas”, a partir das “polaroides”, tornam-se um processo que requerem a atenção mental dentro do frenesi da metrópole, e que diferem, em natureza, das provocadas pelas grandes galerias de consumo do Paris, do século XIX. (FIGURAS 79 e 80).

Antes da intervenção polaroides (in)visíveis (2005), uma característica de minha pesquisa fotográfica era a imobilidade. E não me refiro à imobilidade própria da fotografia, mas ao meu processo de criação. Eu não costumava “sair para fotografar”. Eram as imagens que vinham até mim, seja através da televisão ou das páginas dos jornais, que eram capturadas, reelaboradas e ampliadas em papel fotográfico. Em polaroides (in)visíveis este processo aparece invertido: sua execução surge a partir de um deslocamento que faço pela cidade, não é necessária a utilização de câmera para registrar o que vejo e a produção da imagem é transferida para quem lê o texto da polaroid. (LISBOA, 2008 (a)).

⁶⁸ Para saber mais sobre Polaroides (In)visíveis, acessar:
http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_sobrepolaroides.htm
<http://www.sintomnizado.com.br/polaroidesprivadas>
<http://www.sintomnizado.com.br/arquivopessoal>
<http://www.sintomnizado.com.br/espacosprivados>
http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_retratosfotos.htm

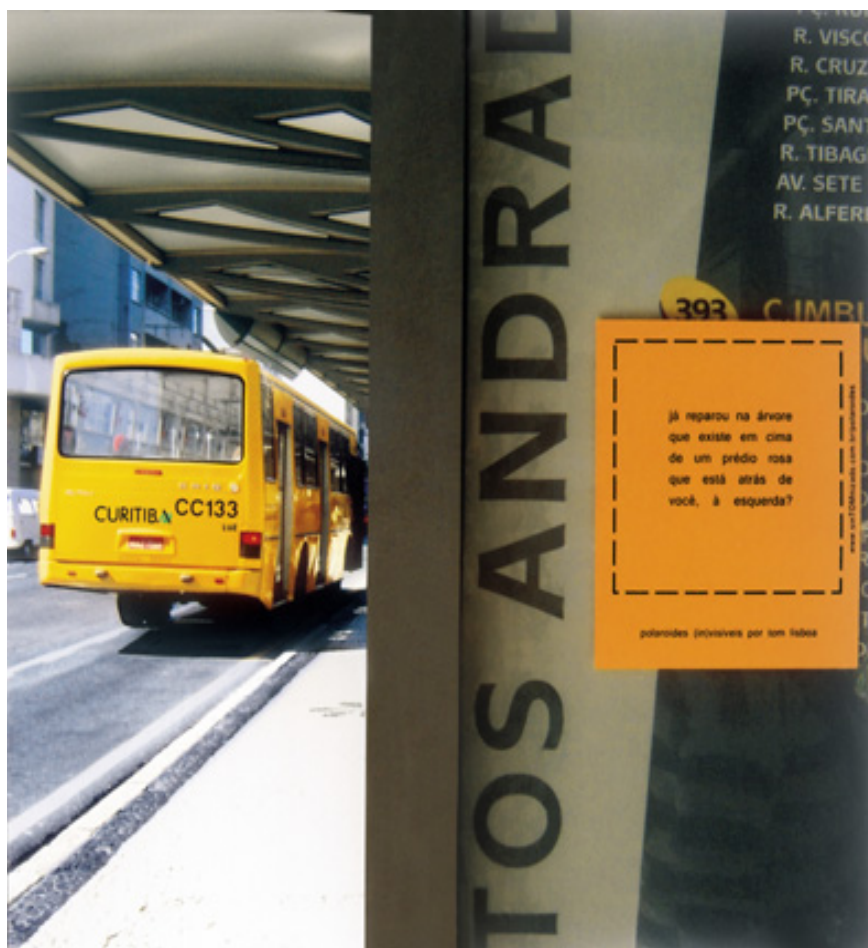


FIGURA 79 - Ponto de ônibus na Pç Santos Andrade, centro de Curitiba, em que foi instalada uma Polaroid (In)Visível, em 2005. Foto: Tom Lisboa.
FONTE: LISBOA, 2008 (b).



FIGURA 80 - Ponto de ônibus no centro de Curitiba, em que foi instalada uma Polaroid (In)Visível, em 2005. Foto: Tom Lisboa.
 FONTE: LISBOA, 2008 (b).

Para que o trabalho dos *Polaroides (In)visíveis* aconteça, é preciso, como disse Bergson (2006), “atenção à vida”. Mas os procedimentos metodológicos do artista começaram, antes das instalações das “polaroides”, em estudos preliminares dos espaços que seriam usados. Para este fim, Tom munuiu-se de uma máquina fotográfica - essa, só para o registro e estudo dos espaços escolhidos -, e um caderno de anotações. Com uma metodologia já estabelecida, percorreu, dias antes, as três praças do centro de Curitiba, anotando características espaciais e selecionando os lugares das referidas “cenas”, a serem descritas verbalmente e impressas depois em papéis de sulfite amarelo, sugerindo aos pedestres itens e perspectivas a serem “fotografadas”. Naqueles trajetos, Tom guiou-se pelos ordenamentos urbanísticos materializados no mobiliário urbano: “sempre perto dos ônibus, tem até uns três orelhões” (APÊNDICE 6, 24:41 m). Mas também observou as múltiplas trajetórias das pessoas, em seu ir-e-vir. Assim, o processo de descoberta daqueles espaços começou pelo próprio artista, mas transbordou, depois, para os transeuntes (FIGURAS 81, 82 e 83).

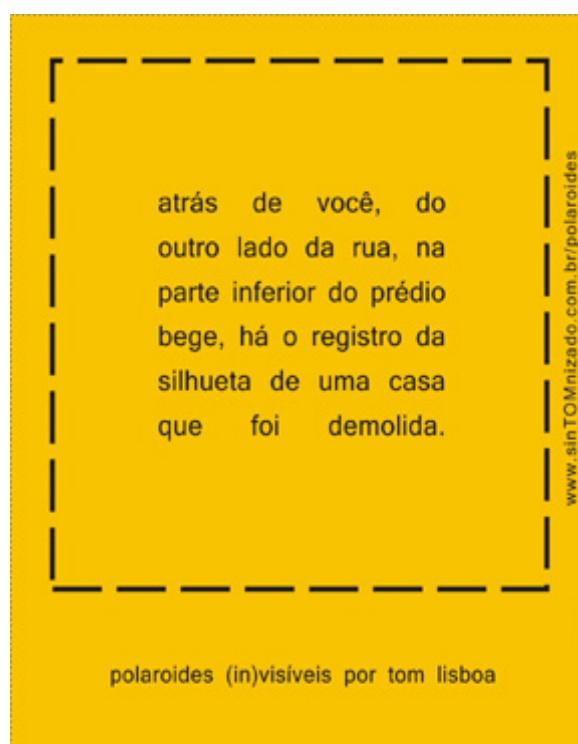


FIGURA 81 - Exemplo de Polaroid (In)Visível, instalada na praça Santos Andrade, Curitiba, 2005. Dimensão 14x 11,5 cm, impressão sobre papel sulfite amarelo. Foto: Tom Lisboa. FONTE: LISBOA, 2008 (b).

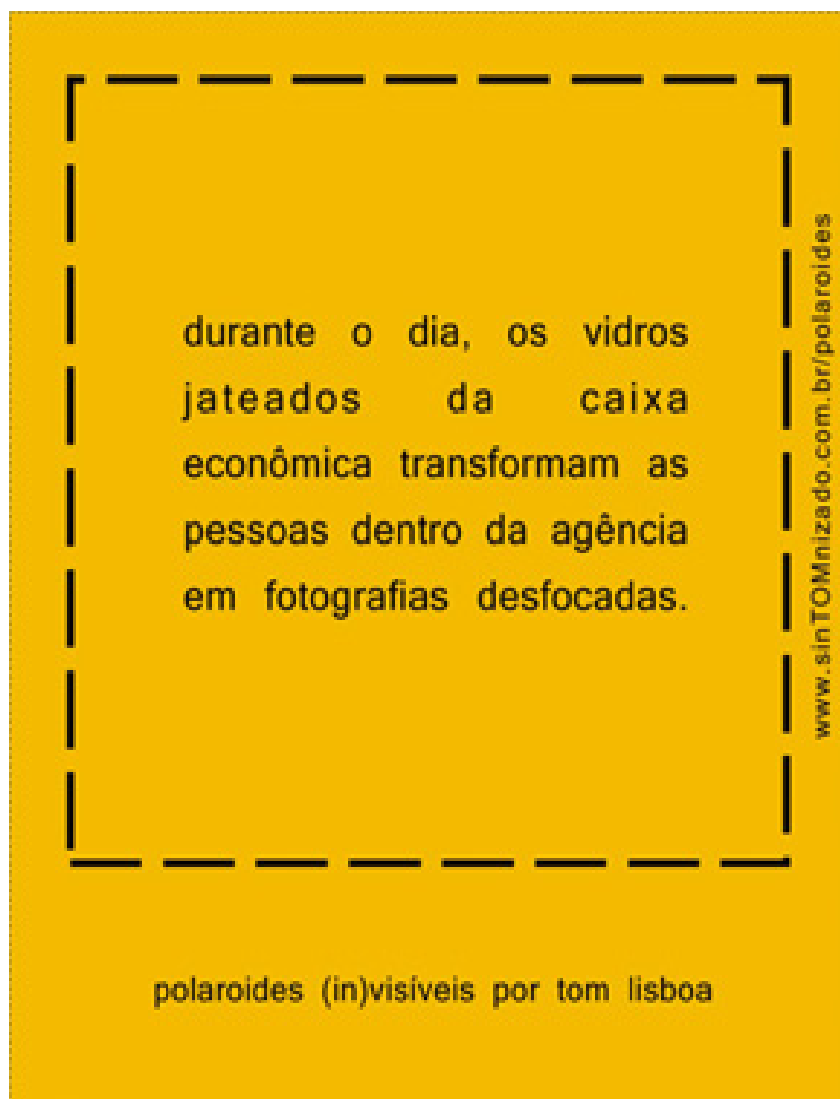


FIGURA 82 - Exemplo de Polaroid (In)Visível, instalada na praça Carlos Gomes, Curitiba, 2005. Dimensão 14x 11,5 cm, impressão sobre papel sulfite amarelo. Foto: Tom Lisboa. FONTE: LISBOA, 2008 (b).



FIGURA 83 - Exemplo de Polaroid (In)Visível, instalada na praça Zacarias, Curitiba, 2005. Dimensão 14x 11,5 cm, impressão sobre papel sulfite amarelo. Foto: Tom Lisboa. FONTE: LISBOA, 2008 (b).

Devido às características materiais e à efemeridade do trabalho, e com o desejo de interagir com o público de forma mediada e distante - mesmo após o desaparecimento físico das “Polaroides” -, Tom convida as pessoas a conhecerem os espaços registrados fisicamente, como também as convida para serem as próprias interventoras, a partir do espaço virtual da Internet. As polaroides configuram-se, para Tom, como um *work-in-progress*; seus desdobramentos incluem diferentes locais de exposição e diferentes estratégias de acesso ao público.

Como as polaroides são efêmeras e desaparecem muito rápido das ruas, a internet é um meio que permite que a intervenção possa ser realizada a qualquer momento, por qualquer pessoa. Nesta interface eu disponibilizo todas as polaroides e seus locais exatos de colocação para serem impressas pelo espectador. Assim, eu dou continuidade à parceria que procuro estabelecer com o público: na rua, eu descrevo o enquadramento e ele faz a imagem; na internet, eu dou a polaroid e ele faz a intervenção. (LISBOA, 2008 a).

Na pesquisa de Tom, o que parece interessar não são propriamente as imagens, mas “como” estas imagens são construídas. O quê ou quem está operando? O que é necessário, nesses momentos, para que elas se realizem? Onde elas se realizam? Do que são constituídas? O que fica de fora, o que é inserido? Como se dá a passagem da virtualidade para a materialidade, e vice-versa, entre a multiplicidade que existe no espaço e a pluralidade de imagens mentais – mas também reais - que implicam a memória e criam condensados de espaço-tempo? A resposta depende claramente das implicações e do entendimento do que seja “sujeito” e o “objeto”, das relações entre a experiência e a base científica e filosófica a que se está filiado.

Segundo Costa (2002, p. 22), dentro da perspectiva de Henri Lefebvre, existe aqui um *entre-espaço*, entre uma compreensão do materialismo da situação e sua idealização através da imagem, revelada como “aquilo que está para além da física” e também além da metafísica que divide consciência e objeto. A dialética Lefebvrina visa, neste caso, a superação dessa oposição.

Assim, na visão do autor [de Lefebvre], enquanto o materialismo vulgar, mecanicista ou metafísico, sobrevalorizando o caráter material da realidade, a reduz a essa dimensão, o idealista acaba, de um modo ou de outro, priorizando sempre a esfera das idéias, do sujeito. A proposta da dialética, segundo a visão marxista, é a de romper com essa dicotomia realizando a efetiva interação sujeito x

objeto, reconhecendo a realidade como a própria ação conjunta e concomitante (a “práxis”) entre consciência e matéria, onde, no dizer de Hegel, “o que é racional é real – e o que é real é racional”. Essas dimensões, ao mesmo tempo em que mantêm suas especificidades, encontram-se unidas, sendo nessa interação (contraditória), nesse processo que inclui a “unidade da diversidade”, que a realidade se transforma e que é possível se produzir conhecimento. (COSTA, op.cit., p. 23).

Ao executarem as fotografias mentais dos espaços apontados por Tom Lisboa, houve uma interrupção na vida cotidiana dos transeuntes que tiveram que parar suas atividades mecânicas e rotineiras - sua ‘ética’ - dentro do fluxo da cidade, durante suas próprias trajetórias e deixarem-se entregar a momentos estéticos. Sendo convocados como produtores e co-autores das fotografias, cada qual criou para si uma imagem pessoal da paisagem apreendida e retratada, segundo suas próprias condições corporais e psíquicas do momento, e de acordo com lembranças e vivências que se misturaram à imagem, graças ao encontro promovido pelos agenciamentos no espaço-tempo entre diferentes trajetórias. Situações, formas, detalhes, nuances, instantâneos, fragmentos da cidade, relações, talvez nunca antes percebidos, se aglomeraram neste momento-lugar. Pela impossibilidade em se reconstruir este momento do habitar instantâneo, tais imagens são incomensuráveis, mas, mesmo assim, revelam-se como um processo de comunicação.

A geração das imagens das Polaroides não se deu de forma alheia às instâncias socioculturais, suas proposições e imposições. O formato das Polaroides, já impôs certo “enquadramento” da imagem na paisagem urbana, e a idéia de enquadramento remonta à linguagem da pintura, que envolve a concepção clássica de uma “janela” emoldurando o mundo.

O sistema de significação da fotografia, assim como o da pintura clássica, retrata ao mesmo tempo a cena e o *olhar do espectador*, um objeto e um sujeito que vê. Os signos analógicos bidimensionais da fotografia são formados dentro de um aparato que é essencialmente o da *camara obscura* do Renascimento. (A *camara obscura* com que Niepce tirou a primeira foto em 1826 dirigia a imagem formada pela lente passando por um espelho para uma tela de vidro esmerilhado – precisamente à maneira da moderna câmera *reflex* de lente única.) Qualquer que seja o objeto retratado, o modo de retratá-lo estará de acordo com as leis de projeção geométrica que implicam um “ponto de vista” único. É a posição do ponto de vista, ocupada de fato pela câmera, que é concedida ao espectador. Ao ponto de vista [único], o sistema de representação acrescenta a *moldura* (uma herança que pode ser reconstituída através da pintura em cavalete, passando pela pintura mural, até a sua origem na

convenção da construção arquitetônica de pilar e lintel); por meio da ação da moldura o mundo é organizado em uma coerência que na realidade lhe falta, em um cortejo de quadros, uma sucessão de “momentos decisivos”. A estrutura da representação – ponto de vista e moldura – está intimamente envolvida na reprodução da ideologia (um “enquadramento da mente” [*the frame of mind*] de nossos “pontos de vista”). Mais do que qualquer outro sistema textual, a fotografia apresenta-se como “uma oferta que você não pode recusar”. As características do aparato fotográfico posicionam o sujeito de tal modo que o objeto fotografado serve para ocultar a textualidade da própria fotografia – substituindo a leitura (crítica) ativa pela receptividade passiva. (BURGIN, 2006, p. 394).

A partir de uma recusa de um ponto de vista preciso – por não existir na operação nenhuma câmera e nenhuma imagem já pronta – os limites da “moldura” são definidos pelo indivíduo que foi convidado a realizar o trabalho das Polaroides. Desta maneira, Tom Lisboa recupera, para esse indivíduo, o “comando do imaginário”. Por sua ausência, pelas lacunas, pelas imprecisões, pela impossibilidade de calibrar o registro fotográfico, e por deixar o olhar escolher livremente, a cena sugerida não cabe na “moldura”. Isto insere as *Polaroides (In)visíveis*, no regime da abertura e das linhas de fuga deleuzianas.

Com suas Polaroides, Tom foge da ideia de uma “boa composição” e dos cerceamentos que a imagem emoldurada causam. Tentando, em várias fotografias prontas, advertir o indivíduo sobre o fato de existirem ordenamentos diferenciados no espaço-tempo que são agenciados por várias instâncias sociais – de poder, econômicas, culturais, estéticas, etc. – ele apela para um “você-está-aqui-e-agora-e-tome-consciência-disso-porque-a-ideia-de-mundo-que-te-venderam-pode-não-ser-a-que-você-pode-ou-quer-ter”.

O constrangimento que acompanha a contemplação excessivamente demorada de uma fotografia surge de uma consciência do sistema de representação de perspectiva monocular como uma sistemática ilusão. A lente organiza toda a informação de acordo com as leis de projeção que localizam o sujeito como ponto geométrico de origem da cena em uma relação imaginária com o espaço real, mas os fatos intrometem-se para desconstruir a reação inicial: o olho/ (eu) [*eye/ (I)*] não pode se mover dentro do espaço retratado (que se oferece precisamente para tal movimento), ele só pode mover-se *de um lado a outro*, até os pontos onde ele encontra a moldura. O inevitável reconhecimento pelo sujeito das regras da moldura [*frame*] pode, todavia, ser adiado por meio de várias estratégias, que incluem dispositivos “de composição” para desviar o olho da margem de enquadramento. A “boa composição” pode, portanto, ser nada mais nada menos que um conjunto de dispositivos para prolongar nosso comando imaginário do ponto de vista, nossa *auto*-afirmação; um

dispositivo para retardar o reconhecimento da autonomia da moldura, e a autoridade do *outro* que ela significa. A “composição” (e de fato o interminável discurso sobre a composição – criticismo formalista) é, portanto, um meio de prolongar a força imaginária da fotografia, o seu poder real de agradar, e pode ser nisso que ela sobrevive há tanto tempo, dentro de uma variedade de racionalizações, como um critério de valor na arte visual de modo geral. (BURGIN, 2006, p. 398-399).

Convidando o passante a uma espécie de constante *making off* da fotografia que está prestes a realizar, Tom acaba por revelar os “truques” de prestidigitação que a fotografia tradicional causa ao condensado espaço-tempo vivido pelo indivíduo. Fica claro que, desta forma, a paisagem é um produto escolhido, recortado, subjetivo e coletivo ao mesmo tempo, e não pré-existente. Mostra-se como fruto de disputas, apropriações e construções socioculturais em forma de significados que se materializam em elementos estéticos e em artefatos tecnológicos (COSGROVE, 1998). Trata-se de um modo de ver o mundo, fruto de agenciamentos (DELEUZE;GUATTARI,1996, p. 38).

Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences, but assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which it shares with other areas of cultural practice. (COSGROVE, 1998 a, p. 1).⁶⁹

Cosgrove, entendendo o caráter social e político dos discursos, afirmou que o conceito de paisagem não se origina a partir de indivíduos ou de pequenos grupos, mas de um processo dialético entre a produção cultural e as práticas sociais, em um determinado momento histórico, em uma determinada geografia. (COSGROVE, Op. cit., p. 2). Essa paisagem parece um tecido, um texto de perspectivas.

Mas como argumentou Massey, apontar a paisagem como um “texto” é insistir no entendimento do espaço como algo fechado, estático, fixo, como cortes congelados da duração, como uma superfície ou um continente em que as coisas são marcadas ou depositadas. Mais que isto, significa entender o

⁶⁹ “Paisagem é um modo de ver que tem sua própria história, mas uma história que só pode ser entendida somente como parte de uma história maior da economia e da sociedade; que tem suas próprias assunções e consequências, mas assunções e consequências cujas origens e implicações estendem-se para além do uso e da percepção da terra; que tem suas próprias técnicas de expressão, mas técnicas que pertencem também a outras áreas da prática cultural”. (Minha tradução).

sujeito idêntico a uma identidade que tem fronteiras muito bem delimitadas, e que precede a situação do encontro de pluralidades existentes nos agenciamentos. Assim como o espaço, o sujeito também não é uma instância ou entidade fixa, imutável, essencial. Este duplo movimento permite a concepção do espaço como um encontro de multiplicidades de trajetórias, de “estórias-até-agora”, em que nada está propriamente dado, mas em que tudo está em permanente construção e desconstrução.

Os indivíduos, enquanto “tiravam” suas Polaroides em Curitiba, estavam envolvidos neste agenciamentos que são carregados da multiplicidade de durações, em determinados espaços sociais e históricos. A maneira como os transeuntes vêem o entorno, vivenciando suas experiências e representando suas ideias, sofreu cerceamentos que remontam à infância, à escola, à vida em sociedade, mas também ao próprio instante do *hic et nunc* do adensado espaço-tempo enquanto realizavam suas “Polaroides”. As fotografias que foram “tiradas”, impregnadas dos elementos da memória, ganharam novas configurações, a partir da proposição e da prática estética no espaço urbano. Assim, a motivação dessa intervenção foi a de possibilitar instantes poéticos aos indivíduos, muito além do mero papel de espectadores de um trabalho artístico, em meio à cidade.

A operação das Polaroides apresentou, assim, textos impressos em papéis amarelos que, longe de serem imperativos, possibilitaram linhas de fuga inscritas no seu espaço. São pontos de partida sem destino programado previamente; não há controle. A surpresa e o jogo estão implicados nessa proposição; o próprio espaço-tempo é constituinte das Polaroides e concorre para a sua realização.

A operação principal a que se propõe Tom, para a qual intercepta e convida os passantes a aderir, é uma tomada de consciência do estar “aqui” e “agora” no espaço-tempo, o que permite ao indivíduo registrar a sua trajetória em meio às multiplicidades de eventos e agenciamentos. Com essa proposição, Tom Lisboa oferece uma outra perspectiva diferente dos trabalhos mais politizados de Interlux e os trabalhos mais coletivos do E/OU. O que todos os três exemplos, contudo, têm em comum, é que eles buscam, para o habitar poético na cidade, uma arte “mais do que artística”, e uma compreensão social

“mais do que social”. Neste sentido se cria, artística e socialmente, uma formação do espaço urbano que é muito mais do que um fragmento da cidade.

6 O ESPAÇO URBANO VIVIDO, PERCORRIDO E PRODUZIDO POR PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS, NA CIDADE DE CURITIBA.

O que pode ser útil às dinâmicas socioculturais da/na cidade, mas também cerceador, é o espaço urbano constituído, majoritariamente, por caminhos a serem percorridos de forma disciplinada, idealizados e executados pela técnica. O percorrer a cidade é um ato que se executa, por meio de intencionalidades. Ele pode ser, sob vários aspectos, uma determinação exterior ao habitante, quando este é “levado” pelos caminhos e percursos pré-determinados, de forma coercitiva ou alienada ⁷⁰. Pode ser, também, objeto de análise e de cálculos que balizarão a ciência urbanística a prever, modificar, disciplinar, permitir ou impedir os próximos passos. Pode ser, ainda, uma repentina tomada de consciência do *hic et nunc* de trajetividades que se opõem às determinações exteriores e que se abrem a infinitas possibilidades e formas que a cidade contém, de maneira explícita e velada, ao mesmo tempo.

Mesmo nos fluxos alienantes, que são materializações de forças político/econômicas/técnico-funcionais do espaço concebido lefebvriano, é possível se alcançar o despertar de que se está sendo conduzido e, ao se perceber isto, se decidir por uma apropriação do espaço e uma vivência que acabem por se configurar como táticas inesperadas de resistência às forças condicionantes. Assim, o habitar, em seu sentido profundo, mobiliza, inclusive, conteúdos psíquicos que se articulam no espaço urbano que se constrói.

Nesses instantes em que habita poeticamente o espaço, o habitante percebe que existem múltiplos espaços construídos na mesma cidade, e que o seu - aquele que está sendo criado por esta súbita tomada de consciência do ser e do estar, naquele exato momento, no circunscrito espaço/tempo em que se encontra -, vai se construindo, enquanto aquilo que ainda é potencialidade e aquilo que já “é”, ao seu redor, misturam-se e articulam-se de forma solidária, mas não definitiva. Este processo que se inscreve no espaço urbano se realiza,

⁷⁰ Em *O Ato de Criação* (Deleuze, 2012), o filósofo disse que “com uma estrada não se enclausuram pessoas, mas, ao fazer estradas, multiplicam-se os meios de controle. Não digo que esse seja o único objetivo das estradas, mas as pessoas podem trafegar até o infinito e “livremente”, sem a mínima clausura, e serem perfeitamente controladas. Esse é o nosso futuro”. Estradas também podem ser libertadoras e tomadas de forma poética, como o fez Tony Smith, em 1966, ao cruzar a sensibilidade do corpo, com uma tomada de consciência de que a trajetividade que estava realizando poderia ser entendida como uma forma de arte.

então, em meio a “estórias-até-agora”, no encontro com instâncias materiais e ideais.

E a cidade, o que é? Poder-se-ia falar de “uma” metrópole, de uma representação homogênea, totalizante e racionalizada, quando se percebe que ela é desconstruída e reconstruída, repetidas vezes, pelos diferentes modos de habitá-la, de representá-la, de percorrê-la e de vivenciá-la, e, a cada vez, e de forma multiescalar e multidimensional, que se recompõe, graças aos infinitos agenciamentos simultâneos? E como se relaciona a trajetividade do habitante, com esse espaço concebido?

Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou. Os destaques de percursos perdem o que foi: o próprio ato de passar a operação de ir, vagar ou “olhar as vitrines”, noutras palavras, a atividade dos passantes é transposta em pontos que compõem sobre o plano uma linha totalizante e reversível. Só se deixa então captar um resíduo colocado no não-tempo de uma superfície de projeção. Visível, tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível. Essas fixações constituem procedimentos de esquecimento. O traço vem substituir a prática. Manifesta a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de poder metamorfosear o agir em legibilidade, mas aí ela faz esquecer uma maneira de estar no mundo. (CERTEAU, 1994, p. 176).

Para efeitos didáticos ou técnicos fala-se em “uma” Curitiba. Mas ela é constituída pela multiplicidade e pela diversidade socioambiental. A imanência dos percursos e dos encontros, que envolve aspectos materiais e imateriais, do si próprio e do outro, dão-se em conexão, no aqui e no agora. Paradoxalmente, a imanência aparece como uma precipitação que se cristaliza em determinadas formas, mas que, por sua natureza, é uma instância precária, instável e de difícil mapeamento. No exato momento em que é congelada para efeito de observação, perde a vitalidade das relações de que foi composta e, portanto, nunca poderá ser perfeitamente reconstituída, mapeada. Como então se pode conhecer as coisas no mundo? Pelas “tendências”, como o disse Deleuze, retomando a filosofia vitalista de Bergson.

O que difere por natureza não são as coisas, nem o estado de coisas, não são as características, mas as tendências. Eis por que a concepção da diferença específica não é satisfatória: é preciso estar atento não à presença de características, mas a sua tendência a

desenvolver-se. [...] Assim, em toda sua obra, Bergson mostrará que a tendência é a primeira não só em relação ao seu produto, mas em relação às causas deste no tempo, sendo as causas sempre obtidas retroativamente a partir do próprio produto: em si mesma e em sua verdadeira natureza, uma coisa é expressão de uma tendência antes de ser o efeito de uma causa. Em uma palavra, a simples diferença de grau será o justo estatuto das coisas separadas da tendência e apreendidas em suas causas elementares. (DELEUZE, 1999, p. 98-99).

As coisas do mundo encontram-se, portanto, no espaço dos “mistos”. Dependendo do que se observa e da maneira como se observa, as coisas poderão ser vistas como produtos ou como tendências.

Em meio a toda esta potencialidade, a todo o devir, colocam-se as proposições dos artistas que intervêm no espaço urbano. Muitas dessas proposições ultrapassam questões meramente estéticas - concretizadas *para e a partir* do fazer e do pensar do habitante -, mobilizando a dimensão ética. Entendidas assim, estas práticas artísticas são, muitas vezes, nomeadas de ativistas, porque, em seu partido conceitual, propõem-se a se inter-relacionar com os habitantes da cidade, a ouvi-los, a dar-lhes voz e a trazer suas representações, ideias e mundo vivido à tona do espaço sociocultural, mas que, também, podem ser apreendidas por sua capilaridade rizomática, por sua capacidade de abertura às interferências e transmutações que os encontros acarretarão. Em muitos casos, os trabalhos artísticos propostos configuram-se como *works-in-progress*, cuja natureza das proposições requer uma constante atualização, permanência ou sistemática aplicação, de suas aparições e articulações que estabelecem na cidade.

Parece ser justo dizer que cada um dos três grupos de artistas selecionados nesta tese produziu e produz múltiplas espacialidades, a partir de intervenções/conceitualizações/proposições diferentes, mas concebidas a partir de um denominador comum que diz respeito à trajetividade dos habitantes abordados ou abrangidos pelas proposições artísticas. Este foi o recorte que circunscreveu o universo desta pesquisa. Por isto, a escolha destes três grupos, dentre tantos outros artistas que praticam intervenções urbanas em Curitiba. Com diferentes graus de criticidade, de problematizações, e de confronto ou de conformidade com as imposições do espaço concebido, as práticas artísticas implicadas nas inter-relações sociais e estéticas envolvidas no “apropriar-se-da-cidade-percorrendo-a”, aqui, foram tomadas como

representativas, ao serem comparadas a outras formas aproximadas de intervenção artística, na cidade de Curitiba.

O coletivo de artistas visuais E/OU, nos projetos descritos no capítulo anterior, apresenta, predominantemente, um cruzamento entre uma abordagem fenomenológica e uma sociocultural de caráter filosófico/materialista das espacialidades e das comunidades/grupos que abordam. Eles buscam conhecer e dar relevo a essas espacialidades, sobretudo as representações de *lugar* e as implicações de *territorialidades*, da maneira como determinadas vertentes culturais da Geografia - que articulam posicionamentos filosóficos combinando aspectos idealistas e materialistas, como a *Nova Geografia Cultural* - entendem estas categorias geográficas. Historicamente, e sob muitos aspectos, estes artistas e suas práticas podem ser relacionados aos experimentalismos das décadas de 1960 e 1970, em nível internacional e nacional, mas, também, refletem ecos da produção artística local como, por exemplo, as ações realizadas nos *Encontros de Arte Moderna*, promovidos pela professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP e historiadora Adalice Araújo, e aos projetos intervencionistas e relacionais articulados pelo artista Sérgio Moura (ver capítulo 3).

Nos trabalhos apresentados, os artistas do E/OU partiram do pressuposto de que as pretensas características de objetividade e universalização, inscritas na cartografia oficial, excluem as possibilidades de expressão de territorialidades e de “geograficidades” (HOLZER, 1992, p. 85) (DARDEL, 1952, p. 2, apud RELPH, op. cit., p. 18) ⁷¹ de determinados grupos, com relação aos espaços em que habitam e transitam (APÊNDICE 1, 39:08 m) ⁷². Suas principais influências vêm das vertentes conceitualistas e mais politizadas da história da arte, bem como da interseção com campos das humanidades como, por exemplo, a *Cartografia Social*, que problematiza criticamente as relações socioespaciais e que se propõe a trabalhar em parceria com comunidades excluídas da cartografia oficial. No futuro e pelo andamento de seus projetos estéticos, provavelmente trarão relações mais

⁷¹ DARDEL, Eric. *L’Homme et la Terre*: Nature de la Réalité Géographique; Presses Universitaires de France, Paris, 1952.

⁷² Entrevista com o coletivo de artistas visuais E/OU, no estúdio do Departamento de Comunicação Social da UFPR, Campus Juvevê, Curitiba, em 17/02/11. Esta citação encontra-se no Apêndice 1, aos 39: 08 minutos do DVD no. 99.

aprofundadas, a ponto de, quem sabe, envolverem-se com demandas ou reivindicações políticas dos grupos com os quais lidam, em disputas que envolvem jogos territoriais com o poder público. Até aqui, ainda estão em um momento inicial de mapeamento dessas comunidades e de suas problemáticas. Os projetos estéticos já realizados, *Descartógrafos* (2008) e *Recartógrafos* (2010) (APÊNDICES 2 e 3) ⁷³, configuram-se como um primeiro passo, uma primeira abordagem das sociabilidades que estão em formação, entre eles, artistas, e as comunidades que abordam. Assim, de uma forma sintética, poder-se-ia traduzir a ênfase implicada nessas proposições artísticas, como se estes artistas estivessem perguntando aos habitantes: Quem são, de onde vêm e para onde vão?

O coletivo de artistas visuais Interluxartelivre tenta provocar uma mudança de comportamento do habitante acerca do espaço urbano, permeado pelas determinações capitalistas e suas consequências ambientais. A sua prática ultrapassa as questões meramente estéticas do campo das artes visuais e parece buscar a reflexão, a conscientização e, conseqüentemente, a instauração de novas espacialidades no espaço urbano, especialmente, o que diz respeito à mobilidade urbana e à utilização de espaços interditados à esfera pública (APÊNDICE 4, 20:31 m) ⁷⁴. Para tanto, lançam mão de procedimentos e táticas de psicogeografia, inspiradas nos situacionistas, assim como também são tributários de algumas práticas artísticas anteriores, realizadas por artistas visuais de Curitiba como, por exemplo, o trabalho dos *Cochos na Ciclovia* (1998), de Leila Pugnali. Em meio a esta motivação de caráter eminentemente ético/estético, eles transitam entre espaços culturais institucionais, em que apresentam trabalhos que, de uma forma ou de outra,

⁷³ Mesa-redonda *Recartógrafos* organizada pelos projetos de extensão *O Artista na Universidade e Arte em Vídeo na Universidade*, UFPR, em parceria com a *EPA! (expansão pública do artista*, instância criada pelo artista Goto) e com a Prefeitura de Curitiba, no Departamento de Artes da UFPR, em 14/04/10, que contou com a minha mediação e a participação dos seguintes integrantes: Coletivo de artistas E/OU (Cláudia Washington, Goto e Lúcio de Araújo); geógrafo Álvaro Luiz Heidrich (UFRGS); artista visual carioca Giordani Maia; Marili Azim, representante da Fundação Cultural de Curitiba, apoiadora do projeto *Recartógrafos*. O registro videográfico desta mesa-redonda foi dividido em dois DVD, no. 97 e 98, que correspondem aos APÊNDICES 2 e 3, com 1h03 m e 1h19 m, respectivamente.

⁷⁴ Entrevista com o coletivo de artistas visuais Interluxartelivre, no ateliê dos artistas, R. Augusto Sresser, 210 B, Alto da Glória, Curitiba, em 26/11/10. Esta citação encontra-se no Apêndice 4, aos 34:05 minutos do DVD no. 96.

acabam remetendo os interessados em arte contemporânea, às relações e disputas sociais espacializadas na paisagem urbana. Os Interlux parecem, então, perguntar aos habitantes, sobre suas trajetividades pelo urbano: De que forma vão?

Tom Lisboa, a princípio, diz não ter nenhum interesse em uma abordagem sociopolítica do espaço urbano, mas, sim, somente estética/artística. No entanto, lembrando o que disse o artista francês Daniel Buren (1939-), “todo ato é político e, quer estejamos conscientes disso ou não, o fato de apresentar um trabalho/produção não foge a essa regra. Toda produção, toda obra de arte é social, tem uma significação política” (BUREN, 2006, P. 252). Diferentemente do que dizem os outros artistas selecionados nesta pesquisa, Tom Lisboa diz entender o espaço urbano como uma extensão do museu ou da galeria (APÊNDICE 06, 06:58 m)⁷⁵. No entanto, apesar de mostrar que sabe, parece ainda não dar relevância ao fato de que as suas práticas impactam, socialmente, o modo de apreensão do urbano pelo habitante, acionando conteúdos que vêm a partir da provocação da percepção e de um apelo à memória, que, por sua vez, podem gerar desdobramentos de ordem político-social-cultural.

Assim como os outros grupos de artistas, aqui envolvidos, Tom propõe que o habitante destine “atenção à vida” (BERGSON, 2006, p. 7), articulando conteúdos do passado e do presente – “matéria” e “memória” -, quando lhe aponta determinadas imagens e espaços da cidade, alguns ainda não vividos e apropriados de forma consciente. De outra maneira, e apesar de algumas vezes ter dito que não lhe interessam as respostas públicas ao seu trabalho, ele mostra buscar um intercâmbio com as pessoas, pela Internet, e por meio de interação institucional, quando se dispõe a conversar e a interagir com públicos variados sobre o seu trabalho. Ainda, ele envolve e recebe contribuições das pessoas - indivíduos isolados ou agrupados por alguma instituição como, por exemplo, escolas de Educação Básica - de forma presencial ou virtual, em resposta às suas proposições, em um jogo cujos desdobramentos ele sabe que não controla ou não pode prever. Portanto, a interação das pessoas com suas

⁷⁵ Entrevista com o artista Tom Lisboa, no Fellini Café, R. Manoel Ribas, 4227, Santa Felicidade Curitiba, em 21/03/11. Esta citação encontra-se no Apêndice 06, aos 06:58 minutos da gravação de áudio, no CD no. 134.

práticas estéticas é de vital importância para que elas se efetivem de fato, sem o quê, não existirão. A pergunta que parece predominar em sua intenção estética, na via que vai de Tom aos habitantes, poderia ser assim formulada: Verão?

6.1 UM DAR A VER: VIAS DE MUITAS MÃOS, ENTRE ARTISTAS E HABITANTES

Antes de tudo, é preciso reafirmar que as práticas estéticas exploradas neste texto estão alinhadas com uma já centenária tradição, e respectivos precursores, no entendimento e abordagem do que se caracteriza pela passagem do objeto artístico - que se desdobra, historicamente, em “campos expandidos” -, às relações socioculturais em condensados de tempo e espaço, manifestadas e não representadas, necessariamente, em um ou outro suporte artístico tradicional. Essas práticas confirmam-se, *grosso modo*, a partir dos anos pós 2ª. Grande Guerra Mundial, por algumas vertentes históricas. (KRAUSS, 1998 ; 2009).

A ocorrência da arte, operada desde cedo por alguns artistas precursores e movimentos das vanguardas modernistas - como o futurismo, o dadaísmo, os construtivismos, por exemplo -, passou a não coincidir, exatamente, com os espaços com os quais o senso comum costumava lhe associar, desde o início do século XX.

Mais tarde, nas viradas culturais, a partir da década de 1960, pode-se reportar como significativa, a contribuição dos trabalhos do minimalismo para um deslocamento do centro do objeto artístico para sua exterioridade, para o espaço em que o trabalho aparece, voltado a um sentido público.

A importância da arte surgida nos Estados Unidos no início dos anos 60 consiste em ter ela pautado tudo pela precisão de um modelo de significação apartado das pretensões de legitimidade de um eu particular. Tal é o sentido em que esses artistas compreendiam sua ambição como atrelada a um novo corpo de proposições sobre “como é o mundo”. Dessa forma, se interpretarmos o trabalho de Stella, Judd, Morris, Andre, Flavin ou LeWitt simplesmente como partes de um texto de reorganização formal, estaremos negligenciando o significado mais fundamental de seu trabalho. Os escultores minimalistas começaram com um procedimento para declarar a externalidade do significado. (KRAUSS, 1998, p. 318).

Assim, a partir da experiência dos minimalistas – não se ignorando, também, a de outros movimentos de caráter conceitualista do mesmo período -, tem-se, progressivamente, deslocamentos de toda a ordem que acarretaram importantes desdobramentos na história da arte, sobretudo, uma passagem do registro visual para a inserção do corpo do espectador dentro da obra, e os dois em relação ao contexto.

A ambição do minimalismo, portanto, era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural. (KRAUSS, Op. cit., p. 323).

Relacionadas ao que se chama “arte”, no momento de passagem paradigmático dos anos de 1960 aos dias de hoje, podem ser mencionadas, por exemplo: poéticas que se dedicam à crítica institucional, a cânones históricos e a relações entre arte e mercado; que tomam o espaço em que a obra se realiza, não como fundo, mas como elemento constituinte e indissociável do trabalho, os *site-specifics*; que deslocam o lugar do antes “espectador” da arte para uma posição de agente e co-autor da obra; que põem em questão o controle e a disciplina implicados em programas de biopolítica; que se apresentam fora dos “cubos brancos” modernistas e elitistas e que resignificam os espaços do cotidiano, as paisagens, os lugares, e as relações de territorialidade; que operacionalizam conceitualismos; que usam materiais precários, efêmeros ou mesmo escatológicos, rumo à desmaterialização do objeto artístico; que se dedicam às relações interpessoais e às agendas de gênero; que utilizam produtos e materiais culturais, em apropriações e operações de “pós-produção”, *samplers*, colagens e *assemblages* visuais e discursivas (BOURRIAUD, 2009); que, enfim, tentam articular conteúdos de arte em situação de fusão com a vida.

Neste paradigma, mesmo considerando o deslocamento dos trabalhos artísticos de espaços fechados e tradicionalmente referidos à arte, para *sites-specifics* externos, em muitas poéticas contemporâneas, não se pode circunscrever um determinado projeto artístico a um determinado lugar, a um determinado tempo, ou a determinadas “formas de apresentação e de

exposição” dos trabalhos (FERVENZA, 2009, p. 54). Assim, o que se entende por arte passa, também - na trajetória de alguns artistas -, pelo abandono progressivo do “objeto” produzido poeticamente, para processos e relações que se expandem no espaço/tempo urbano, fora da ortodoxia das instituições culturais.

O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2012) ⁷⁶.

O interesse, aqui, recaiu exatamente nas práticas que não podem ser definidas a partir de pressupostos modernistas. Não se trata de arte que se resume e se volta somente para as questões de autonomia do campo das artes visuais, de predomínio do apelo ao registro visual, de uma arte que flerta com o mercado, definida pela auto-referencialidade e pelo formalismo das linguagens historicamente determinadas, em seus contornos bem definidos, sectários e puros – como pintura, desenho, escultura, etc.

Ao contrário, interessaram aquelas que buscaram atuar no campo sociocultural, estabelecendo interfaces diversas com diferentes segmentos do conhecimento e intercâmbios entre o erudito e o popular, entre o registro científico e o poético, entre arte contemporânea e cultura de massa, entre estética e ética. Trata-se de uma determinada arte pública, de esfera pública, em que a ênfase é dada aos contextos em que os agenciamentos propostos pelas práticas artísticas se colocam, possibilitando a instauração de novas sociabilidades, relações e espacialidades. Em tal panorama, é nos dialogismos e parcerias entre artistas e comunidades com que estão se relacionando, em que paira a importância estética e ética do trabalho. Assim, percebe-se que,

⁷⁶ A autora Kwon referiu-se ao artista americano Richard Serra (1939-) e, provavelmente, a um dos seus trabalhos *site-specific* intitulado *Tilted Arc*, de 1981, que foi concebido especialmente para ser instalado na Federal Plaza, em Nova York, EUA, e que foi retirado, por petições públicas. Após a retirada do trabalho, o artista não consentiu que ele fosse instalado em outro local, por entender que o espaço a que estava originariamente destinado era parte intrínseca da obra.

entre tantas manifestações de arte pública na cidade, em algumas delas, pende-se mais para as implicações relativas ao significado de “público”. A arte, aqui, está no limiar da não-arte.

A historiadora da arte Miwon Kwon (1961-), em seu texto *Arte Pública e Identidades Urbanas* (KOWN, 2012 (a)), define e separa em categorias o que entende por arte pública. Existiria, para ela, a *arte no espaço público*, em que o artista simplesmente muda o endereço do trabalho, do museu ou galeria para as ruas, sem uma relação específica e direta do trabalho com o local ou com algum grupo cultural determinado. Tanto faria, se aquele trabalho estivesse ali, ou em um museu qualquer. A segunda categorização é o que chama de *arte como espaço público*, em que artistas envolvem-se em projetos de urbanismo e arquitetura, para, por exemplo, realizar a revitalização de alguma região da cidade. E, finalmente, *arte no interesse público*, em que os artistas envolvem-se com determinadas comunidades e espaços de sociabilidades, em aproximações e relações mediadas, obviamente, por filtros sociais, políticos, econômicos ou culturais, no sentido de atuarem na alteração das condições e relações dos lugares. Referindo-se ao “lugar” da ocorrência da arte, no texto *Um Lugar após o Outro: anotações sobre site-specificity*, Kwon (1997) definiu as operações contemporâneas, aqui abordadas, de *site-oriented*.

Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria (lembrem das telas listradas de Buren saindo pela janela da galeria, ou das aventuras de Smithson nas terras remotas de Nova Jersey ou locais isolados de Utah), trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, a arte *site-oriented* também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política) e em sintonia fina com discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão). Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como conteúdo), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (KOWN, 2012 (b)).

Retomando as motivações dos artistas/parceiros desta tese, pode-se perceber que suas práticas orientam-se para a esfera pública, em que pretendem ativar determinados conteúdos e modos de se relacionar com a cidade, junto a agentes mais ou menos determinados. Há um jogo dialético entre *um-dar-a-ver* ao habitante, e *um-ver-conhecer* que é apreendido pelos artistas, ao proporem as práticas estéticas em questão. Ora se verifica uma tônica em um destes pólos; ora, em outro.

No caso dos grupos de artistas do coletivo Interluxartelivre e de Tom Lisboa, pareceu que a tônica das práticas apresentadas, no capítulo anterior, recaiu em operações aqui nomeadas de *um-dar-a-ver*, na via que foi dos artistas para o habitante. O interesse pela trajetividade do habitante, e as motivações por trás das interferências para causar mudança de consciência, comportamento e hábitos, aproximam estes dois grupos. Nas palavras de um dos Interlux Goura Nataraj (Jorge Brand), “Se o espectador quiser intervir ou não, está tudo bem. Tem a ver mais [a proposição artística] com a instauração de uma nova visão, sobre a instauração de um lugar, de uma ordem diferente”. (APÊNDICE 4, 34:05 m).

Tom Lisboa convida o habitante a ter uma atitude de maior atenção à cidade; convida-o “a um passeio”, a perceber espaços da cidade quase imperceptíveis, resgatados e apontados por suas *Polaroides (In)visíveis*, em pontos de ônibus e orelhões do centro de Curitiba. De outra forma, convida-os, também, para contribuir, interagir e a se tornarem co-autores da proposição, via Internet, a partir da qual o co-autor retirará material para aplicar no espaço urbano. Existe, nas *Polaroides (In)visíveis*, a demanda por um jogo entre “figura” e “fundo”, que faz alusão à Teoria da Gestalt.

Quando olhamos em alguma direção, sem mesmo focalizar nada em particular, o campo visual se divide. Nossa atenção se dirige intuitivamente para qualquer alteração que nele notamos. Destacando-se do resto da área, uma parte do campo, e que seja um pontinho apenas, será vista como *figura*, ao passo que o espaço em volta, indiferenciado e aparentemente mais homogêneo, será visto como *fundo*. Este enfoque, que corresponde a um ato de simultânea avaliação, se dá de modo extremamente rápido e fluido, podendo a distinção entre figura e fundo alterar-se com qualquer gesto ou movimento que se faça, ou até mesmo com um simples desvio de atenção. A cada enfoque produz-se uma nova avaliação; distinguimos cada vez de novo entre figura e fundo. E ao assim distingui-los, também lhes conferimos significados e qualidades

diferentes. Naquele instante, a “figura” é vista como sendo mais importante, representando o elemento “ativo” e atuante e predominando no espaço, ainda que fisicamente seja diminuto em relação à área. Simultaneamente, o fundo é visto como sendo “passivo” e de menor importância. (OSTROWER, 1998, p. 89).

O que está misturado no contexto, de repente e por uma intencionalidade, ganha o *status* de “figura” que se destaca e ganha o primeiro plano da atenção. Mas, como uma racionalidade que está em todos os outros projetos de intervenção de Tom Lisboa que não estão sendo apresentados aqui, as “figuras” sugeridas por Polaroides têm a característica de tornarem visível uma falha, uma ausência. Elas sugerem algo que está, supostamente, lá, e que parece ser da ordem da objetividade. No entanto, se o habitante chegar a ver as Polaroides e se detiver em suas sugestões de orientação espacial e direcionamento do olhar, não há nenhuma garantia de que o “real” capturado e registrado na operação mental será o mesmo para todos que as virem.

No caso do coletivo E/OU, ao contrário, o partido conceitual pareceu ter privilegiado, no início do trabalho, *um dar a ver* na via que foi do habitante aos artistas, quando os primeiros foram convidados a declarar, registrar e refletir, sobre seus trajetos diários, registrados nos mapas afetivos *Memórias de Caminhos para Casa*, assim como identificar no grande mapa das *Descartografias*, sua relação com o contexto territorial do bairro Pinheirinho e região sul de Curitiba. (APÊNDICE 1, 41:42 m). Estes artistas, como quase etnógrafos, quiseram conhecer e incursionar pelos territórios desconhecidos e afastados do centro da cidade, para perceber as territorialidades e campos simbólicos envolvidos na mistura dos espaços concebidos, percebidos e vividos.

6.2 UM DESNUDAR A IMERSÃO DO HABITANTE EM SISTEMAS TECNOLÓGICOS DA IMAGOSFERA, PARA ELE MESMO: DISPOSITIVOS DO VER E DO CONHECER.

Em um pequeno tratado publicado em 1802, *A Arte de Passear* (2001), Karl Gottlob Schelle (1777- após 1825, data de morte imprecisa), contemporâneo e amigo de Kant, abordou a temática do caminhar, sob um

ponto de vista peculiar, hedonista e dirigido à elite do século XVIII. Segundo o filósofo, os passeios servem, não só ao corpo, mas para elevarem o espírito e para se alcançar as melhores habilidades intelectuais. Para isto, deve-se escolher bem o lugar e o modo como se vai passear. Cada lugar, cada passeio, imprime uma marca e diferentes sensações no espírito. Como inspiração para a escrita dessa obra, Paris, seus jardins e palácios. Desta forma, ele parece ser um antecessor de Baudelaire e de Walter Benjamin, na abordagem da *flânerie*. Para Schelle, passear também era uma atividade necessária às sociabilidades, para ver e ser visto. Eventualmente, o passeio também deveria propiciar uma espécie de fuga da cidade, em meio ao campo, à natureza e à introspecção que, por contraste de ares e paisagens, melhoraria os humores. São dignas de nota, as observações em que Schelle relacionou a diferença dos espaços, os passeios e sua influência no psiquismo, se adiantando, em muitos anos, ao sociólogo Georg Simmel.

Se, nos passeios em pleno campo, é a impressão da natureza que domina, mesmo que não se esteja só, ao contrário, nos passeios mesmo solitários nas alamedas que rodeiam uma cidade, e em decorrência da atenção mais exata dada a seus sentimentos, é a ideia da vida em sociedade que predomina nas sensações da alma, nem que seja pelas impressões proporcionadas pelo próprio local. Somente quando se passeia sozinho nas alamedas de um passeio público, se está muito mais inclinado do que em sociedade a dar à natureza uma atenção mais constante. Nesses instantes, descobrem-se perspectivas que não se teriam visto de outra forma, fazem-se reparos sobre esta ou aquela impressão, que teria passado despercebida. Quando se considera, seguindo nisso a natureza da coisa, que o caráter do passeio nos parques de uma cidade se funda numa impressão de flâneria coletiva, num belo cenário tomado de empréstimo à natureza, pode-se facilmente explicar por que as mulheres adoram esse gênero de passeios em boa companhia. O sexo feminino tem maior preferência por viver em sociedade do que em meio à natureza. A natureza está próxima da solidão e, para o segundo sexo, a solidão é por demais sombria e terrível para que possa suportá-la por muito tempo. No máximo é nos momentos de amor que, em conformidade com sua natureza, levam a procurar a solidão, que encontramos mulheres – de braço dado com o amante ou com um amigo querido – na natureza. Porém, cada vez que, para o sexo feminino, a natureza aparece ligada à sociedade como nos passeios públicos de uma cidade – sejam alamedas serpenteando em torno da cidade, jardins, ou a fímbria de uma floresta onde a sociedade tem o hábito de vir flâner -, a mulher se encontra à vontade. (SCHELLE, 2001, p. 59-60).

Obviamente, o autor deve ser contextualizado, no que se refere aos seus preconceitos de gênero, aqui registrados. Nesta passagem, o filósofo

atentou para o fato de que determinados elementos distribuídos no espaço podem contribuir ou arruinar, uma perfeita compatibilização entre as necessidades do espírito e as do corpo.

Schelle também traçou, fenomenologicamente, a diferença entre se fazer um passeio a pé, a cavalo, ou de coche. A impressão nos sentidos e no espírito, dependendo do meio de locomoção que se escolhe, será completamente diferente, em um ou outro modo de passear. Em diversas considerações que permearam a sua obra, ele atentou para o fato de que também faz toda a diferença caminhar despreocupadamente, por prazer, ou, diferentemente disto, por necessidade. Ao se caminhar por necessidade – aqui, fazendo alusão às diferenças de classe - não se alcança os mais nobres e altos níveis de consciência.

Andar a cavalo e de coche com vistas ao próprio prazer, e não por necessidade, eis o que contribui para o ganho que o espírito pode retirar do movimento do corpo, mesmo que constitua apenas formas particulares. De forma geral, a diferença entre passeios a pé, a cavalo e de coche vem do fato de que, durante o passeio a pé, o movimento do corpo é inteiramente autônomo e não recorre a nenhuma ajuda externa, ao passo que, pelo recurso a tal expediente, os passeios a cavalo e de coche tornam o corpo menos ou mais passivo. É essa diferença no movimento que faz com que o espírito reaja diferentemente segundo o modo de locomoção escolhido. O passeio a pé é a forma mais natural de flânar, porque depende inteiramente de nós e nos deixa totalmente entregues a nós próprios. Passeando a pé, encontramos-nos inteiramente livres para observar as coisas como bem nos aprouver, com total tranquilidade de alma; podemos conciliar o movimento do corpo com as exigências do espírito e, quando quisermos que a observação aumente em um instante para uma visão de conjunto, basta um ligeiro deslocamento do corpo para abarcar todo o horizonte. Sem perturbar um mínimo sequer a atenção dirigida a um objeto preciso, podemos parar ou continuar a caminhar segundo as exigências de nosso espírito. (SCHELLE, Op. cit., p. 68-69).

Para Schelle, então, o ato de passear estava relacionado, indissociavelmente, ao tipo de espaço e ao modo do *flâneur* se relacionar com ele. Aos diferentes espaços - adensados ou escassos de público, em diferentes condições climáticas -, ele relacionou diferentes propensões psíquicas e sociais.

Para Henry David Thoreau (1817-1862)⁷⁷ - que no século XIX fez uma apologia do retorno do homem à natureza e à vida simples, em um movimento de esquiva do social -, havia uma clara distinção na orientação dos caminhos e do caminhar. Enquanto o leste representava, para ele, a direção da civilização, da cultura e dos cerceamentos de toda ordem - o lugar de onde surgiu a sociedade -, o oeste significava a orientação ao futuro, à liberdade, ao porvir, à aventura, ao idílio.

Deixai-me viver onde me aprouver. Deste lado temos a cidade, do outro, o deserto, e cada vez me desprendo mais da cidade para mais pertencer ao deserto. [...] Devo caminhar para o Oregon e não para a Europa. Nesse mesmo sentido movimenta-se a nação e posso afirmar que a humanidade avança de leste para oeste. Dirigimo-nos para leste para realizar a história e estudar as obras de arte e a literatura, buscando as origens da raça, para oeste, encaminhamo-nos como que para o futuro, com um espírito de empreendimento e de aventura. O Atlântico é um rio do inferno, o qual, quando o singramos, nos proporciona a oportunidade de esquecer o Velho Mundo e suas instituições [...] Todos os crepúsculos que contemplo inspiraram-me o desejo de ir para um oeste, tão distante e tão belo, como aquele dentro do qual mergulha o sol, que parece migrar diariamente para oeste e nos tenta a segui-lo. Ele é o Pioneiro do Grande Ocidente, a quem as nações seguem. Sonhamos toda a noite com aqueles contornos de colinas no horizonte, posto que sejam formados apenas de vapor e tenham sido antes incandescidos com os raios solares. (THOREAU, 2011)⁷⁸.

Desde aqueles estágios da modernidade, a reflexão sobre o caminhar opôs a qualidade dos caminhos e dos percursos feitos, considerando sua inserção dentro ou fora do espaço urbano.

Outro filósofo, atualmente professor da Sorbonne Paris XII, o francês Frédéric Gros, constatando que o homem tende ao movimento, em seu tratado filosófico sobre o caminhar, afirma que caminhar não se resume às propriedades físicas deste ato, muito menos que ele deva ter uma finalidade esportiva. Ao contrário, se existe uma ótima maneira de se ser livre de espírito, esta é propiciada pela caminhada. Assim, a velocidade mais apropriada à

⁷⁷ Henri Davi Thoreau, poeta, ensaísta, cronista, tinha uma personalidade polêmica e tendia ao isolamento. Duas de suas famosas publicações, *Walden ou a Vida nos Bosques* (1854) e *A Desobediência Civil* (1849), influenciaram várias gerações de pensadores, intelectuais e artistas como, por exemplo, os Beats, sobretudo, Jack Kerouac que, ao escrever seu *On The Road* (1957) (*Pé na Estrada*), influenciou outros tantos seguidores, em viagens rumo ao oeste.

⁷⁸ Esta tradução pode ser encontrada na seguinte versão em inglês: THOREAU, Henry David. **Walking**. Introduction by R. W. Emerson. Illustrated by Clifton Johnson. EUA: Watchmaker PUB, 2010. 97 p. p 50-52.

caminhada é a marcha lenta. Assim realizado, o “caminhar *articula* a profundidade do espaço e faz a paisagem *viver*”. (GROS, 2010, p. 186).

A ilusão da velocidade é acreditar que ela faz ganhar tempo. O cálculo parece simples à primeira vista: fazer de preferência as coisas em duas horas em vez de três, ganhar uma hora. É contudo um cálculo abstrato: finge-se que cada hora do dia é a de um relógio mecânico, absolutamente igual. Mas a precipitação e a velocidade aceleram o tempo que passa mais ligeiro, e duas horas apressadas encurtam o dia. Cada instante se rompe de tão segmentado e cheio a ponto de explodir, empilha-se dentro de uma hora uma montanha de coisas. Os dias que passamos caminhando com calma são longuíssimos: fazem com que se viva mais tempo, porque se deixou cada hora, cada minuto, cada segundo respirar, aprofundar-se, em vez de abarrotá-lo forçando-lhes as partes. Apressar-se é fazer um monte de coisas ao mesmo tempo, e rápido. Isto e mais isso, depois aquilo também. Quando nos apressamos, o tempo fica lotado a ponto de estourar, como uma gaveta entupida, porque, sem ordem, amontoamos coisas com mais outras coisas. (GROS, Op. cit., p. 42-43).

Fundamentalmente, é o valor da paisagem que está em questão, nesta fenomenologia do caminhar de Gros. O quanto se pode ser capaz de apreciá-la, de fruí-la, de apropriar-se dela? Na exata medida em que se permite a consciência do fluxo, do percurso, da trajetividade; ao corpo realizar o principal movimento para o que foi preparado, enquanto filiado à espécie humana.

Quando de um território ou de um lugar dizemos que se trata de uma paisagem é porque a o estamos contemplando com olhos estéticos, porque estamos com a disposição de desfrutá-lo com o mero ato de sua contemplação, portanto, a paisagem não é algo que está no território ou na natureza, que em si mesmo não são belos nem feios, mas que se encontra na visada de quem contempla com ânimo de desfrutar a contemplação. É a intencionalidade estética posta na contemplação que transforma um lugar em paisagem. Mas, uma visada estética é, antes de tudo, cultural, quer dizer, está submetida às convenções próprias da época, de lugar, de classe social e de nível de informação de quem contempla. Este fenômeno foi qualificado por Alain Roger, em seu *Breve tratado da paisagem*⁷⁹, com o termo “arterealização”. Para Roger se produzem dois tipos de arterealização na contemplação da natureza. A primeira é direta, *in situ*, a segunda, indireta, *in visu*. (MADERUELO, 2010, p. 17, minha tradução).

Apelando a uma fenomenologia do caminhar, e em certa medida tomando a paisagem como objeto de suas práticas para a produção de outras espacialidades, estão todos os grupos de artistas implicados nesta tese. Pode-se, então, perceber uma primeira dimensão nessas práticas, que implica a

⁷⁹ ROGER, Alain. **Breve Tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 23

abordagem e a problematização sobre a velocidade dos fluxos no espaço urbano, no que se refere à qualidade da configuração do espaço percebido. Todos os artistas parecem demandar do habitante, uma desaceleração em seus percursos, por meio de determinadas estratégias, de modo a contemplarem, refletirem e agirem na paisagem.

O coletivo E/OU, ao abordar as pessoas no terminal de ônibus do Pinheirinho, pediu para que os passantes estancassem seus movimentos e representassem seus caminhos, graficamente, por meio de desenhos ou por escritos em mapas afetivos (APÊNDICE 1, 42:00 m). Houve a proposição de uma desaceleração do tempo, em prol de um alargamento do espaço de representação, acerca das imposições, interdições e automatismos dos percursos. Ao fazer isto, o coletivo de artistas quis causar uma reflexão sobre o próprio ato do deslocamento e da velocidade nele implicada. Mais do que isto, os artistas propuseram aos transeuntes do terminal de ônibus que lembrassem e refletissem sobre a que os seus trajetos se subordinavam, em relação às injunções do espaço concebido. Segundo os artistas, algumas pessoas relataram que, ao andarem de ônibus, só registram a hora em que entram ou saem dos veículos. O espaço entre os terminais é suprimido. Assim, a cidade se encurta e, nisso, muitas relações são perdidas. A proposição artística fez eco às palavras do situacionista Raoul Vaneigem, quando disse que “só o presente pode ser total. Ele é um ponto de uma densidade incrível. É necessário aprender a tornar o tempo mais lento, a viver a paixão permanente da experiência imediata”. (VANEIGEM, 2002, p. 246).

O coletivo Interluxartelivre também tenta retirar o habitante de seus automatismos, principalmente daqueles que são motoristas, ativando determinadas zonas de agenciamento como, por exemplo, a tomada das faixas de segurança de pedestres, para a apresentação de performances com cartazes e gestos, no sentido de tentar dissuadir os motoristas a usarem seus carros e a trocá-los por outros modais menos poluentes. A ação *Música para sair da Bolha* (APÊNDICE 4, 50:00 m), é outro artifício de chamamento do público, com o mesmo objetivo. Um istmo de espaço-tempo de música, poesia e ativismo, em meio à hora do *rush*. Em associação com estas formas de

agenciamento, inspirada pelas ações do grupo PROVOS - que fez algo semelhante, na década de 1960, na Europa (ver 3.5) -, o Interluxartelivre promove as *Bicicletadas*, que consistem em passeios pelo centro da cidade, feitos por um grande grupo de ciclistas, em dias e horários determinados. Andar de bicicleta, então, passou a ser um ativismo. Além de menos poluente, o trajeto feito de bicicleta traz a possibilidade de outro tipo de apreensão e vivência da paisagem urbana. Mas, para o grupo, não se trata de se desacelerar o fluxo urbano em prol da “contemplação” da prática artística, mas o que se requer é a ação do habitante. (APÊNDICE 4, 32:06). Trata-se de uma “arterealização” *in situ*, na paisagem. É preciso que se esteja concentrado no presente, para que relações e apropriações simbólicas sejam ativadas e estabelecidas no urbano.

Emblemáticas, ainda, foram as ações deste coletivo realizadas em terrenos baldios, nos arredores do ateliê do grupo, no bairro Alto da Glória, ou no bairro do Centro Cívico, próximo ao rio Belém e no *Bicicletário Livre do Centro*, em que promoveram a ocupação desses espaços, realizando várias interferências de pintura, oficinas, limpeza do lugar, praticaram a *Jardinagem Libertária*, ofereceram festas, demarcaram o espaço com a cerimônia devotada ao *Fuck andor*, entre outras ações e eventos, contando sempre com a participação de habitantes. (APÊNDICE 4, 28:00 m). Em outra oportunidade, ainda, durante a inserção do coletivo na V Bienal Vento Sul, em 2009, os Interlux distribuíram bolas vermelhas pela cidade, como uma espécie de marcadores de geolocalização ou, ainda, como uma espécie de “acupuntura urbana”, de forma a chamarem a atenção pública a lugares de confluência problemática, na cidade (APÊNDICE 4, 1h12 m).

Em Polaroides (In)visíveis, Tom Lisboa se aproveita da parada obrigatória do habitante - ao esperar um ônibus em um ponto, ou ao ter que usar um telefone público -, para provocá-lo ao lançamento de um olhar acurado para o espaço circundante (APÊNDICE 6, 13:09 m). Somente ao se desacelerar a velocidade da trajetividade, é que se pode ver as Polaroides (In)visíveis, é que se pode ver o que não estava, a princípio, tão visível na paisagem. Aqui, o caráter da “arterealização” da paisagem se dá, eminentemente, *in visu*.

No entanto, a desaceleração requerida e provocada pelos coletivos E/OU e Interluxartelivre parece ser de natureza distinta da de Lisboa. Ao lado dos dois primeiros grupos, parece haver a vontade de se conclamar o habitante de forma alinhada com a concepção benjaminiana de *flâneur* e sua relação com o capitalismo, enquanto a de Tom Lisboa parece mais afeita à concepção baudelairiana, em que há um apelo à memória e à nostalgia dos fragmentos do novo, do contemporâneo, operando, paradoxalmente, dentro das camadas simbólicas mais antigas do espaço urbano, resignificando-as.

O *flâneur* é subversivo. Ele subverte a multidão, a mercadoria e a cidade, bem como seus valores. O caminhador dos vastos espaços, excursionando com sua mochila às costas, opõe à civilização o impacto vívido de uma ruptura, o gesto cortante de uma negação (Jack Kerouac, Gary Snyder...). O ato de caminhar do *flâneur* é mais ambíguo, sua resistência à modernidade, ambivalente. Subversão não é opor-se, mas contornar, desviar, exagerar até deturpar, aceitar até ultrapassar. O *flâneur* desvirtua a solidão, a velocidade, o atarefamento e o consumo. (GROS, Op. cit., p. 179).

De uma maneira ou de outra, a *flânerie*, qualquer que seja ela, só se define em meio à multidão, em meio à aceleração, em meio às contradições do sistema capitalista, em meio aos fluxos entrecortados no espaço urbano. Assim, “o caminhante das cidades não está presente a uma plenitude do Ser, está apenas disponível a impactos visuais esparsos” (GROS, Op. cit., p. 182).

O espaço urbano, por suas injunções e compressões, tendencialmente promove a atomização dos indivíduos. Os três grupos de artistas pretenderam, então, de uma forma ou de outra, propiciar uma saída dos movimentos mecânicos que permeiam o cotidiano, na tentativa de tornar o habitante consciente de seus automatismos, e dar margem à ocorrência de relações perceptuais e sensoriais, de forma que pudesse se apartar dos fluxos alienantes do espaço concebido, mesmo que momentaneamente. Os artistas parecem estar preocupados em se contrapor aos elementos anestésicos próprios dos desdobramentos da modernidade, que impedem a plena vivência do espaço vivido.

O movimento autônomo diminui a experiência sensorial, despertada por lugares ou pessoas que neles se encontrem. Qualquer forte conexão visceral com o meio ameaça tolher o indivíduo. Nisso residia a premonição expressa no fim de *O Mercador de Veneza*: para dispor de si mesmo, você não pode sentir muito. Hoje, como o

desejo de livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move, o indivíduo moderno sofre uma espécie de crise tática: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo. Esse princípio geral vem sendo aplicado a cidades entregues às exigências do tráfego e ao movimento acelerado de pessoas, cidades cheias de espaços neutros, cidades que sucumbiram à força maior da circulação (SENNETT, 2008, p. 262).

Em uma primeira instância, e na tentativa de acionar os elementos próprios da esfera do espaço percebido, os artistas pareceram querer inserir o habitante naquilo que o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (1948-) chamou de “cultura de presença” em que há o predomínio da dimensão espacial, diferenciando-a da “cultura de sentido”, em que há o predomínio da dimensão temporal.

Se o corpo é autorreferência predominante numa cultura de presença, então, [...] o espaço – ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos – deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os diferentes seres humanos e a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo. Em contrapartida, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade (lembre-se o conceito husserliano de “corrente de consciência”). Acima de tudo, porém, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo. Ora, se o espaço é a principal dimensão pela qual, numa cultura de presença, a relação entre os seres humanos, isto é, entre corpos humanos, se constitui, então [...], essa relação pode ser constantemente transformada (e de fato muitas vezes é transformada) em violência – ou seja, na ocupação e no bloqueio do espaço pelos corpos – contra outros corpos. Para as culturas de sentido, em contrapartida, é habitual (talvez seja mesmo obrigatório) adiar infinitamente o momento da verdadeira violência e, assim, transformar a violência em poder, o que poderemos definir como potencial para ocupar ou bloquear espaços com corpos. Quanto mais a autoimagem de determinada cultura corresponde à tipologia da cultura de sentido, mais ela tentará ocultar e até excluir a violência como o mais avançado potencial de poder. (GUMBRECHT, 2010, p. 109-110).

Ao final de sua tese, em seu livro *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht termina por dizer que é preciso que se esteja mais sensível às coisas do mundo. É preciso que deixemos um pouco de lado, o predomínio da cultura de sentido que permeia o Ocidente, desde o século XVII.

Corpos atarefados, exaustos, insensíveis e desterritorializados transitam pelo espaço-tempo urbano, no qual a ordem pós-moderna determina que, quanto mais rápida é a velocidade de transição entre um lugar e outro, mais se vive no fluxo – na articulação entre a dimensão física e a virtual das redes eletrônicas e digitais - (VIRILIO, 1993, p. 8), e menos conexão sensorial, perceptual, tátil, se tem com os espaços das relações e das trocas no espaço urbano. Vive-se na era do *software*, da fluidez, em constantes desterritorializações e reterritorializações, na “modernidade líquida”. (BAUMAN, 2001, p. 132-137). Aqui, e contrária a esta lógica, parte do enfrentamento foi e é travado pelos artistas e seus agenciamentos, no nível do espaço percebido lefebvriano.

De fato, é a partir da articulação entre modos de percepção e sensação, com alto grau de “atenção à vida”, que se encontra a possibilidade de se compreender e de se tentar escapar das opressões do espaço concebido.

No entendimento da importância central das categorias *imagem* e *aparência* na sociedade contemporânea – como o apontaram, por exemplo, o grupo PROVOS, Guy Debord, e Michel Maffesolli, quando este último disse que a “forma é formadora” (MAFFESOLLI, 1996, p. 127) -, os artistas tentaram produzir e capturar imagens/presenças no/do espaço urbano. Assim, tentaram desnudar para o habitante, os dispositivos do ver e do conhecer, como tomada de poder e consciência sobre o espaço dominado pelas injunções da associação entre mercado e política, que deixa suas marcas no urbano, cotidianamente.

No caso do E/OU e do Interluxartelivre ainda ecoam as palavras e ações dos dadaístas, surrealistas e situacionistas que, usando operações de excursão, deambulação ou criando “situações” em suas derivas psicogeográficas, segundo Maffesolli (Op. cit., p. 131), “tinham por objetivo apontar o desconhecido através do bem conhecido ou do muito conhecido”.

No caso de Tom Lisboa (APÊNDICE 6, 15:20 m), o apelo à corporeidade e ao imaginário dos indivíduos, em um jogo que implica o que se vê, o que não foi visto ainda, e o que de fato pode estar lá, a partir das Polaroides (In)visíveis, tudo isto colaborou para o desvelamento de determinadas imagens da cidade.

6.3 ABORDAGENS E ENTENDIMENTOS SOBRE O ESPAÇO, NAS PRÁTICAS DOS ARTISTAS DA TRAJETIVIDADE

Thoreau, em 1845, concebendo a paisagem natural como algo que superaria o tempo e o espaço histórico, acabou realizando a experiência radical de construir e de morar sozinho em uma cabana, por dois anos, em um bosque afastado do espaço urbano de Conrad, Massachusetts, EUA, vivendo, única e exclusivamente, de seu próprio “labor”⁸⁰. Essa experiência, ele publicou no livro *Walden ou a Vida nos Bosques* (1854).

Mais de um século depois, nos desdobramentos do minimalismo, sair em busca dos grandes espaços afastados do urbano, ou circular pela periferia degradada de uma grande metrópole como Nova York, como o fez Robert Smithson (1938-1973), em seu instigante trabalho *Tour pelos Monumentos de Passaic*, em 1967, implicava em se atribuir à paisagem o estatuto de “*ready-made*”. O *tour*, o trajeto percorrido por esses espaços, com consequentes garimpos e registros lá realizados, - *site* e *non-site*⁸¹-, transformavam o território em ambiente para categorias estéticas e filosóficas. A periferia urbana, para ele, “era uma metáfora da mente, onde se encontram os detritos da cultura”. (CARERI, 2007, p. 168).

Há algo nestes dois personagens que pode aproximá-los, ainda que estivessem afastados, em dois momentos diferentes da modernidade. Por meio de abordagens estéticas e fenomenológicas do espaço, eles acabaram voltando-se para as questões que implicam as relações da sociedade com o território, com o lugar e com as paisagens. Eles quiseram tomar distância, se afastar das complexidades do urbano permeado pelas ações antrópicas, para estabelecerem um contraponto e um aprofundamento da dimensão do vivido. Ainda que diferissem em suas motivações e questões específicas, lançaram mão de estratégias aproximadas, de alcance político e estético.

Mas, em que medida estar nas margens da cultura pode, efetivamente, causar algum impacto na sociedade? Divergindo deste tipo de posicionamento,

⁸⁰ Segue-se, aqui, a distinção que Hannah Arendt estabeleceu entre o *homo faber*, o *homo laborans* e o homem de ação: “O *homo faber* é realmente amo e senhor, não apenas porque é o senhor ou se estabeleceu como senhor de toda a natureza, mas porque é senhor de si mesmo e de seus atos. Isso não se aplica ao *animal laborans*, sujeito às necessidades de sua própria vida, nem ao homem de ação, que depende de seus semelhantes”. (ARENDR, 2010, p. 179).

⁸¹ Para o significado dos conceitos de *site* e *non-site*, assim como a descrição do trabalho A *Tour of the Monuments of Passaic*, ver a referência a Smithson, no capítulo 3 desta tese.

o artista Daniel Buren se opôs ao afastamento do urbano, chamando estas operações no âmbito do artístico de “falsas saídas” (DUARTE, 2001, p. 13).

A atuação no espaço urbano parece ser uma vontade comum, entre os grupos dos artistas abordados nesta tese. Mas que tipo de concepção espacial está implicado em suas respectivas práticas?

No caso de Tom Lisboa, o espaço urbano parece ser um “dado”. Para este artista, o espaço está lá; ele é um *a priori*. Ele contém uma miríade de elementos, inclusive os objetos “polaroides”, que devem ser constatados, percebidos e conhecidos. Não há nada a contestar, nem territorialidades em jogo. Há o apontamento para a paisagem, e a tentativa de se atribuir a ela a qualidade de “lugar”⁸²; àquilo que, porventura, era um espaço abstrato e que causava indiferença, e que adquirirá um novo valor, ao ser absorvido subjetivamente, por meio da mediação das polaroides.

Os pertences, parentes, amigos e a base territorial experienciada fazem parte do acervo íntimo do indivíduo. Pausa, movimento e morada conferem ao mundo vivido a distinção de lugar. As experiências nos locais de habitação, trabalho, divertimento, estudo e dos fluxos transformam os espaços em lugares, carregam em si experiência, logo, poesia, emoção, sensação de paz e segurança dos indivíduos que estão entre os “seus”, tem uma conotação de pertinência por pertencer à pessoa e esta a ele, o que confere uma identidade mútua, particular aos indivíduos. Assim, o lugar é recortado emocionalmente nas experiências cotidianas. [...] Os geógrafos humanísticos insistem que o lugar é o lar, podendo ser a casa, a rua, o bairro, a cidade ou a nação. Enfim, qualquer ponto de referência e identidade. (MELLO, 1990, p. 102).

No trabalho das Polaroides, mas também em outras intervenções urbanas de Tom Lisboa (APÊNDICE 5)⁸³, há uma distância calculada entre o artista, propositor da prática estética, e o habitante. A mudança da condição espacial se dá, no caso das *Polaroides (In)visíveis*, não propriamente no real, mas na consciência de cada indivíduo, na imagem que ele formará, ao ler a polaroide. Ou seja, há uma ênfase no caráter idealista da apreensão do real.

⁸² No entendimento da Geografia Humanística, cuja abordagem do espaço é fenomenológica e hermenêutica, o “lugar” se caracteriza por ser um espaço a que houve a atribuição de um significado especial, por aquele que o vivencia. Os lugares podem ser topofóbicos ou topofóbicos, dependendo das emoções a que são atrelados. (TUAN, 1983, p. 155).

⁸³ Palestra de Tom Lisboa, no Departamento de Artes da UFPR, Campus Batel, Curitiba, em 29/10/07. Apêndice 5, total de 1h06 m, DVD no. 75.

Adicionalmente, as polaroides, apesar de “estarem” e de se referirem ao espaço circundante, porque estão instaladas em um circuito determinado, parecem destinadas à dimensão tempo, porque evocam imagens da memória individual em articulação com a coletiva. A questão maior, implicada no trabalho de Polaroides (In)Visíveis, recai sobre a natureza da imagem, especialmente, a fotográfica. E foi reconhecendo o caráter híbrido de linguagens como o cinema - por exemplo, o filme de Antonioni, *Blow up*, de 1966 -, e explorando passagens literárias muito imagéticas e espacializadoras, como as contidas nas obras de Proust, Cortazar, ou de Machado de Assis, que ele concebeu a maior parte de suas práticas estéticas urbanas. É importante notar que Tom Lisboa não conflita com as determinações do espaço concebido. Ao contrário, ele se vale delas, de suas instalações e mobiliário urbano, como suportes de seus trabalhos. Nesta operação, ele sabe que corre o risco dos trabalhos tornarem-se somente mais algumas imagens, somadas às já infinitas imagens que existem nas ruas.

Em parte, no caso do Interluxartelivre, também parece ser verdadeiro que os artistas compreendem o espaço como um *a priori*, uma vez que eles chamam a atenção para o nível de cooptação que a cidade apresenta, tomada que está pelas formas hegemônicas definidas pelo espaço concebido que vêm da publicidade, das marcas das tecnocracias de ordenamento, das injunções da globalização no espaço local. Isto contraria, em certo sentido, a própria representação que fazem, nos relatos, da condição do espaço como algo que está para ser construído. (APÊNDICE 4, 32:15 m). E eles vão ao encontro dos habitantes, em espaços que, segundo pensam, requerem a intervenção de sua poética.

Mas, de outro modo, o Interluxartelivre se aproxima do coletivo E/OU, quando suas ações se abrem para as linhas de fuga dos agenciamentos, que os ligam, material e idealmente, aos habitantes da cidade. Isso pode ser verificado nos ativismos implicados nas ações *Música para Sair da Bolha*, *Jardinagem Libertária* e *Bicicletada*, no caso do Interlux, e *Descartógrafos* e *Recartógrafos*, no caso do E/OU. Aqui, o entendimento do espaço passa a abranger a cidade como um mosaico fluido, em que a convergência específica de determinados elementos em conexão conflui para um determinado condensado de espaço/tempo. Assim, o espaço não é entendido como um *a*

priori, mas é constituído pelo que Doreen Massey chamou de *estórias-até- agora*. As formas existem e são criadas, mas elas têm uma natureza impermanente e precária. “A ideia de que todo mundo pode construir a cidade”. (APÊNDICE 1, 48:09 m).

O próprio reconhecimento de nossas inter-relações constitutivas indica uma espacialidade, e isto, por sua vez, indica que a natureza desta espacialidade deveria ser um caminho crucial de questionamentos e envolvimento político. [...] O espaço *como* devires coetâneos. Ou, novamente, um entendimento do social e do jogo político que evite tanto o individualismo clássico quanto o organicismo comunitarista, absolutamente requer sua constituição através de uma temporalidade espacial que seja aberta, através de uma temporalidade de resultados imprevisíveis que requeira, em si mesma, necessariamente, uma espacialidade que seja múltipla quanto não fechada, que esteja sempre em processo de construção. Qualquer política que reconheça a abertura do futuro (de outra forma não poderia haver o domínio do político) implica um tempo-espaço radicalmente aberto, um espaço que está sempre sendo feito. (MASSEY, 2008, p. 266-267).

Influenciados pelos preceitos dos precursores do caminhar como prática estética, visto por eles também como uma política – que é uma estética, seguindo as palavras de Rancière - para o espaço urbano, os Interlux e os E/OU seguem as ideias dos situacionistas, que pregaram a subversão dos condicionantes do espaço concebido, para que as cidades sejam vividas como complexidades fluídas e construídas por todos os habitantes – por seus enlevos, imaginários, e por novas formas de sociabilidades distanciadas das “sociedades do espetáculo”, de acordo com as palavras de Guy Debord.

A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário. [...] O urbanismo é a realização moderna da tarefa permanente que salvaguarda o poder de classe: a manutenção da atomização de trabalhadores que as condições urbanas de produção tinham perigosamente reunido. A luta sempre travada contra todos os aspectos dessa possibilidade de encontro descobre no urbanismo seu campo privilegiado. O esforço de todos os poderes estabelecidos, desde as experiências da Revolução Francesa, para ampliar os meios de manter a ordem na rua culmina afinal com a supressão da rua. [...] A integração no sistema deve recuperar os indivíduos isolados como indivíduos isolados em conjunto: as fábricas e os centros culturais, os clubes de férias e os “condomínios residenciais” são organizados de propósito para os fins dessa pseudocoletividade que acompanha também o indivíduo

isolado na célula familiar: o emprego generalizado de aparelhos receptores da mensagem espetacular faz com que esse isolamento seja povoado pelas imagens dominantes, imagens que adquirem sua plena força por causa desse isolamento. [...] A decisão autoritária, que planeja abstratamente o território como território da abstração, está bem evidente no centro dessas condições modernas de construção [...] O urbanismo mostra com nitidez a superação de um limiar no crescimento do poder material da sociedade e o atraso na dominação consciente desse poder. (DEBORD, 1997, p. 112-114).

Enquanto os Interlux estão atentos e despendem esforços para o desvelamento do “de-que-forma-vão” aos habitantes, preocupados com uma agenda política ligada às questões ambientais e à melhoria da qualidade de vida na cidade, os E/OU evidenciam uma preocupação com as fronteiras físicas, territoriais, representacionais e socioculturais que separam o centro de Curitiba, de suas “bordas”. Eles tentam agir no cerne destas representações/imagens, porque sabem serem elas de vital importância para o jogo simbólico acerca da qualificação dos espaços e das pessoas. Com estas preocupações em vista, aproximaram-se do discurso científico sobre as espacialidades e territorialidades envolvidas nestas dinâmicas da chamada “periferia” da cidade, estabelecendo diálogos com geógrafos. Segundo o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich, convidado a dialogar com os artistas e comunidades envolvidos no projeto *Recartógrafos*, em 2010, houve, neste caso, uma dialética entre os espaços “disciplinados” e “indisciplinados”, na proposição de uma “cartografia de descartógrafos”. (APÊNDICE 7, 40: 25 m)⁸⁴. Esta abordagem apontou para o fato de que a existência, as territorialidades são produzidas no presente, mas apontam para o futuro; são produtoras de sutilezas que não estão, necessariamente, colocadas sobre um suporte físico, no território.

Assim, nas várias etapas dos projetos artísticos desenvolvidos, os artistas do E/OU buscaram conhecer a complexidade e as dinâmicas que existem na zona sul da cidade, constatando que existe, sim, a representação de centro/periferia, não só dos que habitam e transitam por lá, mas, também, dos que estão no centro e nem imaginam que tipo de existência sobrevive

⁸⁴ Entrevista com o geógrafo Álvaro Luiz Heidrich, no estúdio do Departamento de Comunicação Social da UFPR, Campus Juvevê, Curitiba, em 14/04/10. Esta citação encontra-se no Apêndice 07, aos 40:25 minutos do vídeo, no DVD no. 95.

naquelas zonas afastas e desprestigiadas pela elite e pelo universo institucionalizado. (APÊNDICE 1, 48:49 m).

De qualquer maneira, todos os três grupos aqui envolvidos, concebem suas práticas artísticas, voltando-se para o habitante, que não é entendido como um mero espectador ou contemplador do trabalho instalado nas ruas. Diferentemente disto, todos intervêm nas ruas, para torná-los co-autores de suas proposições. Entre os artistas, há os que se preocupam mais com a questão da autoria; outros, menos. Se houver a vontade de ainda ser entendido como um membro do campo das artes visuais, não se poderá abandonar, de todo, o objeto artístico.

6.4 ENTRE UTOPIAS PRÉ-MODERNAS E A URBANIDADE LEFEBVRIANA: ADERIR, ACOLHER, NEGOCIAR, IMPOR OU SUBVERTER?

Os artistas dos coletivos E/OU, Interluxartelivre e Tom Lisboa podem ser compreendidos e diferenciados, ainda, pela ótica da auto-representação e das estratégias que adotam, ao proporem práticas estéticas aos habitantes de Curitiba. Como a palavra já aponta, participar de *coletivos* é muito diferente de se atuar sozinho e isto tem várias implicações conceituais e metodológicas, nas respectivas formas de atuação artística.

Todos esses artistas, de uma maneira ou de outra, sentiam-se fora dos enquadramentos da ortodoxia do sistema de arte, quando começaram suas práticas que envolvem a trajetividade no espaço urbano. De uma forma ou de outra, consideravam-se à margem, ainda que tivessem, em quase todos os casos, um currículo artístico recheado de trabalhos, individuais ou em parceria, aceitos e realizados por respeitáveis e tradicionais certames artísticos. Daí, as sensibilidades que se voltaram para as ruas. Tom Lisboa, por exemplo, pensa que, com Polaroides (In)Visíveis ele passou a ser um “marginal”, no sentido de que só lhe estou as ruas, como espaço para expor os trabalhos (APÊNDICE 6, 11:07 m). Mas o lugar das relações implicadas nessas diferenças não pode ser localizado somente dentro ou a partir do campo das artes visuais.

Entre outras possíveis que existem, as duas maneiras de se auto-representar e de articular estratégias de atuação artística parecem apresentar,

aqui, pelo menos dois diferentes desdobramentos da modernidade. Enquanto Tom Lisboa parece se alinhar com a vertente que atribui ao indivíduo a responsabilidade por seu próprio caminho e a autoria de seus atos e obras, característica tão afirmada pelos mais variados tipos de liberalismo, os coletivos E/OU e Interluxartelivre se filiam à vertente em que os comunitarismos e suas solidariedades se sobrepõem aos indivíduos. A primeira vertente se origina com o nascer da modernidade, na passagem do feudalismo ao sistema capitalista. A origem da segunda é imprecisa e tem uma história irregular. Mas, com mais propriedade, poderia se pensar em uma paulatina sedimentação desta forma de se produzir arte, guardados seus tropeços, intervalos históricos e geográficos, em alguns momentos das vanguardas artísticas do século XX, e um recrudescimento desta forma de sociabilidades, a partir do final da década de 1990. Todas estas formas coexistem no espaço urbano, participam de múltiplos agenciamentos e constituem a realidade social.

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempo, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. A história universal da contingência atinge aí uma variedade maior. Em cada caso, a questão é: onde e como se faz tal encontro? Em vez de seguir, como no *Anti-Édipo*, a seqüência tradicional Selvagens-Bárbaros-Civilizados, encontramos agora diante de todas as espécies de formações coexistentes: os grupos primitivos, que operam por séries e por avaliação do “último” termo, em um estranho marginalismo; as comunidades despóticas, que constituem, ao contrário, conjuntos submetidos a processo de centralização (aparelhos de Estado); as máquinas de guerra nômades, que não irão apossar-se dos Estados sem que estes se apropriem da máquina de guerra, que eles não admitiam de início; os processos de subjetivação que se exercem nos aparelhos estatais e guerreiros; a convergência desses processos, no capitalismo e através dos Estados correspondentes; as modalidades de uma ação revolucionária; os fatores comparados, em cada caso, do território, da terra e da desterritorialização. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 8).

A partir de diferentes motivações e formas de pensamento sobre arte pública, os artistas participam na produção de espacialidades no urbano. Todos se propõem a percorrê-lo e a levantar determinadas problemáticas consoantes com suas visões de mundo. Em todos, percebe-se a vontade de conviver com públicos diferenciados, que encontraram e encontrarão em suas proposições.

No entanto, existem diferentes graus de proximidade ou de distanciamento nas abordagens do público, que revelam o que pensam os artistas, acerca das noções de autoria ou de sua diluição, da horizontalidade e não hierarquização das ações que se desdobram no espaço-tempo, se os produtos, relações e devires estão ou devem ser enquadrados dentro do sistema de arte ou se o extrapolam, no limite e sob o risco das práticas propostas não serem mais entendidas como “arte”. Questões estéticas se imbricam com questões éticas, nestas diferentes concepções sobre a atuação no espaço vivido.

Gary Bridge (2000) ⁸⁵ traçou uma mudança através de vários sistemas éticos, caracterizados como: individualista-liberal (forte universalismo, habermasiano (universalismo fraco), comunitarista (localizado) e pós-moderno (com diferença e na particularidade). De modo imaginativo, ele relaciona cada um deles com a concepção de espaço que está por trás de cada um: para o individualista-liberal, é o espaço abstrato; para o habermasiano, o espaço público (nessa versão específica); para o comunitarista, o espaço local/ da comunidade; para o pós-moderno, o espaço íntimo/ corpóreo. [...] Como Bridge assinala, o comunitarismo tende em direção à construção de espaços fechados e excludentes, enquanto a versão pós-moderna pode se decompor em “uma forma de cosmopolitanismo passivo (p. 527). (MASSEY, Op. cit., p. 262).

Os artistas abordados parecem compreender que o espaço público é constituído por conflitos e embates, que nem sempre são de fácil aceitação, especialmente, quando se tem boas intenções e vontade de se modificar a realidade para melhor. Assim, é preciso estar disposto a negociar, a recusar, a respeitar as diferenças, a aderir ou, a fazer retiradas estratégicas.

Neste sentido, o coletivo Interlux, por exemplo, ao promover e praticar as ações do Jardinagem Libertária tem sido confrontado com os questionamentos

⁸⁵ BRIDGE, G. **Rationality, ethics, and space**: on situated universalism and the self-interested acknowledgement of ‘difference’. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 18, 2000, pp. 519-35.

sobre a ética envolvida no uso do solo para o cultivo de espécies inadequadas e sem autorização do poder público, em determinados espaços, ao mesmo tempo em que sabem que, por ferirem a lei que regulamenta o que pode e o que não pode ser plantado na cidade, mesmo assim, continuam praticando as ações e sugerindo a outros que também as façam.

É preciso entender, enfim, que a cidade é o lugar onde muitos têm que saber viver juntos, não sem conflitos, mas de forma a garantir e preservar um bom futuro ao espaço das relações socioambientais. (APÊNDICE 1, 26:01 m e 28:00 m).

Esta é uma mudança de ponto de vista, diferente da versão modernista (uma temporalidade, nenhum espaço), mas não em direção a uma visão pós-moderna (tudo é espaço, sem tempo). Em vez disso, em direção aos entrelaçamentos e configurações de trajetórias múltiplas, de histórias múltiplas. Além do mais, o que isto significa, por sua vez, é que a própria política poderia requerer uma geografia diferente: uma geografia que reflita a geografia das relações. (MASSEY, Op. cit., p. 212).

Nestas relações está implicada, também, a convivência com as instituições, que têm por finalidade, a ordenação e disciplinarização da cidade.

Durante os primeiros anos do século XX, a visão de futuro e a reforma de um urbanista ainda faziam forte eco, em diferentes arquitetos e pensadores do espaço urbano: a reestruturação de Paris, realizada a partir da metade do século XIX, pelo barão Von Haussmann (1809-1891). O famoso arquiteto modernista, Le Corbusier (1887-1965), assim lhe rendeu uma homenagem: “o meu respeito e a minha admiração vão para Haussmann. Uma proeza titânica – de se lhe tirar o chapéu”. (CROSBY, 1973, p. 187, apud RELPH, 1990, p. 53).⁸⁶

Sob a autoridade de Napoleão III, Haussmann planejou as avenidas, *boulevards* e principais parques urbanos que deram à parte central de Paris o seu caráter distintivo. Ao mesmo tempo, instalou sistemas de abastecimento de água e de esgotos e estabeleceu linhas diretrizes rígidas para o desenho de edifícios. Tudo isto foi conseguido pelo simples recurso à imposição. As avenidas atravessaram o congestionado *Quartier Latin* medieval, desalojando muitos dos pobres que ali viviam e, ao mesmo tempo que melhoravam substancialmente a circulação do tráfego, também permitiam o rápido alinhamento de soldados na eventualidade de

⁸⁶ CROSBY, T. **How to play environment game**. Penguin, Harmondsworth, 1973.

uma insurreição. Haussmann era muito franco neste aspecto: graças aos seus trabalhos, afirmava, “muitas pessoas progredirão e tornar-se-ão menos vulneráveis à revolta”. (RELPH, 1990, p. 53).

Estava sendo implementado um urbanismo em larga escala. Nesta passagem, acima, pode se perceber a que interesses este tipo de urbanismo estava a serviço. Hoje, o tão discutido processo de gentrificação⁸⁷ teve, na reforma de Haussmann, um exemplo emblemático. O ideário e a estética da cidade expostos pela reforma de Haussmann, serviram de balizadores para os projetos urbanísticos e arquitetônicos dos modernistas, e seus efeitos podem ser sentidos, até hoje, em metrópoles como, por exemplo, Brasília, Curitiba, Barcelona, Lisboa e Berlim.

Muitas vezes, entendido como salvador das mazelas sociais ou como a ciência que trataria a cura das doenças urbanas - analogamente a um corpo que padece e necessita de intervenção cirúrgica ou medicação - o urbanismo agregou os mais diversos modelos e técnicas de ordenação e composição das formas e conteúdos urbanos, e esteve associado a diferentes posicionamentos políticos e ideológicos, desde que Haussmann esteve imbuído de sua hercúlea tarefa.

O urbanista às vezes pensa que trata e cura uma sociedade doente, um espaço patológico. Para ele, existem doenças do espaço, primeiro concebido abstratamente como um vazio disponível, depois fragmentado em conteúdos espaciais. Ele acaba por tornar-se um sujeito. Ele sofre, padece. É preciso ocupar-se dele para lhe restituir a saúde (moral). Ao final da ilusão urbanística, há um delírio. O espaço e o pensamento do espaço arrastam o pensador para um caminho fatal. Ele se torna esquizofrênico e imagina uma doença mental – uma esquizofrenia da sociedade - sobre a qual projeta seu próprio mal, o mal do espaço, a vertigem mental. (LEFEBVRE, 1999, p. 144).

No afã de tentarem engendrar novas ordens sociais, ainda que vistos a partir de suas faces mais radicalmente utópicas, por meio das intervenções

⁸⁷ Gentrificação, do inglês *gentrification* – *gentry* quer dizer pertencente à alta sociedade - é o processo pelo qual espaços urbanos são reestruturados, de acordo com a lógica do capitalismo. Estes espaços ganham uma nova face, em que há um “enobrecimento urbano”, o que beneficia as elites e está no centro dos interesses econômicos e políticos especulativos sobre o território. Acarreta, frequentemente, a expulsão de parcelas menos favorecidas da população, de seus lugares de origem, dos centros das cidades, em geral, para as periferias. Este processo também pode ser entendido como uma espécie de “higienização social” da cidade. (ARANTES, 2002, p. 31).

técnicas e estéticas, os conceitos urbanísticos, no mais das vezes, conseguiram reforçar determinadas lógicas e estratégias dominantes e sufocaram práticas sociais de parte dos habitantes das cidades, substituindo o uso pelo valor de troca dos espaços.

Enquanto representação, o urbanismo não passa de uma ideologia que se considera e se proclama “arte”, “técnica”, “ciência”, conforme os casos e as conjunturas. Essa ideologia acredita ser e se proclama clara; ela encerra o dissimulado, o não dito: o que ela encobre, o que contém, enquanto vontade tendendo para a eficácia. O urbanismo implica um duplo fetichismo. Em primeiro lugar, o fetichismo da satisfação. Os interessados? É preciso satisfazê-los, portanto conhecer as suas necessidades e responder a elas, tais como são. Às vezes é preciso permitir-lhes adaptarem-se modificando suas necessidades. Hipótese implícita: pode-se conhecer tais necessidades, quer porque os interessados as declaram, quer porque os especialistas as estudam. Podemos classificá-las. Para cada necessidade, fornecer-se-á um objeto. Hipótese de início falsa, especialmente, porque negligencia as necessidades sociais. Em segundo lugar, o fetichismo do espaço. O espaço é criação. Quem cria espaço cria o que preenche. O lugar suscita a coisa e o lugar certo para a coisa certa. Daí uma ambigüidade, um mal-entendido, uma oscilação singular. (LEFEBVRE, op. cit., p. 145-146).

No final do século XIX e início do século XX, na Europa e nos EUA, a arquitetura, a arte, o design e o urbanismo foram articulados de tal forma que, acabaram por materializar no espaço da cidade, aquilo que se passava dentro das indústrias. Neste sentido, o planejamento urbano, desde este período, concebeu a cidade à imagem de uma máquina, em que tudo teria que funcionar perfeitamente, ordenadamente, rotineiramente, sob diretrizes e normas técnicas, com uma estética que representasse a racionalidade e o apelo ao funcional, ao saudável e moralmente belo.

Os princípios filosóficos alinhados com as novas paisagens urbanas da primeira idade da máquina, no século XX, vieram, parcialmente, de dois visionários: Edward Bellamy (1850-1898) e William Morris (1834-1896). Em 1888, Bellamy publicou *Looking Backward*, em que descrevia a cidade de Boston, no ano de 2000. William Morris - o mesmo que fundou o movimento *Arts & Crafts* inspirado nas idéias de John Ruskin -, na Inglaterra, publicou, em 1890, *News from nowhere*, como uma réplica ao livro de Bellamy. Os dois estavam ligados às teorias de Marx, e, cada qual em seu país, ligados a movimentos socialistas. As idéias desses dois autores, impregnadas do

alucinante fluxo de novidades, na virada do século XX, serviram de inspiração para as concepções modernas e futuristas de diferentes criadores, nas décadas seguintes.

Enquanto Bellamy sonhava com a cidade do futuro, mecânica e centralizada, tentando prospectar quais seriam os desdobramentos da nova maneira de se viver na cidade, com suas maravilhosas tecnologias e novas maneiras de se fazer política, enfatizando um olhar otimista voltado ao futuro e um desapego ao passado, Morris, ao contrário, tratou de contrapor a sua visão de socialismo do futuro, descentralizado e moderado, fazendo um resgate de formas de vida pré-modernas, em que o processo de produção dos objetos seria totalmente dominado por cada artesão-artista, não haveria a necessidade de indústrias, as pessoas viveriam em aldeias, sob o cooperativismo, e as máquinas só existiriam para os trabalhos mais árduos. Irônica e divertida, é a passagem em que Morris, concebendo que Londres se tornaria um aglomerado de aldeias, permeada de verde e de paisagens bucólicas, deu ao Parlamento e ao Museu Britânico a função de mercados de víveres ou de depósitos de estrume.

Tanto um quanto o outro autor, cada qual com sua visão utópica da cidade do futuro, queria, de fato, ver resolvidas as mazelas do seu próprio tempo e espaço, em que as condições de vida, sob a lógica da revolução industrial, eram precárias, infelizes e cruéis, para grandes parcelas da sociedade. (RELPH, 1990, p. 19-28).

Impregnado da influência desses dois autores, o ano de 1909 foi um marco para o desenvolvimento do planejamento urbano. Naquele ano, diferentes eventos tiveram lugar e forneceram a orientação para o urbanismo das décadas seguintes: publicação do livro *Town planning in practice*, de Raymond Unwin; o primeiro decreto sobre planejamento urbano foi aprovado na Inglaterra; a cidade de Chicago ganhou o seu plano diretor, de Daniel Burnham; houve uma conferência nacional em Washington sobre o tema; foi nomeado o primeiro catedrático de planejamento urbano na Universidade de Harvard. (RELPH, op. cit., p. 62).

A partir desse ideário, acima descrito, no final do século XIX e início do século XX, as concepções da *Cidade-Bela* e da *Cidade-Jardim*, nos EUA e na Inglaterra, respectivamente, ocuparam o imaginário urbanístico - mesmo que

na prática não tenham sido realizadas em total acordo com o que seus idealizadores tinham desenhado. Ainda que não tenham sido executadas totalmente, foram extremamente importantes como concepções urbanísticas e viraram tendências internacionais. Os que as conceberam, eram cosmopolitas e estavam sempre viajando em busca de boas referências sobre urbanismo e planejamento urbano.

Inicialmente, mantinham firmemente a convicção de que cidades boas e limpas produziram gente boa e defendiam reformas radicais. Essas idéias grandiosas estavam perfeitamente adequadas à atmosfera utópica dos princípios do século. Mas o planejamento urbano também é uma questão prática e, para serem exeqüíveis, estes princípios ideais estavam, já em 1910, a serem formulados em diretrizes administrativas igualmente aplicáveis em toda a parte. Nos anos trinta, só arquitetos como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, muito afastados dos problemas cotidianos do desenvolvimento urbano, continuavam a sonhar com novas e radicais formas urbanas que poderiam resolver todos os problemas da civilização urbana moderna de um só golpe. (RELPH, op. cit., p. 54)

O modernismo e suas vanguardas artísticas forneceram combustível para arquitetos e urbanistas, que pretendiam a revolução urbana, livrando as cidades de um passadismo inconveniente e inadequado ao novo modo de vida urbano em curso. Nesse admirável mundo novo, figuravam elementos, tais como: o fenômeno da multidão; máquinas de todo tipo; as novas tecnologias de produção, comunicação e transporte; orientações políticas e científicas sob a égide da razão instrumental; novas imagens de progresso e futuro glorioso, oriundas da publicidade e do campo artístico.

Entre as vanguardas artísticas, os movimentos conhecidos como Futurismo, Dadaísmo, Construtivismo, Cubismo, Abstracionismo e a Bauhaus foram particularmente importantes, tanto pelo emblematismo de suas concepções filosóficas - especialmente *A Nova Objetividade* - quanto por suas visualidades.

Duas utopias urbanísticas não realizadas à época foram conceitualmente desenvolvidas nos anos vinte e trinta, tributárias, em grande parte, desses movimentos artísticos e do imaginário do final do século XIX: a *Cidade Radiosa*, de Le Corbusier e *Broadacre City*, de Frank Lloyd Wright. Nestas concepções visionárias, a reta substituiria a curva, porque, segundo Le Corbusier, isto era moralmente melhor, “uma vez que a curva levava as

idades a afundarem e seus dirigentes a serem derrubados”. (RELPH, op. cit., p. 69).

Apesar das supostas boas intenções desses arquitetos, os projetos para as cidades modernas se mostraram autoritários e totalitários. Vale a pena serem observados os seus principais objetivos e características, a seguir.

A concepção da *Cidade Radiosa*, de Le Corbusier, previa o seguinte: grande desenvolvimento da cidade, em escala regional; uma cidade central para 500.000 pessoas sem família, rodeada por um cinturão verde; pequenas cidades-jardim próximas, para as famílias; o total da população seria de três milhões de habitantes; tudo o que era velho deveria desaparecer e ser substituído por arranha-céus de 60 pisos para escritórios e apartamentos; a composição ideal seria a fila de blocos de apartamentos e auto-estradas largas; no centro disto, haveria uma enorme rede de transportes, com estradas, estradas de ferro e um aeroporto. (RELPH, op. cit., loc. cit.). Com estas características, os objetivos do projeto previam: uma concentração maior de pessoas no centro, acomodadas em prédios altos, cuja ocupação do terreno seria menor do que a dos prédios antigos das cidades; uma maior fluidez do tráfego, uma vez que as vias deveriam ser entendidas também como máquinas; a modelagem da paisagem urbana, com a nova volumetria arquitetônica. (RELPH, op. cit., loc. cit.). Qualquer semelhança com a cidade de Brasília, de Oscar Niemeyer, não será mera coincidência!⁸⁸

Broadacre City, de Lloyd Wright, era uma espécie de réplica à *Cidade Radiosa* de Le Corbusier, mas mantinha algumas características em comum, como o uso da interseção de linhas e consequentes ângulos retos. No entanto, sua concepção apresentava: uma descentralização, fraca densidade populacional, espalhada em seções da planta urbanística; o uso parcimonioso de máquinas; tudo deveria existir em pequenas quantidades e tamanhos; um predomínio da horizontalidade, ao contrário do que aconteceria na *Cidade Radiosa*; o acesso à natureza, por toda a parte; ausência de atividade comercial, uma vez que Wright a achava desprezível; todos deveriam ter direito à *Usonia* – em inglês, *Us own* – ou um pedaço de terra próprio, para que a democracia pudesse ser alcançada. (RELPH, op. cit., p. 71).

⁸⁸ Eu sei, não só porque fiz leituras sobre o assunto, mas, também, porque esta cidade faz parte do meu mundo vivido. Eu nasci e cresci em Brasília, DF.

Nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, nesse mundo galopante de produção e de consumo de massa irrefreável, o carro se tornaria a principal máquina, responsável pela drástica modificação das paisagens modernas. Junto com o carro, vieram a gestão científica da indústria e do comércio. Não é por acaso que os economistas periodizam o desenvolvimento do capitalismo, no século XX, utilizando termos que designam processos de controle, gestão e distribuição da produção existentes no meio industrial e comercial, tais como *Fordismo*, *Taylorismo*, *Toyotismo*, que impactam todos os outros âmbitos da sociedade e das cidades.

Graças a este cenário e à propulsão das forças e idéias em conjunção, o Modernismo e o Estilo Internacional transformaram-se no arcabouço artístico, filosófico e pragmático dominante nos meios acadêmicos e na administração pública de diferentes cidades, até a década de 1970. (RELPH, op. cit., p. 107).

Mas, mesmo tendo se espreado pelas paisagens urbanas, ao redor do mundo, esses movimentos já não respondiam muito bem às exigências da *Segunda Idade da Máquina* e às demandas sociais, se é que algum dia o fizeram, e davam sinais de desgaste, por volta da década de 1950.

O Modernismo e o Estilo Internacional tornaram-se obsoletos quase no mesmo momento em que foram inventados. Tinham sido concebidos como estilos apropriados às tecnologias da idade da máquina, da eletricidade e da produção em massa, quase ao mesmo tempo que um conjunto inteiramente novo de tecnologias começava a desenvolver-se, incluindo a química dos polímeros (a base dos *nylons* e dos pesticidas) e a televisão. Estes seriam seguidos, nas décadas de 40 e 50, pela engenharia nuclear, pela cibernética, pelos motores a jato e a eletrônica e, posteriormente, pelos *microchips*, satélites e engenharia genética. A maioria destas recentes transformações tecnológicas tem sido rapidamente comercializada e tem como Reyner Banham sugeriu, já em 1960, “visível e distintamente revolucionando” as pequenas coisas da vida. Já nessa altura julgava, poder descrevê-lo justificadamente como a Segunda Idade da Máquina, baseada na eletrônica doméstica e na química dos sintéticos. Existem agora tecidos sintéticos, tigelas de plástico, televisões, gravadores de vídeo, fornos de microondas e rádios transistorizados em quase todas as casas; chávenas de café em poliestireno são atiradas fora sem se pensar duas vezes e o dinheiro sai de computadores instalados nas ruas. (RELPH, op. cit., p. 109).

Segundo Relph, quando a *Segunda Idade da Máquina* começou a se materializar, não houve modificações significativas nas formas das paisagens urbanas. “A estrutura e a qualidade das coisas estão completamente alteradas, mas a sua aparência permanece quase intacta”. (op. cit., p. 111). Neste ponto,

poderia se dizer que a modernidade foi caminhando das relações e processos físicos visíveis em escala de macro, para escalas de micro, em que não se pode ver o que acontece, porque operacionalmente as coisas e os processos são invisíveis, em que a matéria é infinitamente pequena.

Diferentemente de causarem grandes modificações formais no espaço, essas novas tecnologias se adequaram ao já existente. Reconhecendo haver certo exagero em sua afirmação, Relph admitiu que alguns desdobramentos dessa era poderiam ser constatados nas paisagens: as luminosas propagandas emolduradas em *backlights*; as estruturas para as telecomunicações, como antenas, torres de transmissão e parabólicas; a espacialização dos derivados da informática; os aeroportos; as construções características necessárias à produção de energia nuclear; a paisagem rural, com seus *designs* da produção agrícola e todo o maquinário necessário para produzi-la; a “imaginaria” dos empreendimentos artísticos e de entretenimento, juntamente com os novos condomínios empresariais e residenciais que, com suas ilusões paisagísticas, espetacularizam, teatralizam e segregam a vida em sociedade; os olhos eletrônicos da “megamáquina” moderna posta nas ruas. (Op. cit., p. 112-123). Tudo isto articulado, promove um jogo de adaptação, imitação, opacidade e efemeridade na cidade contemporânea.

Assim, os produtos das novas tecnologias são adaptáveis, podem imitar outros materiais e outros processos e podem ocultar-se. Enquadram-se bem na opaca cidade moderna, onde a maior parte dos problemas sérios não estão à vista, onde a pobreza se esconde em blocos ordenados de apartamentos modernistas, onde a poluição é quase sempre invisível. Ajusta-se também à crescente efemeridade da sociedade moderna. “Construção” e “reconstrução” devem ser duas das palavras utilizadas com maior frequência em relação às cidades; não é permitido às zonas urbanas permanecerem muitos anos inalteradas; devem ser construídas, reconstruídas, renovadas. Edifícios de escritórios em perfeitas condições construídos há menos de trinta anos têm de ser substituídos por escritórios mais novos, os empregados têm de se reciclar, os locais de trabalho têm de ser reequipados, tudo atualizado, as fachadas remodeladas no estilo mais recente. Os ciclos de moda na decoração e na arquitetura parecem tornar-se cada vez mais curtos. Um sentimento de urgência e velocidade percorre grande parte da vida urbana moderna. Cada geração procura não legar uma tradição, mas, juntamente com seus artefatos e ambiências, tornar-se obsoleta para a geração seguinte. (RELPH, op. cit., p. 117).

Note-se que Relph, quando escreveu seu livro no final da década de 1980, não tinha visto, ainda, a que se poderia chamar hoje, a *Terceira Idade da Máquina*, após o advento da Internet aberta à massa e o surgimento das novas tecnologias digitais. A invisibilidade, a fluidez, a fugacidade, a velocidade, a superficialidade e as imagens são elementos que, operando articuladamente com as temporalidades e as espacialidades, contribuem para a construção das novas paisagens urbanas.

A cidade é uma composição estética, uma operação construtiva, em que as obras arquitetônicas interagem com os vazios circundantes, ressaltando identidades e contrastes. A experiência estética na cidade é um mergulho no caos para retirar o infinito imaterial da inevitável finitude da matéria urbana, pois “a arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 253, apud, SCHULZ, 2008, p. 241)⁸⁹.

Os artistas da trajetividade apresentados nesta tese podem ser divididos, *grosso modo*, em dois grupos, sobre o que imaginam ou desejam para Curitiba: há os que trabalham, conceitualmente e do ponto de vista prático, com uma ideia de retorno ao idílio dos espaços pré-modernos, como os queria William Morris; há, os que, mesmo reconhecendo o valor das paisagens de outrora, das quais, na cidade contemporânea, só se capturam fragmentos esparsos, não abrem mão, especialmente das tecnologias midiáticas, que articulam os espaços real e virtual, que os artistas imaginam que podem potencializar seus trabalhos.

Nos seus embates e agenciamentos, confrontaram-se com a necessidade de negociar com as instituições culturais ou disciplinares do espaço concebido, no sentido de conseguirem realizar seus trabalhos de poética, em que a contribuição do habitante foi fundamental.

Tom Lisboa, atuando no espaço íntimo e introspectivo dos habitantes de Curitiba, propôs a sutileza e a ludicidade para o estabelecimento do “lugar” e para a apreensão das paisagens urbanas, como estratégias para o desenvolvimento do trabalho das Polaroides (In)visíveis.

O E/OU conseguiu, em várias etapas do trabalho dos *Descartógrafos* e, mais tarde, dos *Recartógrafos*, as melhores condições possíveis, junto à

⁸⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Fundação Cultural de Curitiba - FCC, à URBS e à coordenação da V Bienal Vento Sul, por exemplo, para a aproximação e o mapeamento das dinâmicas da região sul de Curitiba, especialmente os bairros do Pinheirinho e do Tatuquara, que foram os que mais produziram situações de encontros com a alteridade e a construção mútua de processos de identificação e consequente articulação de territorialidades.

O Interluxartelivre, nas disputas territoriais com os carros e seus motoristas, e portando a bandeira do uso racional de outros modais, acabaram, por, algumas vezes, entrando em confronto com a Prefeitura e com os agentes de ordenamento do espaço urbano - o que levou, inclusive, alguns artistas do grupo a serem presos e obrigados a pagar uma multa por vandalismo e agressão ao meio ambiente, no episódio da pintura da ciclofaixa, no bairro Alto da Glória, em Curitiba. Ironia do destino, uma vez que a agenda política ligada às questões ambientais, é o que mais caracteriza este coletivo, hoje. Tanto assim, que, sem deixar de lado as questões artísticas, suas ações extrapolaram o campo das artes visuais e adentraram a dimensão ética, ao articularem e organizarem eventos importantes para a conscientização dos habitantes, quanto aos modos de circulação e trânsito pela cidade, tais como: o *MOB* (evento que congrega arte, bicicleta e mobilidade urbana), a *Bicicletada*, o *Jardinagem Libertária* e o *Música para sair da Bolha*.

Fora estes importantes acontecimentos que já entraram no imaginário da cidade, o coletivo Interlux e seus membros se engajaram na Associação de Ciclistas do Alto Iguaçu, instância a partir da qual reivindicam, junto aos diversos órgãos de ordenamento do trânsito e planejamento urbano, um melhor desenho do urbanismo, para que comportem as bicicletas no trânsito da cidade, em condições apropriadas.

Os três grupos de artistas, assim, mostraram que suas práticas estéticas estão, profundamente, ligadas ao fazer e ao pensar do habitante, e consideram que tais práticas podem interferir na micropolítica do urbano.

REFERÊNCIAS

ABREU, Estela dos Santos. Nota da Tradutora. In: DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238 p.

ADES, Dawn. Dada e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org.) **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1991. 306 p. p. 81-99.

ALES BELLO, Angela. **Fenomenologia e ciências humanas: psicologia, história e religião**. Organização e Tradução, Miguel Mahfoud e Marina Massimi. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

ALTHUSSER, Louis. **A Corrente Subterrânea do Materialismo de Encontro**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-althusser.pdf> .Acesso em: 29/09/2009.

ANDRADE, Carlos D. de. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANGELI, Gladson. **Ciclista Vence pela Segunda Vez Desafio Intermodal**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=770536&tit=Ciclista-vence-pela-segunda-vez-desafio-intermodal>. Acesso em: 28 maio 2008.

ARANTES, Otilia; VAINES, Carlos; MARICAT, Ermínia. **A Cidade do Pensamento Único: desmanchando consenso**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Volume 1, verbetes de A a C. Curitiba: Edição do Autor, 2006. 752 p.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p. (Coleção a).

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 11^a. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 407 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BADERNA, Marietta. Apresentação. In: **SITUACIONISTAS: teoria e prática da revolução – Internacional Situacionista**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002, 153 p. p 11-26.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BARRIOS, Vicente Martinez. A Linha Viva de Lygia Clark: o *Caminhando*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **A Arte Pesquisa**. Volume 2. História, teoria e crítica da arte. Brasília, DF: Mestrado em Artes, UnB, 2003, 352 p.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. 80 p.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846, excertos. In: LOURENÇO, José Fazenda (org.). **A Invenção da Modernidade**. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006 a. 353 p. p. 21-23.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna: IV A modernidade. In: LOURENÇO, José Fazenda (org.). **A Invenção da Modernidade**. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006 b. 353 p. p. 289-292.

BAUDELAIRE, Charles. Exposição Universal, 1855, Belas-Artes: Método de Crítica. Acerca da Ideia de Moderna de Progresso aplicada às Belas-Artes. Deslocação da Vitalidade. In: LOURENÇO, José Fazenda (org.). **A Invenção da Modernidade**. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006 c. 353 p. p. 49-56.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna: III O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança. In: LOURENÇO, Jorge Fazenda. **A Invenção da Vida Moderna: sobre arte, literatura e música**. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água editores, 2006 d. 353 p. p. 283-289.

BAUDELAIRE, Charles. **Flores do Mal**. São Paulo: Martins Claret, 2006 e. 191 p.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna: IX O *Dandy*. In: LOURENÇO, José Fazenda (org.). **A Invenção da Modernidade**. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006 f. 353 p. p. 303-306.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 110 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 258 p.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 272 p.

BENJAMIN, Walter. Paris, A Capital do Século XIX: Exposé de 1939. In: BOLLE, Willi. **Passagens, Walter Benjamin**. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão. 1167 p. p. 53-67.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império: a Modernidade. In: BARBOSA, José Martins; BAPTISTA, Hemerson Alves (trad.). **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 1ª. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271 p. p. 67-101 (Obras escolhidas, v. 3).

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 291 p.

BEUYS, Joseph. A Revolução Somos Nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. 461p. p. 300-324.

BICICLETADA Curitiba. Mês da Bicletada. Parte I. Jardins Transportáveis. Disponível em: <http://bicicletadacuritiba.wordpress.com/2008/10/15/mes-da-bicicleta-2008-i/> . Acesso em: 13 maio 2011.

BILL, Bruna. **Arte Pela Mobilidade**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogdoviverbem/?id=1106786>. Acesso em: 17 março 2011.

BLANC, Philippe; BOVEE, Katherine, **PORT**. The Black Square. Disponível em: http://www.portlandart.net/archives/2009/03/the_black_squar.html . Acesso em: 29 maio 2011.

BLOOMFIELD, Tânia B. **A Transposição das Águas do São Francisco**: Implicações Identitárias, Estéticas e Territoriais, na conexão Brasília/Curitiba. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/tania_bittencourt_bloomfield.pdf. Acesso em: 05 outubro 2010 (a).

BLOOMFIELD, Tânia B. Projeto de Intervenção Urbana Galerias Subterrâneas e os Descartógrafos: Intercâmbios entre Arte e Geografia, em Curitiba. In: WASHINGTON, Cláudia; ARAÚJO, Lúcio de; GOTO, Newton. **E/OU: Recartógrafos**. Curitiba: Ed. de Autor, 2010 (b). 60 p. p. 48-57.

BLOOMFIELD, Tânia B. **Projeto de Intervenção Urbana Galerias Subterrâneas e os Descartógrafos**: Intercâmbios entre Arte e Geografia, em Curitiba. Artigo apresentado no II Seminário de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia, GO: UFG, 2009 (a).

BLOOMFIELD, Tânia B. **Projeto de Interação Só é aquilo que você dá**: a dádiva, como proposição artística. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/tania_bittencourt_bloomfield.pdf Acesso em: 12 outubro 2009 (b).

BLOOMFIELD, Tânia B. **Paisagens Urbanas e Lugares: Uma Abordagem de Geografia Cultural para a Intervenção Urbana Polaroides (In)Visíveis**, de Tom Lisboa, em Curitiba. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/072.pdf> Acesso em: 15 setembro 2008.

BLOOMFIELD, Tânia B. **O carro como um lugar: perspectivas de territorialidades e representações na cidade de Curitiba**. 235 f. Dissertação (Mestrado). Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

BOMBSITE. **Constant**. Disponível em: <http://bombsite.com/articles/search?search=new+babylon>. Acesso em: 28 maio 2011 (a).

BOMBSITE. **New Babylon**. Disponível em: <http://bombsite.com/articles/search?search=new+babylon>. Acesso em: 28 maio 2011 (b).

BONASSOLI, Leonardo. **Ciclistas Pintam Ciclofaixas em Curitiba e são Multados**. Disponível em: <http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=836083&tit=Ciclistas-pintam-ciclofaixa-em-rua-de-Curitiba-e-sao-multados>. Acesso em: 09 dezembro 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009 a. 151 p. Coleção Todas as Artes.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009 b. 110 p. (Coleção Todas as Artes).

BUREN, Daniel. Advertência (1969). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, 461 p. p. 249-261.

BURGIN, Victor. Olhando Fotografias. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 461 p. p. 389-400.

BURISI. **Tristan Tzara**. Disponível em: <http://burusi.wordpress.com/>. Acesso em: 28 maio 2011 (a).

BURUSI. **Tristan Tzara**. Disponível em: <http://burusi.wordpress.com/2010/10/10/tristan-tzara/>. Acesso em: 28 maio 2011 (b).

CAMPOS, Jorge Lucio de. **Das Estratégias Duplas: o apelo alegórico na arte do pós-guerra**. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/estrateg.html> . Acesso em: 29 maio 2011.

CANONGIA, Lígia. **O Legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 94 p.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética**. 1ª edição, 5ª. Impresão. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2007. 203 p. Land & ScapeSeries.

CASTRO, Manuel Antônio (org.) **A construção poética do Real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 351 p.

CHANNE, Fábio. **Laura Miranda. Escultura Pública**. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/laura_miranda/escultura_publica.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (a).

CHANNE, Fábio. **Laura Miranda. Escultura Pública**. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/laura_miranda/escultura_publica.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (b).

CONEXÃO ARTES VISUAIS, MINC, FUNARTE, PETROBRÁS. **Galerias Subterrâneas**. Curitiba, 2008. Catálogo.

CONSTANT, Nieuwenhuys. Outra cidade para Outra Vida. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.) **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p. p. 114-117.

CORREIA, Miguel. **Membrana Celular**. Disponível em: <http://correia.miguel25.googlepages.com/DesenvolvimentodoModelo.jpg/DesenvolvimentodoModelo-full;init:.jpg> Acesso em: 24/02/2009.

COSGROVE, D. E.; DANIELS, S. **The iconography of landscape**. UK: Cambridge University Press, 2000 a.

COSGROVE, Denis E.; JACKSON, Peter. Novos rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs). **Geografia Cultural: Um Século (2)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000 b, p. 15-32.

COSGROVE, Denis E. Mundos de significados: Geografia Cultural e Imaginação. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs). **Geografia Cultural: Um Século (2)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000 c, p. 33-60.

COSGROVE, D. E. **Social Formation and symbolic landscape**. Madison, EUA : The University of Wisconsin Press, 1998 a.

COSGROVE, D. E. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (orgs). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998 b. 124 p. p. 92-123.

COSTA, Casilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004. 93 p.

COSTA, Rogério Haesbaert da. **O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

COSTA, Rogério Haesbaert da. **Territórios alternativos**. Niterói: EdUFF; São Paulo: Contexto, 2002.

COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DEBORD, Guy. **Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional – Documento Fundacional (1957)**. Disponível em: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm> . Acesso em: 30 março 2011.

DEBORD, Guy. Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.) **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p. p. 39-42.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238 p.

DEL VECCHIO, Annalice. **Galerias de arte subterrâneas**. Disponível em: <http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo.phtml?id=771304>. Acesso em: 01 junho 2008.

DELEUZE, Gilles. **O Ato de Criação**. Disponível em: http://escolanomade.org/images/stories/biblioteca/downloads/deleuze_ato_de_criacao.pdf . Acesso em: 26 março 2012.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999. 144 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. 1ª. Edição, 4ª. Reimpressão: 2008. São Paulo: Editora 34, 1996. 117 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. 1ª. Edição, 5ª. Reimpressão: 2008. São Paulo: Editora 34, 1995 (a).

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995, 96 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 288 p.

DIAS, Luís Miguel. A Montanha Mágica. O Segredo de Fátima. Disponível em: http://amontanhamagica.blogspot.com.br/2009_05_01_archive.html. Acesso em: 29 maio 2011.

DIENER, Pablo. Os Artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. (org. et al) **O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. 143 p. 13-21.

DOMINGO na Urbe. Direção de Rosane Melink. Curitiba: Interluxartelivre, 2005. 1 DVD (15 min), color.

DUARTE, Paulo Sérgio (org.). **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. 219 p.

DUNCAN, James. A Paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p. 91-132.

E/OU. **Descartógrafos**. Disponível em: http://e-ou.org/?page_id=88 acesso em 29 março 2011.

E/OU. **Recartógrafos**. Curitiba: Edição dos autores, 2010. 60 p.

E/OU. **Casa E/OU**. Curitiba: Edição dos autores, 2006. 25 p. Catálogo.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ESQUER, Marco Antonio N.; TELLO, Manuel P.. **Modelacion Matemática de La Técnica RFDF**. Disponível em: http://www.geocities.com/modulorfdf/Introduccion/index_archivos/figura2_1.gif, Acesso em: 24 fevereiro 2009.

FAUSER, Hildegard W.. O Barão Georg Heinrich von Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. (org. et al) **O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. 143 p. 31-34.

FERNANDES, José Carlos. **Ossos Duros de Roer**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogvidaecidadania/?id=1106117>. Acesso em: 15 março 2011 (a).

FERNANDES, José Carlos. **Entre Pedradas e Bicicletadas**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=1105312>. Acesso em: 13 março 2011 (b).

FERVENZA, Hélio C. Registros sobre Deslocamentos nos Registros da Arte. In: COSTA, Luiz Cláudio da. (org.) **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009. 256 p. p. 43-64

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Bolsa Produção Para Artes Visuais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2007. 108 p. Catálogo.

GALINDO, Rogério. **Bizarria eleitoral**: Grupo propõe pacto de sangue a candidatos. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/caixazero/?id=1035457>. Acesso em: 13 agosto 2010.

GARCIA LAMAS, José M. Ressano. **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. 590 p.

GARFINKEL, Harold. **Estudios en Etnometodología**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: UNAM. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006. p. 319 p.

GARFINKEL, Harold. **Studies in Ethnometodology**. Cambridge: Polity Press, 1967.

GUARNACCIA, Matteo. **PROVOS**: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010. 176 p. (Coleção Baderna).

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERON, Vitor; AZEVEDO, Gabriel. **Bicicleta Vence Pelo Quarto Ano Consecutivo O Desafio Intermodal**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=1042348&tit=Bicicleta-vence-pelo-quarto-ano-consecutivo-o-Desafio-Intermodal> . Acesso em: 01 setembro 2010.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991. 177 p.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228 p.

GOMES, Paulo César da Costa. **Geografia e Modernidade**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2000.

GOTO, Newton. **Arte, Estética e Política. Um Olhar autoreferencial sobre os circuitos artísticos alternativos. Situação *Mestiçagem Specific: AV/PR/XX & XXI. Sábado de Criação, III Encontro de Arte Moderna, da EMBAP.*** Disponível em:

<http://reverberar.wordpress.com/2008/10/12/um-olhar-autoreferencial-sobre-os-circuitos-artisticos-alternativos-por-newtown-goto/>. Acesso em: 28 maio 2011 (a).

GOTO, Newton. **Arte, Estética e Política. Um Olhar autoreferencial sobre os circuitos artísticos alternativos. Situação *Mestiçagem Specific: AV/PR/XX & XXI. Grupo Moto Contínuo.*** Disponível em:

<http://reverberar.wordpress.com/2008/10/12/um-olhar-autoreferencial-sobre-os-circuitos-artisticos-alternativos-por-newtown-goto/>. Acesso em: 28 maio 2011 (b).

GOTO, Newton. **E/OU.** Disponível em: <http://newtongoto.wordpress.com/eou/>
Acesso em: 19 maio 2011.

GOTO, Newton. Recartógrafos E/OU. In: **E/OU Recartógrafos.** Curitiba: Edição dos autores, 2010. 60 p. p 4-19.

GOTO, Newton. **Re: Glossário dos Meus Amigos.** Mensagem recebida por: taniabloomfield@gmail.com em: 13. jul. 2009 (a).

GOTO, Newton. **Recartógrafos & Nova Cartografia Social.** Mensagem recebida por: taniabloomfield@gmail.com em: 05 out. 2009 (b).

GOTO, Newton. Situação “PR” – 69/01...NDO...Registro 1. **Gazeta do Povo,** Curitiba, 16. dez. 2001. Caderno G, p. 9.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia.** São Paulo: É Realizações, 2010. 222 p.

GUARNACCIA, Matteo. **PROVOS:** Amsterdam e o Nascimento da Contracultura. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010. 176 p. (Coleção Baderna).

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea:** do Cubismo à Arte Neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 304 p.

HACKEANDO o catatau. **Circuitos Heterogêneos/Surface Tension.** Disponível em: <http://organismo.art.br/blog/?cat=6&paged=57> . Acesso em: 28 maio 2011.

HAESBAERTH, Rogério. Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial. In: ARAÚJO, Frederico G. B. de; HAESBAERTH, Rogério (orgs.). **Identidades e Territórios:** questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007. 136 p. p. 33-56.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. 102 p.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis, RJ.: Vozes; Bragança Paulista, SP.: Editora Universitária São Francisco, 2008 a.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis, RJ.: Vozes; Bragança Paulista, SP.: Editora Universitária São Francisco, 2008 b.

HERMANN, Nadja. **Ética e Estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. 119 p.

HOLZER, Werther. **A Geografia Humanista: trajetória de 1950 a 1990**. 550 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) Instituto de Geociências, UFJR, Rio de Janeiro, 1992.

INSÔNIA. **É Grupo**. Disponível em:

http://antologiadoesquecimento.blogspot.com/2006_09_01_archive.html

Acesso em: 28 maio 2011.

INSTITUTO PARANAENSE DE ARTE. **5ª. Bienal Vento Sul. Curitiba. Paraná. Brasil. 2009**. Curitiba: Instituto Paranaense de Arte, 2010. 438 p.

INTERLUXARTELIVRE IAL. **Sobre**. Disponível em:

<http://interlux.wordpress.com/about/> . Acesso em: 07 maio 2011 (a).

INTERLUXARTELIVRE IAL. **Pacto de Sangue**. Disponível em:

<http://interlux.wordpress.com/> Acesso em: 07 maio 2011 (b).

INTERLUXARTELIVRE IAL. **IV Bienal Vento Sul**. Disponível em:

<http://interlux.wordpress.com/tag/iv-bienal-vento-sul/> . Acesso em: 07 maio 2011 (c).

INTERLUXARTELIVRE IAL. **V Bienal Vento Sul**. Disponível em:

<http://interlux.wordpress.com/> . Acesso em: 07 maio 2011 (d).

INTERLUXARTELIVRE IAL. **Galerias Subterrâneas**. Disponível em:

<http://interlux.wordpress.com/> Acesso em: 07 maio 2011 (e).

INTERLUXARTELIVRE IAL. **Fuck Andor**. Disponível em:

<http://interlux.wordpress.com/> . Acesso em: 26 novembro 2010 (b).

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Definições**. Disponível em:

<http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> .Acesso em: 30 março 2011.

IPPUC. **Documento-síntese das atividades do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, na comemoração dos 40 anos de sua fundação.** Trabalho apresentado na exposição “Ippuc 40 Anos: uma história de planejamento urbano”, Memorial de Curitiba. Curitiba: IPPUC, 2005.

IPPUC. **Base Cartográfica.** Curitiba, PR, 2001.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia de Artes Visuais:** Biografia. Flávio de Carvalho. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=677&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acesso em: 12 janeiro 2011 (a).

ITAÚ Cultural **Enciclopédia de Artes Visuais:** COBRA. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3790&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em: 30 março 2011 (b).

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia de Artes Visuais:** Críticas. Lygia Clark. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=2566&cd_item=15&cd_idioma=28555. Acesso em: 01 junho 2011 (c).

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes. Breve Histórico das Errâncias Urbanas.** Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536> . Acesso em: 28 maio 2011 (a).

JACQUES, Paola Berenstein. **Breve Histórico da Internacional Situacionista – IS.** Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 30 março 2011 (b).

JACQUES, Paola Berenstein. Apresentação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p. p 13-36.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KATO, Gisele. **Artéria.** O Caracol do Lago. Disponível em:
<http://bravonline.abril.com.br/blogs/arteria/2010/05/21/o-caracol-do-lago/>. Acesso em: 08 junho 2011.

KOPPE, Jennifer. Revolução nas Ruas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 mai. 2005. Caderno G, p. 03.

KOWN, Miwon. **Public Art and Urban Identities.** Disponível em:
<http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en> . Acesso em: 28 março 2012 (a).

KOWN, Miwon. **Um Lugar após o Outro**: anotações sobre *site-specificity*. Disponível em:

http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:mio_w.pdf . Acesso em: 26 março 2012 (b).

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

KOZEL, Salette. Mapas Mentais, uma forma de linguagem: perspectivas metodológicas. In: KOZEL, Salette; SILVA, Josué da Costa; GIL FILHO, Sylvio Fausto. (orgs.) **Da Percepção e Cognição à Representação**: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanística. São Paulo: Terceira Margem; Curitiba: NEER, 2007. 243 p. 114-138.

KRAUSS, Rosalind E. **A Escultura no Campo Expandido**. Disponível em: <http://www.artpublica.com/textos/Krauss01.pdf> . Acesso em: 12 dezembro 2009.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 365 p.

LABERGE, Jacques. **Predecessores da Tríade – “O Simbólico, O Imaginário e o Real”**. Disponível em: <http://veredas.traco-freudiano.org/veredas-4txt-laberge.doc> . Acesso em: 22 agosto 2009.

LACAN, Jacques. **O Simbólico, O Imaginário e o Real**. Disponível em: <http://veredas.traco-freudiano.org/veredas-4/txt-lacan-rsi.pdf> Acesso em: 22 agosto 2009 (a).

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. (1971). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009 b. 174 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23: o sinthoma**. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 249 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: a angústia**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 366 p.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **The production of Space**. Oxford : Blackwell, 1991.

LISBOA, TOM. **Polaroides (In)Visíveis: sobre as Polaroides (In)Visíveis**. Disponível em:

http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_sobreaspolaroides.htm, Acesso em: 08 fevereiro 2008 (a).

LISBOA, TOM. **Polaroides (In)Visíveis:** fotos. Disponível em: <http://www.sintomnizado.com.br/polaroides>, Acesso em: 08 fevereiro 2008 (b).

LISBOA, Tom. **Ficções Urbanas:** fotos utilizadas na exposição. Disponível em: <http://www.sintomnizado.com.br/ficcoesurba/makfotsutilizadas.html>. Acesso em: 08 fevereiro 2008 (c).

LLANO, José; DE STEFANI, Patrício. **Cartografias Urbanas.** Disponível em: <http://cartografiasurbanas09.wordpress.com/2009/04/12/inscripcion-lecturas/>. Acesso em: 28 maio 2011.

LOPES, Clevane P. de A. **CH/AMAR/TE.** Disponível em: http://chamarteblogspotcom.blogspot.com/2008_11_01_archive.html. Acesso em: 30 novembro 2008.

LOURENÇO, José Fazenda (org.). Introdução. In: _____. **A Invenção da Modernidade.** Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006. 353 p. p. 11-18.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia B. **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. 304 p. p. 13-34.

MAFFESOLLI, Michel. **No Fundo das Aparências.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 350 p.

MAIA, Giordani. **TCAS. Tentativa de Construção e Aplicação de Sistemas. Cartografias Paleolíticas.** Disponível em: <http://giordanimaia.files.wordpress.com/2010/10/celma21.jpg?w=225&h=300> . Acesso em: 28 maio 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise de Discurso.** Campinas, SP: Pontes, 1989.

MARIN, Deise. **Bicicleta e Moto Contínuo:** A Arte Fazendo História em Curitiba. 194 f. Monografia (Especialização) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná- EMBAP, Curitiba, 2000.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço:** uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

MELENDI, Maria Angélica (org.) **Grupo Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes.** The Monuments of Pasaic, 1967. Disponível em: <http://www.estrategiasarte.net.br/galerias-imagens/trabalhos-outros/the-monuments-of-passaic-1967> . Acesso em: 29 maio 2011.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 74 p.

MELLO, J. B. F. DE. Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao Positivismo. **Revista Brasileira de Geografia**. Rio de Janeiro, n. 52, p. 91-115, 1990.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX**. 2ª edição revisada. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 168 p.

MOURA, Sérgio. **Artshow**. Interferência da Paulo Leminski. Disponível em: <http://asbm49.files.wordpress.com/2010/09/plotagem-gr-banner.jpg>. Acesso em: 28 maio 2011 (a).

MOURA, Sérgio. **Artshow**. Disponível em: <http://asbm49.files.wordpress.com/2010/09/plotagem-gr-banner.jpg> . Acesso em: 28 maio 2011 (b).

MOURA, Sérgio. **Sensibilizar. Ato-manifesto 31 de março de 1964**. Disponível em: <http://asbm49.files.wordpress.com/2010/09/plotagem-gr-banner.jpg>. Acesso em: 28 maio 2011 (c).

MOURA, Sérgio. **Sensibilizar. Pobre Educação**. Disponível em: <http://asbm49.files.wordpress.com/2010/09/plotagem-gr-banner.jpg>. Acesso em: 28 maio 2011 (d).

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 741 p.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Bruno Lechowski**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006. 79 p. Catálogo.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Sonhando de Olhos Abertos, Dada e Surrealismo**: coleção Vera e Arturo Schwartz do Museu de Israel, Jerusalém. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. 109 p. Catálogo.

MUVI. **Eliane Prolik – Nada Além, 2011**. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane_prolik/nada_alem.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (a).

MUVI. **Eliane Prolik – Nada Além, 2011**. Detalhe do Interior da Kombi. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane_prolik/nada_alem.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (b).

MUVI. **Artur Barrio. Situação T/T1**. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (c).

MUVI. **Artur Barrio. Situação T/T1. Belo Horizonte. 20/04/1970.** Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (d).

MUVI. **Artur Barrio. Situação T/T1. Belo Horizonte. 20/04/1970.** Detalhe. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm . Acesso em: 29 maio 2011 (e).

NASCIMENTO, Alexandre Costa. **Bicicletas para todos os lados.** Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=1125885&tit=Bicicletas-para-todos-os-lados> . Acesso em: 15 maio 2011.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica.** 3ª. Edição revisada pelo autor. São Paulo: Cia das Letras, 1989. 194 p.

NATARAJ, Goura (Jacques Brand). **Bosque de Sofia.** Disponível em: <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/tag/interlux/>. Acesso em: 26 novembro de 2010.

NATARAJ, Goura (Jacques Brand). **Bicicletas e a história afetiva da cidade.** Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniaio/conteudo.phtml?tl=1&id=921516&tit=Bicicletas-e-a-historia-afetiva-da-cidade> . Acesso em: 05 setembro 2009.

NATARAJ, Goura (Jacques Brand). Comentário. In: **Matéria a respeito da Jardinagem Libertária.** Disponível em: <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/2008/02/26/materia-a-respeito-da-jardinagem-libertaria/> . Acesso em: 26 fevereiro 2008 (a).

NATARAJ, Goura (Jacques Brand). **Ação!** Disponível em: <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/tag/interlux/> . Acesso em: 26 fevereiro 2008 (b).

OLIVEIRA, Dennis. A utopia possível na sociedade líquida: entrevista com Zygmunt Bauman. **Cult.** São Paulo, ano 12, no. 138, agosto, 2009, p. 14-18.

ORTIZ, Renato. **Um outro território: ensaios sobre a mundialização.** São Paulo: Olho d'Água, 2000.

OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto.** Rio de Janeiro: Campus, 1998. 305 p.

PARADA, Juan. Comentário. In: **Matéria a respeito da Jardinagem Libertária.** Disponível em: <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/2008/02/26/materia-a-respeito-da-jardinagem-libertaria/>. Acesso em: 05 março 2008.

PINHEIRO, Célio Luiz. **Três registros psíquicos: Real, Simbólico e Imaginário**. Ed. Biocentro, R. Pe. Anchieta, 1846, sl. 1009. Palestra. Curitiba, 22 mar. 2006.

PRANDO, Felipe; JUNG, Milla. **Projeto Vermelho [ação/intervenção]**. Disponível em: <http://vermelho2009.wordpress.com/tentat/>. Acesso em: 12 dezembro 2009.

PUNKTO. **Atlas 2. Acaso. Guide Psychogeographique**. Disponível em: <http://www.revistapunkto.com/search?q=guy+debord>. Acesso em: 28 maio 2011.

QUEIROZ, Dario. **Dario Artes 2. Lygia Clark**. Disponível em: <http://darioartes2.blogspot.com.br/2011/04/lygia-clark.html>. Acesso em: 28 maio 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005. 72 p.

RELPH, Edward. **A Paisagem Urbana Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1990.

RELPH, Edward C. As bases fenomenológicas da Geografia. **Geografia**, Rio Claro, SP, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979.

RIESEL, René. O Castelo está em Chamas. In: **SITUACIONISTAS: teoria e prática da revolução – Internacional Situacionista**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002, 153 p. p 137-138.

ROHMANN, C. **O livro das idéias: pensadores, teorias e conceitos que formam nossa visão de mundo**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

ROSENBAUM, Fernando. **Música Para Sair da Bolha**. Cartaz. Disponível em: <http://bicicletadacuritiba.wordpress.com/> acesso 13 maio 2011.

ROSS, Kristen. **Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista**. Disponível em: <http://praticaradical.blogspot.com/2008/01/henri-lefebvre-e-internacional.html> . Acesso em: 30 março 2011.

ROTEIROS Flutuantes: Entre o Olhar e o Caminhar. **Robert Smithson – Monuments of Pasaic**. Disponível em: <http://roteirosflutuantes.blogspot.com/2010/06/robert-smithson-monuments-of-pasaic.html> . Acesso em: 29 maio 2011 (a).

ROTEIROS Flutuantes: Entre o Olhar e o Caminhar. **Robert Smithson – Monuments of Pasaic – Monumento da Fonte**. Disponível em: <http://roteirosflutuantes.blogspot.com/2010/06/robert-smithson-monuments-of-pasaic.html> . Acesso em: 29 maio 2011 (b).

SAHR, Wolf-Dietrich. Ação e EspaçoMUNDOS: a concretização de espacialidades na Geografia Cultural. In: SERPA, Ângelo (org.). **Espaços**

Culturais: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. 425 p. p. 33-57.

SAHR, Wolf-Dietrich. Signos e EspaçoMUNDOS: a semiótica da espacialização na Geografia Cultural. In: KOZEL, Salette; SILVA, Josué da Costa; GIL FILHO, Sylvio Fausto (orgs.). **Da Percepção e Cognição à Representação: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista.** São Paulo: Terceira Margem; Curitiba: NEER, 2007, 243 p. p. 57-79. (.b)

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** 4ª. edição, 2ª. reimpressão. São Paulo: Edusp, 2006. 392 p.

SANTOS, Priscilla (et al). **Jardim, Liberdade! Entrevista com Goura Narataj.** Disponível em:
http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/conteudo_288553.shtml.
Acesso em: 12 janeiro 2011.

SHELLE, Karl Gottlob. **A Arte de Passear.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. 190 p.

SCHULZ, Sonia Hilf. **Estéticas Urbanas:** da polis grega à metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 264 p.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. 417 p.

SIMMEL, Georg. A Ponte e a Porta. In: MALDONADO, Simone Carneiro (trad.) **A Ponte e a Porta.** Revista Política e Trabalho, no. 12, setembro, 1996. p. 10-14. Disponível em:
http://www.cchla.ufpb.br/politicaetrabalho/arquivos/artigo_ed_12/artigos/12-simmel-1.html Acesso em: 13 agosto 2009 (a) .

SIMMEL, Georg. A Filosofia da Paisagem. In: MALDONADO, Simone Carneiro (trad.) **A Filosofia da Paisagem.** Política e Trabalho, no. 12, setembro, 1996, p. 15-24. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/12-simmel-2.html>. Acesso em: 13 agosto 2009 (b).

SIMMEL, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia:** indivíduo e sociedade. Tradução: Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 118 p.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano.** Tradução: Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967. 143 p. p. 13-28.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 a. 461 p. p 182-197.

SMITHSON, Robert. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 b. 461 p. p. 275-288.

SOARES, Guilherme. **Cachoeira dos Descartógrafos**. Disponível em: <http://wikimapia.org/5826862/pt/Cachoeira-dos-Descartografos>. Acesso em: 08 janeiro 2008.

SOUZA, Jessé; ÖLZE, Berthold (org.) **Simmel e a Modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

STOCK, Bruno. **Natureza Urbana 1**. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/brunostock/5684784570/> . Acesso em: 19 maio 2011.

TATE. **Cildo Meireles**. Insertions Into Ideological Circuits: Coca-Cola Project, 1970. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328> . Acesso em: 30 maio 2012.

TATE. **Staring Into The Contemporary Abyss**. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/staring-contemporary-abyss> . Acesso em: 29 maio 2011.

THOREAU, Henry David. **Andar a Pé**. Disponível em: http://www.4shared.com/get/ohEetKAd/David_Henry_Thoreau_-_Andar_a_.html Acesso em: 30 setembro 2011.

THOREAU, Henry David. **Walden**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. 335 p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

UOL Diversão e Arte. **Hélio Oiticica – Parangolés**. Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/album/helio_oiticica_album.jhtm . Acesso em: 28 maio 2011.

VAN DEURSEN, Luciana. **Projetos cultivam hortas em locais inusitados**. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/jardinagem-libertaria-querrilheiros-jardins-cultivo-hortas-vidasimples-574599.shtml>. Acesso em: 12 janeiro 2011.

VASCONCELOS, Jaime. **Música Para Sair da Bolha – Cartaz**. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/umdoistreis/3650718619/in/photostream>. Acesso em: 28 março 2009.

VANCONCELOS, Jaime. **Prisão de três Interlux**. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/umdoistreis/2063701221/in/photostream>. Acesso em: 28 setembro de 2007.

VANDENBERGHE, Frédéric. **As Sociologias de Georg Simmel**. Tradução: Marcos Roberto Flamínio Peres. Bauru, SP: EDUSC; Belém, PA: Ed. da UFPA, 2005. 224 p.

VANEIGEM, Raoul. **A Arte de Viver para as Novas Gerações**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. 294 p.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. Tradução: Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967. 143 p.

VELLOSO, Rita de Cássia L. **Cotidiano Selvagem**: arquitetura na Internationale Situationniste. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/758>. Acesso em: 30 março 2011.

VICENTINI, Daniela. Percursos. In: Casa da Imagem. **De que vale o Céu – Eliane Prolík**. Curitiba: Casa da Imagem, 2002. s/p. Catálogo.

VIDA e obra de Cildo Meireles. **Quem Matou Herzog?** Disponível em: http://cildomeireles.blogspot.com/2010_10_01_archive.html . Acesso em: 29 maio 2011.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 119 p.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000. 590 p.

WASHINGTON, Cláudia; ARAÚJO, Lúcio de. **Trânsito à Margem do Lago**: Caderno de Viagem. Curitiba, PR: Edição do autor, 2010. 176 p.

XEXÉO, Pedro M. Caldas. A Missão Artística Francesa. In: XEXÉO, Pedro M. Caldas; ABREU, Laura Maria Neves de; DIAS, Mariza Guimarães. **A Missão Artística Francesa**: coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2007. 176 p. 11-15.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil - II**. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães : Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1116 p.

ZOO'N Zum. **Samba e Parangolé na Mangeira – 1964**. Disponível em: <http://zoonzum.blogspot.com/2009/10/parangole.html> . Acesso em: 08 junho 2011.

APÊNDICE

APÊNDICE

APÊNDICE 1

COLETIVO E/OU. Entrevista. DVD no. 99. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2011. 1 DVD (2h10 m), color.

APÊNDICE 2

COLETIVO E/OU. Mesa-redonda Recartógrafos. Parte 1 de 2. DVD no. 97. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2010. 1 DVD (1h03 m), color.

APÊNDICE 3

COLETIVO E/OU. Mesa-redonda Recartógrafos. Parte 2 de 2. DVD no. 98. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2010. 1 DVD (1h19 m), color.

APÊNDICE 4

INTERLUXARTELIVRE. Entrevista. DVD no. 96. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2010. 1 DVD (1h47m), color.

APÊNDICE 5

TOM Lisboa. Palestra. DVD no. 75. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2007. 1 DVD (1h06m), color.

APÊNDICE 6

TOM Lisboa. Entrevista. CD no. 134. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2011. 1 CD (55.m), color.

APÊNDICE 7

GEÓGRAFO Álvaro Luiz Heidrich. Entrevista. DVD no. 95. Direção Luís Carlos dos Santos e Tânia Bloomfield. Curitiba: Projetos de extensão Arte em Vídeo na Universidade e O Artista na Universidade - UFPR, 2010. 1 DVD (47 m), color.

PROJETO DE EXTENSÃO
ARTE EM VÍDEO

PROJETO DE EXTENSÃO
O ARTISTA NA UNIVERSIDADE

Uma parceria

Departamento de Artes
DEARTES

Departamento de Comunicação
Social - DECOM

Pró-Reitoria de Extensão
e Cultura - PROEC

