

BANQUETES

EXPANSÕES DO DOMÉSTICO
BANQUETS | EXPANDED DOMESTICITY

Breno Silva | Louise Ganz



03 BANQUETES	Louise Ganz
23 DESDE O ARTIFÍCIO	Fabiola Tasca
37 CORCOCKTAIL	Augustin de Tugny
42 FRACASSOS DOCUMENTAIS	Frederico Canuto
64 TRANSLATIONS	
92 CURRÍCULOS	

BANQUETES – Expansões do doméstico

BANQUETS expanded domesticity

Breno Silva e Louise Ganz. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2008. 96 p.

ISBN978-85-61659-01-1



banquetes@gmail.com
Belo Horizonte, Brasil – 2008

HÁ ALGUNS ANOS PASSAVA DE ÔNIBUS POR UMA AVENIDA E VI SOBRE A CALÇADA QUATRO PESSOAS ASSENTADAS EM VOLTA DE UMA MESA QUADRADA, COLOCADA DIANTE DO MURO DE UMA CASA. COBERTA COM TOALHA E FLORES, A MESA ESTAVA BEM BONITA, E AS PESSOAS ALMOÇAVAM TRANQUILAMENTE. UM SONHO? CONVERSAS, DESCANSO, CONTEMPLAÇÃO, MOVIMENTO NA RUA, PESSOAS E AUTOMÓVEIS PASSANDO, SOMBRAS DE ÁRVORES, PERFUME DE FLORES SOBRE OS MUROS. TALVEZ, O MOTIVO DE ESTAREM ALMOÇANDO NA CALÇADA TENHA SIDO APENAS POR PRAZER, E NÃO PERFORMÁTICO. PARA O MEU OLHAR DE PASSANTE, AQUILO DESPERTOU UM PENSAMENTO SOBRE OUTROS MODOS DE VIVER O COTIDIANO NOS ESPAÇOS DA CIDADE. EXPANDIR O ESPAÇO DA CASA PARA A RUA AMPLIA O ESPAÇO DE VIVÊNCIA E DE CONVÍVIO.

A CALÇADA EM FRENTE DE CASA – EXPANSÃO DA VIDA DOMÉSTICA

Já faz algum tempo que realizo almoços na calçada. Como moro em um apartamento no primeiro piso, com uma janela que se abre para a calçada, a rua tornou-se uma espécie de “varanda”. Aos domingos colocamos mesa e cadeiras em frente para almoçar com amigos, e passamos uma tarde agradável conversando e descansando sob a sombra da árvore existente diante da janela. Em algumas ocasiões colocamos uma piscina de plástico para as crianças e umas placas de grama formando um jardim.

A rua, bastante movimentada durante os dias de semana, torna-se tranqüila aos domingos. Diversas pessoas caminham e passam por nós, principalmente para ir à igreja que fica logo no quarteirão de cima. Alguns idosos param para lembrar o passado, de uma forma nostálgica, lamentando a perda do hábito de colocar, ao entardecer, as cadeiras nas calçadas. Então, ao ocuparmos hoje esse espaço para realizarmos os almoços, estaríamos retomando uma cidade do passado? Não, o que move é muito mais um desejo de tornar a vida melhor, dentro do que a cidade oferece, do que reviver ou tentar congelar um tempo que não existe mais.

Nas noites de passagem de ano fazemos uma festa caseira com amigos nessa mesma calçada. Ocupamos com mesa, cadeiras, tapetes, pufs, luminárias, comidas, bebidas e música. Nesta noite, quando a rua fica movimentada devido aos restaurantes e bares da região, passantes manifestam seu espanto, alegria e contentamento ao nos encontrar ali.





EXPANSÃO PARA A CIDADE – OUTRAS RELAÇÕES

Dos almoços em frente à casa, passamos a fazer outros em locais diversos da cidade, com pessoas desconhecidas que fazem as comidas, levam as cadeiras, pratos e talheres. Foi daí que surgiu o projeto Banquetes, um vídeo onde registramos cinco almoços em Belo Horizonte.

Primeiramente fizemos percursos aleatórios pela cidade em busca de lugares, situações e práticas cotidianas diversas. Eram de interesse espaços como canteiros, rótulas de circulação, finais de ruas, áreas sob viadutos, praças abandonadas, margens de córregos ou lagoas, calçadas e lotes vagos. Também procuramos conhecer pessoas que gostassem de cozinhar e casas onde houvesse a possibilidade de usar a cozinha para confeccionar pratos. Procuramos um local de abate de galinhas ou de produção de vegetais, para realizar um almoço. Encontramos situações diversas como um grupo de pessoas que ocupa a rua para dançar aos sábados, moradores que adaptaram uma churrasqueira do lado de fora do muro da casa, outros que instalaram redes na calçada amarradas em árvores. Desses diálogos com os lugares e as práticas existentes, nos infiltramos com uma mesa para o acontecimento dos banquetes.

A MESA E A COMIDA

A mesa é um objeto comum a todos e existe na maioria dos interiores de casas do ocidente. Para realizar os banquetes, transpomos a mesa para o lado de fora, para a rua, praça, ou calçada. Isso provoca um deslocamento nos hábitos cotidianos, construindo-se uma situação que toca àqueles que participam ou que transitam, seja em suas lembranças, seja na descoberta de possibilidades de uso

de espaços que não eram antes incorporados dessa forma ao dia-a-dia.

A comida é um elemento mediador entre as pessoas, tanto no ato de cozinhar, quanto no de comer. É uma forma de experiência dos sentidos e do prazer que possibilita trocas e a aproximação entre pessoas.

“A gastronomia é o domínio reservado a Eros ali onde triunfam quase exclusivamente as fúrias mortais de Tanatos. Impulso de vida, criativa e criadora, constituinte e regeneradora, a força vital é a audácia cristalizada pelo conjunto dos ardores que, em nós, resistem à morte. Comer é instalar-se no próprio centro do processo formador, gerador e conservador de si próprio. De certo modo, é assistir à preparação de auroras quando se anunciam crepúsculos.”¹

Ao pensar na comida e na cidade, logo imaginamos diversas novas situações que incorporam especificidades dos lugares: em uma rótula gramada onde circulam carros, sob uma árvore, colocamos uma toalha para fazer um *pic nic*; amarramos redes em árvores e postes nas calçadas, para o descanso após o almoço. Os trabalhadores da construção civil têm por hábito comer e dormir nas calçadas, e procuram o mínimo para poder usufruir de um efêmero descanso: a sombra de uma árvore e um piso plano. Poucas coisas são necessárias para se construir uma experiência espacial espontânea e cotidiana.

PÚBLICO E PRIVADO

Estamos habituados a uma cidade desenhada segundo regras que limitam e separam o público e o privado. Ao longo da história das cidades ocidentais, os traçados

urbanos, por mais diversos e distintos que sejam, reforçam essa fronteira. Assim, oficialmente, o espaço das ruas é exclusivo para o transitar, e raras vezes para a permanência ou o desenrolar de alguma atividade. As leis de ocupação e uso do espaço urbano tendem a reforçar as fronteiras e a gerar espaços higienizados, deterministas e hierarquizados. Mesmo as ruas exclusivas para pedestre pertencem a uma lógica do trânsito e da limpeza urbana, passam a ser a exceção ao carro.

Já os camelôs, as feiras, as bancas de comidas, o varal, o jogo, a música, a máquina de lavar roupas, os vasos de plantas, as cadeiras provocam, pela sua desordem, uma redefinição dos usos das ruas. Essa expansão doméstica ou as atividades privadas em áreas públicas são tidas como uma espécie de invasão indesejável, e não como algo próprio da vida urbana. Os almoços na calçada constituem uma invasão e uma expansão da vida doméstica. Rompem as fronteiras entre público e privado. E além disso, passaram a ser incorporados em nossa vida cotidiana.

O ESPAÇO VAGO DA CIDADE

A cidade possui diversos espaços residuais, campos abertos e vazios, que podem ser usados. Esses espaços possuem em grande parte um caráter de abandono e de vago, o que, justamente por isso, os tornam campos livres para invenções. Diferentemente daqueles espaços planejados, com funções definidas, e que determinam o modo de uso e de comportamento, os espaços vagos são lacunas a serem preenchidas.

Recordo-me aqui do arquiteto Álvaro Siza, que partiu de traços existentes em um terreno para realizar o projeto

Habitacional da Malagueira². Esse terreno encontrava-se entre dois outros conjuntos habitacionais já existentes, e, ao visitar o local, o arquiteto identificou várias marcas de linhas no solo. Eram indícios dos percursos que os habitantes vizinhos deixavam ao atravessar o terreno, que ao longo de anos tornara-se local de passagem. Por serem várias e intensas as marcas, Siza optou por não interromper essa prática cotidiana dos habitantes. Manteve as linhas como espaços abertos, públicos e de passagem, e paralelo a elas, implantou o aqueduto e as habitações. Além disso, deixou alguns espaços sem definição de uso, uns nichos abandonados ao tempo e às decisões dos futuros habitantes. Essas zonas de respiração passaram a ser, após a ocupação do conjunto, locais para estender varais, pequenos campos de jogos, locais para colocar cadeiras, tomar sol, conversar, etc.

Assim, o arquiteto partiu de elementos sutis e sensíveis. Entendeu o valor em deixar lacunas, mesmo que seus contemporâneos à época do projeto o tenham criticado, julgando-o incapacitado para desenhar todos os espaços.

Com isso retomo o potencial dos espaços vagos e das ações espontâneas de ocupação dos mesmos. Ao afirmar que os espaços vagos são lacunas a serem preenchidas, faço-o ao modo de Siza. Não se trata de acabar com o vazio, mas, ao contrário, de incorporar o vazio, mantendo-o como vago, mas sendo potencial de uso coletivo. Locais sem maquiagem, sem determinismos, não objetos de lucro ou especulações, nem espetaculares, mas apenas disponíveis e incompletos.

Desse modo o ocupante pode ter uma presença ativa e construtiva. Os espaços vagos são necessários, porém nas cidades eles tendem a ser eliminados cada vez mais, e



01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11

| CALÇADA DA CASA LOUISE |

12



com isso nos deixar sem possibilidades de intervir, criar e inventar. Diante do vago, podemos criar coisas de acordo com a nossa própria experiência.

AS CALÇADAS

As cidades contemporâneas organizam-se basicamente em ruas, grandes vias de tráfego, praças, parques, edifícios, aglomerados e condomínios. Para os espaços da rua, em diversas culturas, seja no Japão, na China, no Brasil ou no Egito, expandem-se os interiores de casas e comércios, normalmente como uma invasão. Aquilo que é do mundo privado desdobra-se para fora pelo uso. Ruas inteiras são espaços de vida contínua, de ofícios, de circulação e de moradia. Isso não ocorre apenas em áreas construídas informalmente, como aglomerados ou favelas, onde a porosidade dos espaços é muito maior, mas também em bairros planejados.

No Japão, ruas locais são ocupadas pelo universo privado. Na porta de casas, que se abrem diretamente sobre a rua, ficam chinelos sobre os carpetes, alguns vasos de plantas ornamentais e hortaliças e, em alguns locais, máquinas de lavar roupa ou geladeiras. A dicotomia entre privado e público não é rígida, vive-se impregnado na própria fluidez ou passagem entre ambos. Percebe-se isso pelas cortinas que estão penduradas no lado externo das portas. Habitualmente, no mundo ocidental, acostumamo-nos com as cortinas no lado de dentro, quando nossas próprias mãos decidem quando abri-las ou fechá-las, mantendo distância do acesso público, pois vedam o olhar quando portas e janelas estão abertas. Quando colocadas do lado externo, inverte-se o sentido, parecendo ser a rua a parte íntima da casa. Também é comum vermos garçons atravessando ruas com bandejas, trazendo pratos, copos

e talheres, como se percorressem um corredor entre a cozinha e a copa. A cozinha é normalmente um pequeno cubículo com portas abertas para a rua, e as refeições são levadas para diversos endereços nas proximidades, sempre com uma atmosfera de intimidade.

A CIDADE DO ESPETÁCULO

Desde o século XIX, com o projeto de limpeza urbana de Haussmann para Paris, que a *tabula rasa* ocupa o imaginário e o desejo de ação de arquitetos e urbanistas. No início do século XX, os projetos modernistas de urbanização contavam com o arrasamento, sem deixar vestígios do que havia no local anteriormente, em prol das novas cidades compostas, basicamente, por extensas áreas verdes, unidades habitacionais (arranha-céus) e intensas vias para circulação de veículos. Para viver nesses espaços contava-se com um modelo de homem, idealizado e platônico, cujo tempo seria dedicado às reflexões, à contemplação e ao bem estar elegante.³

Desde a década de 1950, os situacionistas e, principalmente, Guy Debord e Constant,⁴ colocam em questão as cidades arrasadas:

“Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em auto-estradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social torna-se impossível. Os bairros recém construídos apresentam dois temas dominantes: o trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica.”⁵

Tom profético para falar, há cinqüenta anos, da invenção de necessidades para os atuais modos de vida: um mundo



mediado pela imagem, que traz um ideal de conforto, proteção e isolamento. O que faz essas forças se movimentarem? A especulação imobiliária? Seria possível criar outras formas de especulação, que continuem gerando lucro, mas que, paralelamente, permitam a manutenção de áreas sem controle, de lacunas, espaços vagos e de vida comum? Pois quanto mais deterministas são os espaços, menores são as possibilidades de atuar e inventar, e maior é a paralisia.

“O planeta foi invadido por uma doença mental: a banalização. Todos estão hipnotizados pela produção e pelo conforto – esgoto, elevador, banheiro, máquina de lavar.

Esse estado de fato, que nasceu de um protesto contra a miséria, ultrapassa seu objetivo primeiro – libertar o homem das preocupações materiais – para se tornar uma imagem obsessiva no imediato. Entre o amor e o triturador automático de lixo, a juventude de todos os países prefere o triturador.”⁶

O ORDINÁRIO

A invenção da História das Cidades fez-se, inicialmente, baseada no desenho urbano e no seu funcionamento. A construção de uma outra História baseada em dados corriqueiros do cotidiano como: atividades, ritmos, encontros, perturbações, rupturas, diagramas e narrativas, pertence ao século XX.⁷ Esses dados não faziam parte do campo dos conhecimentos históricos até então, não eram de interesse para o projeto urbanístico, nem para o pensamento sobre as cidades.





Para exemplificar a relação cotidiano e cidade como formadora da história, cito Georges Perec, a partir de seu texto *L'Infra-Ordinaire*.⁸ Perec realizou o mapeamento da rua onde viveu em Paris, a qual estava em processo de contínuas demolições. Seu procedimento foi de acompanhar de 1969 a 1975 as transformações, através de visitas freqüentes ao local, anotando as modificações sofridas casa por casa, construindo uma espécie de inventário das particularidades. Pela numeração dos edifícios registrava aqueles que estavam habitados, os que passavam a ter placas de 'aluga-se' ou 'vende-se', os que estavam abandonados, os que eram demolidos. Ano após ano a paisagem foi se modificando, até chegar à total demolição. A partir desse simples procedimento ele revela a história dos modos de viver, de ocupar o espaço e as transformações ocorridas.

O cotidiano passou, portanto, a fazer sentido para a construção de um pensamento sobre as cidades. Se os vestígios nas cidades são apagados e se elas se tornam limpas, ordenadas e iguais, diminui juntamente com isso a capacidade de gerar espanto, devaneios e encontros fortuitos com a poeira, o desalinho ou o capim que brota indevidamente em um buraco na calçada.

RELATOS SOBRE O FILME *BANQUETES*

Banquetes foi uma série de cinco almoços realizados em espaços públicos de bairros distintos, em Belo Horizonte.

Para a escolha dos locais partimos do mapa para nos direcionar para norte, sul, leste e oeste da cidade. Realizamos diversos passeios de ônibus, a pé ou de

automóvel, em busca de situações e locais interessantes. No processo de escolha dos locais conhecemos pessoas que se disponibilizaram a participar como cozinheiros e definimos os cardápios em função da situação local. No caso do banquete na praça, por exemplo, escolhemos o cardápio de frango ao molho pardo por existir no local um pequeno abatedouro de galinhas. Um casal de moradores, que normalmente cozinha para os eventos festivos da igreja do bairro, dispôs-se a preparar toda a refeição.

BANQUETE 1

Onde: Na rua, diante de uma igreja, onde ocorria um casamento, na região leste da cidade.

Esperamos a noiva entrar na igreja para em seguida instalarmos a mesa do lado de fora. Realizamos uma espécie de invasão do local. O cardápio constou de algodão doce de diversas cores e maçãs do amor vermelhas, feitos por uma moradora do bairro, que produz para as barraquinhas de festas e vendedores ambulantes. Construímos sobre a mesa uma paisagem topográfica de algodões coloridos. Os noivos haviam contratado uma banda de música local para tocar na saída da igreja e isso somou-se à surpresa da nossa mesa.

BANQUETE 2

Onde: Em uma pequena praça de bairro rodeada pelo comércio local, na região norte da cidade.

Escolhemos essa praça porque na esquina havia um abatedouro de galinhas. Mandamos matar doze galinhas. No mesmo quarteirão havia um casal, bastante conhecido no bairro, por serem os cozinheiros das festas da igreja local. O cardápio foi frango ao molho pardo. As mesas foram emprestadas pelo dono do bar da outra esquina. Eles limparam, carregaram e instalaram as mesas na praça. A participação foi ativa de toda a vizinhança. Cada pessoa

levou seus pratos, talheres e inclusive marmitas para levar para casa.

BANQUETE 3

Onde: Às margens de uma lagoa urbana - Lagoa da Pampulha - região norte da cidade.

Esse local foi escolhido por suas características bucólicas, pseudo-pastoril e pictórica. Uma situação de natureza urbana. O cardápio constou de leitão assado e bacias de alface cobrindo toda a mesa.

BANQUETE 4

Onde: No meio da rua, no Quarteirão do Soul, região central da cidade.

Queríamos nos inserir em uma situação já existente, por isso escolhemos esse quarteirão onde o grupo do Movimento Black Soul encontra-se para dançar, todos os sábados. Optamos por fazer um banquete de bebidas coloridas e refrescantes, feitas na hora. As pessoas se aproximaram e se amontoaram em volta da mesa para escolher as bebidas.

BANQUETE 5

Onde: Em uma calçada em área residencial, região sul da cidade.

Esse banquete foi realizado com um grupo de amigos e vizinhos. O cardápio constava de pratos diversos, chamados de pratos escultóricos. Diversas cenas ocorreram ao acaso nesse dia, sem prévio conhecimento, como: obra no asfalto realizada pela prefeitura da cidade e blitz da polícia em grupo de jovens torcedores de time de futebol. Como é nossa proposta lidar com os acasos, todas as cenas foram inseridas no filme.

1- ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 167-168.

2- Construído na cidade de Évora, província do Alentejo, Portugal.

3- Refiro-me à cultura ocidental modernista, principalmente às propostas urbanísticas e do Modulor de Le Corbusier.

4- Sobre os Situacionistas consultar em: DÉBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. SADLER, Simon. *The situationist city. E Situacionista: teoria e prática da revolução*.

5- CONSTANT. *Outra Cidade para outra Vida*, IS no. 3, dez. de 1959. Em: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.114.

6- IVAIN, Gilles. *Formulário para um novo urbanismo*. IS no.1, junho de 1958. Em: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.69.

7- Neste caso me refiro aos seguintes autores que trabalham a relação Cotidiano e Cidade: Michel de Certeau – *A Invenção do Cotidiano*, Georges Perec – *L’Infraordinaire e Espèces d’Espaces*, Walter Benjmin – *Infância em Berlim, Rua de Mão única, Imagem e Pensamento*. Em: *Obras Escolhidas / Rua de Mão Única. vol 2*.

8- PEREC, George. *L’Infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

DESDE O ARTIFÍCIO

O banquete tem lugar na Rua Pernambuco, exatamente em frente à casa de Louise Ganz. Há uma grande mesa arrumada na calçada para certo número de convidados. Eu chego com os ingredientes para preparar meu “prato escultórico”: uma modesta e prática alusão a Carl Andre: pão de forma sem casca e patê de frango de coloração rosada. Uma fatia de pão com patê e uma fatia de pão sem patê, uma fatia de pão com patê e uma fatia de pão sem patê dispostas horizontalmente lado a lado até completarem o tamanho da bandeja. O pão é utilizado em suas prontas dimensões: não há cortes, e isso é tudo. A mesa está cuidadosamente preparada, os outros convidados são quase todos conhecidos de outras circunstâncias similares. Mas agora há uma câmera, há um filme sendo produzido: “Banquetes”.

Em 2002 eu também participei de um projeto da dupla Breno Silva e Louise Ganz: “Perpendicular Hotel Bragança”, um conjunto de intervenções de artistas e arquitetos em alguns aposentos de um hotel. Naquele contexto, eu não estava ali nem como artista, nem como arquiteta, mas como parte desta instância meio imprecisa à qual chamamos público. Enquanto visitante daquele evento alcancei uma experiência muito significativa em minha história de relações com a arte, uma experiência que procurei comunicar em um breve texto, relato ansioso, escrita motivada pelo encantamento da circunstância:

QUARTO 117

OLHA BEM TUDO O QUE PUDERES VER.

JÚLIO VERNE,

MIGUEL STROGOFF

ACABO DE RETORNAR DO “HOTEL BRAGANÇA” ONDE, QUERO LHE CONTAR, PARTICIPEI DE UMA EXPERIÊNCIA PERTURBADORA. A MINHA EMPRESA AQUI É DA ORDEM DO PARADOXO: NARRAR UMA SITUAÇÃO PARA A QUAL AS PALAVRAS SEMPRE HÃO DE ME FALTAR. O NOME DO PROJETO É PERPENDICULAR E GOSTARIA DE AGRADECER AOS RESPONSÁVEIS POR ESTE EVENTO QUE ME OPORTUNIZOU UM ACONTECIMENTO INÉDITO. A PROPOSTA CONSTAVA DE INTERVENÇÕES DE ARTISTAS E ARQUITETOS EM APOSENTOS DE UM HOTEL EM FUNCIONAMENTO NO CENTRO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE – O “HOTEL BRAGANÇA”. VISITAVA OS APOSENTOS INTERFERIDOS. ENTRE UM E OUTRO FUI DEFINITIVAMENTE AFETADA PELO QUARTO 117. A PORTA ESTAVA ENTREABERTA. DELICADAMENTE

EMPURREI-A, PERCEBENDO-ME LIGEIRAMENTE ALTERADA. ERA COMO SE ESTIVESSE PENETRANDO EM UM APOSENTO ALHEIO. SENTI MEU CORPO EM ESTADO DE ALERTA, UM CERTO AGUÇAMENTO DOS SENTIDOS PELO QUAL ME PERCEBIA EMOCIONADA DIANTE DA CENA DE UM APOSENTO USADO. É ISSO MESMO, APENAS ISTO, UM QUARTO DE HOTEL QUE CONSERVAVA OS INDÍCIOS DE UMA PRESENÇA RECENTE.

UM FORTE CHEIRO DE CIGARRO, COMPROVADO PELA VISÃO DE UM CINZEIRO LOTADO DE GUIMBAS; O SOM DE ALGUMAS VOZES CONDUZINDO O MEU OLHAR PARA UMA TELEVISÃO QUE, ALOJADA NUM DESTES SUPORTES DE PAREDE E LIGADA NUM VOLUME GENEROSO, APRESENTAVA AS IMAGENS DA FAMILIAR NOVELA DAS OITO: *ESPERANÇA*; VÁRIAS LATAS DE CERVEJA JÁ CONSUMIDAS DISPOSTAS DE MANEIRA CAÓTICA SOBRE UMA PEQUENA CÔMODA ENTRE DUAS CAMAS DE SOLTEIRO; ALGUMAS ROUPAS JOGADAS SOBRE AMBAS AS CAMAS; OUTRAS ROUPAS EMBOLADAS NUMA MALA ABERTA AOS PÉS DE UMA DAS CAMAS E APOIADA NA PAREDE QUE SEPARAVA O QUARTO DO PROVÁVEL BANHEIRO. UM PAR DE TÊNIS IMUNDO BEM NO MEIO DO CAMINHO. TODOS ESTES OBJETOS DISPOSTOS NAQUELE ESPAÇO COMPUNHAM UM CENÁRIO ENIGMÁTICO. EU SÓ PENSAVA NA PRECIOSIDADE DA PROPOSTA: APENAS UM QUARTO USADO.

COMO UMA IDÉIA TÃO SIMPLES PODIA SER TÃO GENIAL? COMO UMA INTERVENÇÃO CONSEGUIA TAMANHA VEROSSIMILHANÇA? O SURPREENDENTE ERA A APARÊNCIA DE VERDADE (OU SERIA A POTÊNCIA DE VERDADE?) QUE SUGERIA UMA AÇÃO PRECISA, QUASE CIRÚRGICA. O QUARTO ESTAVA MESMO REPLETO DE AUSÊNCIA. E ERA MESMO ISTO O QUE FAZIA DO APOSENTO 117 INDUBITAVELMENTE A PROPOSTA MAIS BEM SUCEDIDA.

A SENSÇÃO DE INVASÃO PROLONGAVA-SE FAZENDO COM QUE EU ME SENTISSE COMPRIMIDA PELO TEMPO, TENDO QUE ME RETIRAR O MAIS RÁPIDO POSSÍVEL, PERCEBENDO-ME SOB EMINENTE PERIGO. TALVEZ POR ISSO ME ESCAPEM DETALHES DO APOSENTO, E ESTE FATO É TANTO MAIS PERTURBADOR. ACHO MESMO QUE A EXPERIÊNCIA FOI TÃO INTENSA QUE, AO TENTAR RECORDÁ-LA, É COMO SE PARECESSE DISTANTE, E MESMO QUE INEXISTENTE.

FIQUEI CURIOSA PARA CONHECER O NOME DO AUTOR OU AUTORES DO PROJETO E PERGUNTEI AQUI E ALI. NÃO SOBERAM ME RESPONDER. RESOLVI VOLTAR AO 117 PARA PROLONGAR, REAFIRMAR OU MESMO CONFIRMAR A EXPERIÊNCIA. FUI SURPREENDIDA COM A PORTA FECHADA. FOI UMA ESPÉCIE DE CURTO CIRCUITO INFINITESIMAL.

AOS POUCOS FUI PERCEBENDO QUE NÃO APENAS O SEGUNDO ANDAR FUNCIONAVA NORMALMENTE, MAS NAQUELE ANDAR, AO LADO DOS APOSENTO INTERFERIDOS, HAVIA QUARTOS EFETIVAMENTE OCUPADOS. NÃO SE TRATAVA DE *PERFORMANCE*, ERA O FLUXO DO HOTEL COABITANDO COM AQUELE EVENTO. CIENTE DISSO COMECEI A CONSIDERAR SE O 117 NÃO SERIA APENAS UM QUARTO DE HOTEL. SE AQUELA PRESENÇA QUE EU DETECTEI EM FUNÇÃO DA SUA PRÓPRIA AUSÊNCIA NÃO SE TRATAVA DA RETIRADA TEMPORÁRIA DE ALGUM HÓSPEDE QUE, POR PREVER A RAPIDEZ DE SEU RETORNO, NÃO TERIA SE PREOCUPADO EM FECHAR A PORTA. OU QUE TALVEZ TENHA MESMO ESQUECIDO DE FAZÊ-LO.

APERGUNTA ERA SE O QUARTO 117 SERIA AQUILO MESMO QUE ME PARECEU: UM QUARTO DE HOTEL USADO. NÃO FOI NECESSÁRIA UMA INVESTIGAÇÃO MINUCIOSA PARA CONFIRMAR ESTA SUSPEITA. O QUARTO 117 TRATAVA-SE REALMENTE DE UM APOSENTO EM USO, UM ESPAÇO

HABITADO.

COINCIDENTEMENTE, ENQUANTO EQUACIONO ESTAS DÚVIDAS, UM HÓSPEDE SAI DO QUARTO E NÃO RESISTO EM INTERPELÁ-LO?

- VOCÊ É QUEM ESTÁ NO 117?

ELE APENAS ASSENTE COM A CABEÇA, ENQUANTO DESLOCA-SE APRESSADAMENTE PELO CORREDOR, DEMONSTRANDO CERTO MAU HUMOR E DESCONTENTAMENTO.

A EXPERIÊNCIA PROVOCA EM MIM UMA CISÃO IRREDUTÍVEL ENTRE PERPENDICULAR E O HOTEL BRAGANÇA, RESSALTANDO A INCONTORNÁVEL FRONTEIRA ENTRE AMBOS, O QUE, CURIOSAMENTE, E DIRÃO ALGUNS, PARADOXALMENTE, VEM POTENCIALIZAR AS POSSIBILIDADES DAS INDECIDÍVEIS, INSUSPEITADAS, INCONTROLÁVEIS E, POR QUE NÃO, REVOLUCIONÁRIAS CONEXÕES ENTRE ESTAS PARALELAS.

Este relato procurava contemplar minha percepção da descontinuidade entre o evento e o próprio funcionamento do hotel. A percepção de algo como um intervalo que unia e separava tais registros. O que estava em jogo ali era um “estranhamento do familiar” que me parecia possível por meio da ambigüidade instaurada pela estratégia do evento: uma ação artística inserida no contexto de um hotel em funcionamento.

Participar de um dos banquetes consistiu uma experiência muito distinta, embora cúmplice da experiência anterior. No banquete eu ocupava o lugar de partícipe da cena de maneira consciente, enquanto em “Perpendicular” eu me tornava subitamente consciente de que participava de uma cena. Certamente tal distinção modela de maneiras singulares as experiências, mas aqui gostaria de sublinhar

como ambas parecem constituir-se enquanto tributárias da instância do artifício.

Assim como a realidade do Hotel Bragança assumia um matiz específico diante do evento “Perpendicular”, as circunstâncias da Rua Pernambuco naquele dia, embora casuais, pareciam especialmente elaboradas para compor o filme “Banquetes”: operários escavando a rua, policiais revistando alguns torcedores, transeuntes, e toda uma cena corriqueira parecia se revestir de um propósito alheio à própria circunstância. O expediente do filme tornava a realidade visível desde outro ponto de vista.

Tanto minha experiência em “Perpendicular” quanto em “Banquetes” sugerem que ver é produzir um olhar, um olhar que pode nos dirigir à consciência de como nossa apreensão da realidade é construída também por nossas expectativas, o que implica nos dirigir à consciência de como tal apreensão é sempre construída desde um determinado enquadramento.

As cenas que encontramos no filme “Banquetes” são realidades tanto forjadas quanto fortuitas: encontros entre situações que antecedem ou que tem uma existência independente do filme – o casamento de Bruno e Camila, o convívio entre moradores do bairro Concórdia, os dançarinos, os laços de amizade que nos reuniram em frente à casa de Louise – e os expedientes das intervenções.

As ações por meio das quais Breno e Louise procuram desestabilizar o hábito, infiltrando-se no contínuo do cotidiano, propõem convites vigorosos à percepção de um espaço de manobras mais elástico e inusitado. Um espaço de manobras ao qual acedemos mediante os encontros fortuitos promovidos pelos auspícios do artifício.

AZUL

DANS LE GOBELET SANS
SHAKER

2 CL DE CURAÇAO
5 CL DE CACHAÇA
2 CL DE JUS DE CITRON

VERSER DANS LE VERRE EMPLI
DE GLACE
FEUILLES DE MENTHE

ALARANJADO

AU SHAKER AVEC DES
GLAÇONS
4 CL DE CACHAÇA
10 CL DE JUS D'ORANGE
4 CL DE JUS DE PÊCHE

VERSER DANS LE VERRE
AJOUTER UN FILET DE
GRENADINE

24

25 AMARELO

26 AU SHAKER AVEC DES GLAÇONS

27 6 CL DE CACHAÇA

4 CL DE LIQUEUR DE PEQUI

28 1 CUILLÈRE DE BLANC D'OEUF

29 VERSER DANS LE VERRE

COMPLÈTER AU TONIC

30

| AUGUSTIN DE TUGNY |
VERMELHO

AU SHAKER AVEC DES GLAÇONS

4 CL DE VODKA

12 CL DE JUS DE TOMATE

0,5 CL DE JUS DE CITRON

0,5 CL DE SAUCE

WOCERSTERSHIRE

2 GOUTTES DE TABASCO

VERSER DANS LE VERRE

SEL DE CÉLERI, SEL, POIVRE

UNE BRANCHE DE CÉLERI

VERDE

AU SHAKER AVEC DES GLAÇONS

5 CL DE VODKA

3 CL DE PIPPERMINT

2 CL DE JUS DE CITRON

1 BLANC D'OEUF

VERSER DANS LE VERRE

COMPLÈTER À L'EAU GAZEUSE

FEUILLES DE MENTHE

ROXO

DANS LE SHAKER AVEC PEU DE

GLACE

15 CL DE FANTA UVA

15 CL DE LAIT

VERSER DANS LE VERRE

AJOUTER DE LA GLACE SÈCHE



24

25

26

27

28

29

30

31

32

| BANQUETE 1 |



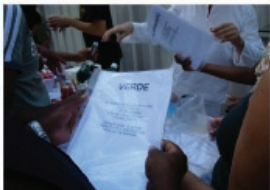
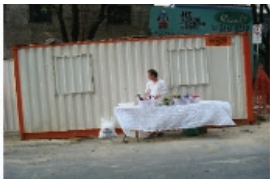


24
25
26
27
28
29
30
31
32
34

| BANQUETE 4 |







CORCOCKTAIL

24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37

| AUGUSTIN DE TUGNY |

24

25

26

27

28

29

30

31

na mesa bancada caduca de garrafas alinhadas derrete o gelo
sob o deslize pneumático dos dançarinos afiados
derrete o asfalto

33

34

35

36

37

rouge vert jaune bleu orange violet com fumaça

38

este para as crianças
beber as cores

|

AUGUSTIN DE TUGNY

|

sol sol sol solo
a moça rebola
sola encerada

sacode sacod sac sac sac sac sac sac sac
no copo no gelo o liquido colorido
sac sac sac sac sac sac sac

in an oswaldian way
com a cumplicidade de James *Godfather of Soul* Brown

**FELLAS,
I'M READY TO GET UP AND DO MY THING (YEAH GO AHEAD!)**

GET UP (GET ON UP)

GET UP (GET ON UP)

GET UP (GET ON UP)

bebados triplicam
as peles de alto-falante tremem
o taxista buzina seu carro domado dá pulinhos
lustre
e a velha índia se desvia rindo no roxo
duas endomingadas engomadas ensaiam na fila gentis
merci becú

a direita não lembra da esquerda, mãos cegas nos licores
mas não esquece do penacho de verdura
e da pimenta do reino da roça na maria sangrenta
porpaganda pra quem?
não há fundo de copo que não se engole
afinal porque não titubear?

**WAIT A MINUTE
SHAKE YOUR ARM, THEN USE YOUR BODY**

SHOULD I TAKE 'EM TO THE BRIDGE?

LIKE A SEX MACHINE

SOBRE FRACASSOS DOCUMENTAIS

Ao andarmos pelas grandes cidades, não vemos pessoas voluntariamente colocando suas mesas nas ruas e oferecendo almoços ou qualquer outro tipo de refeição aos passantes, tal como pode ser depreendido do vídeo Banquetes. Trata-se de um momento de deslocamento no cotidiano da paisagem urbana.

Também não estão nas calçadas ou na televisão pessoas ocupando as ruas para almoços em família ou com amigos ou ainda desfrutando a orla de uma lagoa. Acontecimentos como esses não estão expostos ou sendo propagandeados em jornais ou revistas de moda ou de arquitetura. Não estão disponibilizados em catálogos de lojas, muito menos no meio da rua.

Porém, durante os horários de almoço de trabalhadores de supermercados, por exemplo, vemos alguns deles almoçando nas calçadas e dormindo após a refeição em pequenos espaços residuais [pequenos jardins - gramados - ou pisos debaixo de marquises]. Entretanto, ainda que

façam apropriações do espaço público, estes habitantes permanentes ou temporários da rua não tentam se aproximar e festejar um momento de forma coletiva. Não tentam estabelecer um contato com o passante distribuindo cocktails ou oferecendo pequenos concertos ao ar livre. Anunciando a emergência do caráter paradoxal da Modernidade vivida no século XIX em Paris, Benjamin¹ dirá que a rua como morada do coletivo significa muito mais o distanciamento diário entre pessoas anônimas na multidão, do que uma aproximação entre elas, ainda que ocupando um mesmo espaço físico. No vídeo Banquetes as ações apresentadas insinuem e refutam ao mesmo tempo essa aproximação; há pessoas que aderem aos banquetes, assim como outras que passam por eles, curiosa e até mesmo indiferentemente.

Contudo, repetidos usos da rua podem gerar oportunidades. Na repetição, tais ações no espaço da via podem tanto continuar indefinidamente, como se vê todos os dias nas ruas das cidades, como se transformar em um 'banquete', o que significa uma ruptura nesse cotidiano de distanciamentos. Através do corte, da ruptura, transforma a repetição em oportunidade. Este é o momento, janela oportuna, espaço-tempo do porvir: "revelação da totalidade de possibilidades contidas na existência diária [...] efêmeros e passados instantaneamente ao esquecimento sendo que [sic] durante esta passagem, toda sorte de possibilidades acaba por ser descoberta ou alcançada" ².

Numa retrospectiva deste tipo de ação 'momentânea' no campo da arte, ver-se-á que inúmeros são os exemplares deste mesmo tipo de eventualidade e corte sobre o cotidiano vivido das cidades. Inspirados por, ou servindo de inspiração aos eventos acontecidos por volta de 1968, ano zero da cultura espetacular quando debaixo do asfalto

se encontra a praia [sous le pavês, la plage³], ações como esta multiplicavam-se no espaço da cidade, vivida como palco para apropriações e eventos. Num primeiro momento com estudantes e marginais, e com artistas como Gordon Matta-Clark e grupos de artistas como Fluxus, ou ainda como a Internacional Situacionista.

No caso do grupo Fluxus, sua estratégia de construção artística era baseada na construção de pequenos acontecimentos que subvertiam o que era esperado habitualmente em certos lugares. Teatros em ruas destinadas a trânsito de veículos e anúncios vendidos em espaços de muros eram algumas das propostas. Oferecia-se uma experiência artística onde o próprio estatuto da arte era redimensionado, quando não apagado na vida e no local, pois eram acontecimentos artísticos vividos como parte do cotidiano. Happenings e performances, assim, tentavam não somente retirar do museu e da galeria de arte o status de lugar de excelência de mostra e legitimação da arte, como também unir arte e vida através de obras abertas ao acaso produzido na participação dos próprios espectadores.

O Fluxus Festspiele Neuester Musik (Festival Fluxus de Música Novíssima) foi uma mostra radical do grupo, criando ruídos no uso habitual de qualquer espaço, tornando-o cheio de desejos e possibilidades. Um espaço destinado à vivência da arte que, através de ações artísticas, reuniu artistas, espectadores e quaisquer outros:

“[...] interpretamos a ópera alemã ‘Ja es war noch da’ de Emmett Williams, em inglês: foram os 45 minutos mais longos de minha vida que consistiram, principalmente em sacudir uma frigideira com um ritmo regular e a lapsos precisos. [...] Vostell veio de Colônia [...] tocou



38

39

40

41

42

43

44

45

46

| CHUVA |







Arghh, golpeou com um martelo alguns brinquedos até estilhaçá-los, rasgou uma revista, destruiu algumas lâmpadas num cristal e laçou tortas contra o vidro. [...] Era o que Wiesbaden precisava. Durante um certo tempo ovos voaram pelos ares a cada dois minutos. Durante a ópera de Emmet Williams, alguns estudantes subiram da platéia com ramos de abeto e cantaram diversas canções estudantis [...] Assim aconteceram as coisas ao longo de três semanas.”⁴

Ainda, numa análise de caráter mais historiográfico, tanto o surrealismo como o dadaísmo no início do século XX podem ser considerados precursores deste tipo de ação no campo da arte. Quando os dadaístas se encontravam para recitar poemas, mostrar suas novas obras e discutir sua produção, não se apropriavam das ruas, mas de lugares subutilizados ou muito utilizados, subvertendo o tipo de uso que normalmente aí ocorria, para conduzirem suas manifestações. Era a construção de pequenas vibrações, como acontecidas no Cabaret Voltaire durante cinco meses em 1916:

“resumo da festa: dança cubista, figurino de jaco, cada homem com seu grande tambor na cabeça, barulho [...] poema goástico, concerto de vogais, poema estático, arranjos químicos de idéias [...] Mais gritaria, o grande tambor, o piano e o canhão impotente, trajes de papelão rasgados. Todos os presentes se entregam a uma febre pueral interrompida.”⁵

Tal como o ruído feito pela leitura dos poemas e pelos berros dos artistas num espaço de silêncio, o mesmo ruído foi feito pelo som de um violoncelo na lagoa da Pampulha e por um banquete em frente a um prédio residencial numa área nobre de uma cidade qualquer num dia qualquer, como visto em Banquetes. Um paradoxo: o almoço, evento

tão comum dentro dos espaços privados da cidade, torna-se estranho no espaço ampliado de uma lagoa, no local público.

No início de cada ação uma mesa é carregada por um dos personagens. Ato comum este, de se preparar uma mesa para o almoço, e a chegada ou aproximação daqueles que irão comer constitui aquilo que virá a se desdobrar a partir do desejo de cada um.

Ainda permanecendo no campo da arte como base de compreensão do objeto Banquetes, outros recortes podem ser feitos: pensar e expandir o entendimento do projeto como parte de algo maior que simplesmente um filme de 20 minutos. De um lado, se for tomado um distanciamento a fim de compreendê-lo como parte de um amadurecimento de uma série de ações que interpelam o uso privado do espaço, redimensionando-o, tornando-o coletivo por breves instantes, o filme então é registro de uma ação. Igualase a um ponto dentro de todo um processo de construção artística vinda desde 2002 com o projeto Perpendicular Hotel Bragança e ampliado com Lotes Vagos e o DOCTV Metros Quadrados pelos artistas. Ocupação de vazios urbanos, reenergizando-os publicamente com exposições ou ações públicas. Discussão de uma nova noção de arte pública, onde os limites da arte e os limites da palavra público são tensionados e repesados à luz de questões contemporâneas como globalização e esfera pública, privatização dos espaços, discursos interdisciplinares entre arte, arquitetura, economia e outros.

Um outro recorte ainda pode ser feito a fim de entender a proposta, se pensada a partir das estruturas institucionais financiadoras, da própria publicação e da extensão de todo o projeto: publicação impressa, filme e ações no espaço da

cidade. Pensar o lugar institucional que este projeto ocupa bem como suas táticas e estratégias de disseminação e legitimação traz ecos advindos de propostas e questões levantadas tanto por Andy Warhol como Marcel Duchamp, a fim de entender o complexo de relações envolvendo produção, distribuição e consumo de arte - sistema onde a arte se insere e é vista como produto. Qual o lugar do artista, como ele é reconhecido artista, como se infiltra ou dilata o espaço de exposição da arte, como legitima uma noção própria da arte que escapa aos museus, entre outros, são questões trazidas a partir destes dois artistas.

Porém, o que resta é um filme. Ou melhor, o rastro do momento ou a experiência momentânea, é o filme.

O FILME: REGISTRO DOCUMENTAL DE UM MOMENTO?

Registro documental não parece preciso o bastante se for pensado na linha da maioria dos documentários produzidos e que assim são chamados. Estes, partindo de noções modernas, caracterizam-se normalmente por tomar um personagem ou situação como central e expor, ao longo de todo o filme, todos os ensinamentos e problematizações que podem advir de tal narrativa. Tentam abarcar o personagem de todas as maneiras e por todos os pontos de vista, ouvindo todos os lados para que o melhor julgamento, feito pelo espectador, possa ser feito. Muito mais do que uma apreensão estética, embora esta seja feita, o que se coloca em primeiro plano a partir destes filmes são questões éticas: quem está certo, porque está certo, quem errou, quais as condições que o levaram ao erro. Tais questões são sempre mais discutidas do que propriamente a linguagem cinematográfica: a imagem.

Porém, há registros documentais que colocam tais noções modernas sob nova perspectiva, se for pensado o tipo de cinema documental produzido, por exemplo, por Eduardo Coutinho em *Edifício Master* e *Jogo de Cena* ou por João Moreira Salles em *Santiago*. Pode-se entrever pistas do tipo de obra que é *Banquetes* a partir destes.

Walter Benjamin, a respeito da figura do narrador, coloca que este não procura narrar histórias que tenham como pano de fundo uma moral edificante apenas, mas seu intuito é o de passar uma continuação de uma história para que esta, por sua vez, simplesmente continue através daquele que a ouve⁶. Pequenos acontecimentos sendo relatados a terceiros para que estes se apropriem deles como sabedoria e os passem adiante. Analogamente, pequenos retratos do real, enquadrados pela câmera, para que estes sejam reenquadrados pelo espectador. Pequenos momentos ou situaçõezinhas sem futuro, como os integrantes da Internacional Situacionista apregoavam com pixações pelos muros das cidades nos anos 60, visando provocar uma continuidade a ser vivida por quem os lessem. Um cronista que se afeiçoa e intervém no real, produzindo, por meio de uma oportunidade, sua continuação.

Se o registro documental diz de uma situação ocorrida no cotidiano de um lugar e tenta esclarecê-la, que tipo de documentário seria aquele onde uma situaçõezinha é provocada e registrada, uma que não faz parte do lugar? Um documentário que age como dispositivo, “[...] relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros, gatilho provocador de uma situação inexistente no local”⁷. Se ele produz seu próprio material, constrói sua própria matéria-prima, que não está lá a priori, mas que será produzida, é então um documentário? Que tipo de documentário é *Banquetes*, onde o narrador, ao contrário de ser aquele

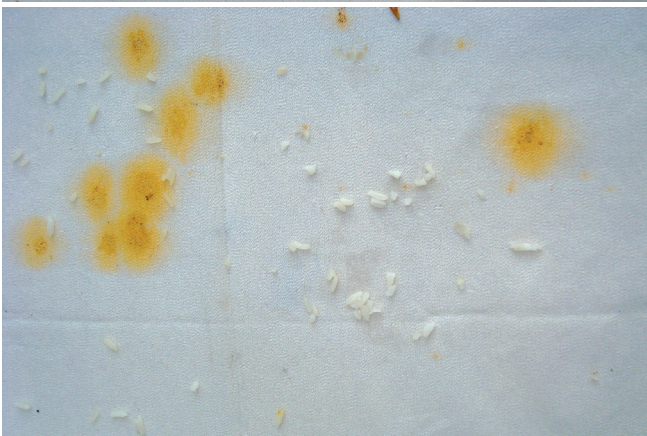
distanciado que mostra a situação, passa a expô-la e não explicá-la, preferindo mostrar sua continuação?

Distanciando-nos de perguntas de gênero cinematográfico ou de qualquer outro tipo de construção identitária onde o filme possa se instalar confortavelmente, manter seu estranhamento é central: sua capacidade de construir uma relação verídica a partir de uma ficção ou de uma falta...de lugar. O foco do que está sendo narrado está na relação estabelecida entre aquele que narra e o espectador, na aderência do último ao fluxo daquilo que se passa diante dos olhos. A busca de verdades por cada espectador neste encontro com a verdade do cineasta, e não a busca de uma verdade única.

O diretor Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena*, é o protagonista, pois ele personifica o olhar do espectador. Ele pergunta sobre a veracidade da informação tal como o espectador. Por isso mesmo, a parte lateral de sua face aparece nos primeiros minutos do filme a fim de que o espectador compactue com toda a indefinição acerca do que está sendo relatado. Desde a primeira entrevista de seu filme, deparamo-nos com indeterminações. Tal como o grupo Fluxus, que colocava indeterminação e acaso vindos do espectador-participante como fundamentais para o acabamento e construção de sentido da própria obra, como em 4:33' de John Cage, repete-se com Coutinho o mesmo procedimento. Se o silêncio da peça de Cage ao longo de 4:33' é preenchida pelos sons do ambiente, com Coutinho é feita a pergunta pelo espectador, sem obter resposta, a respeito deste real produzido. Em *Banquetes* a situação repete-se: quem é do local, quem é da equipe, quem é dançarino, quem foi pago, quem é quem? Ao espectador, tais questões desaparecem ao adentrar no jogo proposto.

De modo também singular, muito atencioso com seu próprio objeto de exposição e afeição, está o longa-metragem Santiago de Salles. Na tela, vê-se toda a tarefa de um documentarista sendo exposta, pois o que mais interessa e o que há de mais valioso escapa ao próprio realizador do filme, que pressupostamente deveria ser o que controla tudo, pois edita e monta sua obra. O filme não é sobre Santiago, o mordomo de sua casa, mas sobre o modo como Salles percebeu, filmou e tentou dar forma ao seu Santiago. É uma obra sobre o autor e um processo de descoberta compartilhado cinematograficamente. Ao espectador, cabe fluir junto com Salles tal incompetência imanente à tarefa proposta pelo cineasta de construir tal filme sobre Santiago. Só lhe resta falar de seu Santiago. Mais uma vez: um ponto de encontro. No filme Banquetes, filma-se uma descoberta própria: delírios fellinianos ao som de uma retro-escavadeira.

O fracasso, então, é o tema destes filmes. Ao tentar construir uma veracidade, o resultado é apenas uma veracidade, construída a partir de percepções advindas do encontro entre o cineasta e os outros. A verdade foi perdida no local. Por outro lado, qualquer filme que se proponha a construir um diálogo com o espectador, este momento presencial, efêmero e parcial se constrói novamente na experiência cinematográfica. Depende tanto daquele que olha como daquele que monta o olhar. Fracassar então constrói-se ao fluir o filme em acordo com sua singular qualidade estética. O fracasso é resultado desta procura pela língua pura, a forma maior destas vidas, sendo que em cada tradução-filme esteticamente experienciada está calcada a sobrevivência do próprio filme:



49

50

51

52

53

54

55

56

| BANQUETE 3 |







“Da mesma maneira que os fragmentos e uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem combinar uns com os outros nos mínimos detalhes, apesar de não precisarem ser iguais, a tradução, em lugar de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, de maneira amorosa e detalhada, passar para a sua própria língua o modo de significar do original; assim como os pedaços partidos são reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, o original e a tradução devem ser identificados como fragmentos de uma linguagem maior.”⁸

49
50
51
52
53
54
55
56
57
58

Provocações dialeticamente sobrepostas: ver atores e não atores à frente, mentindo ou dizendo mentiras verdadeiras ou um mordomo que existe mas não está lá. Rastros são deixados para que o espectador faça/monte sua própria versão. Ficções documentais construídas por um olhar construtor do espectador. Estes rastros construídos pelo encontro vivido provocativamente entre cineasta e mundo constituem a ficção documental Banquetes.

59
texto | FEDERICO CANUTO |

Ao deparar com o vídeo, vê-se uma mesa de cocktails infiltrando-se numa festa de rua. Nessa mesa, o bartender vai distribuindo bebidas, a música vai ficando mais alta, pessoas dançam de terno e de chinelo, e o espectador pergunta a si mesmo quem é o infiltrado e quem é que já estava lá. Quem é do local e o que foi produzido no local pelos documentaristas? Ou todos são artistas e figurantes? Ou todos estavam lá e a filmagem foi um mero acaso? É uma intervenção de arte ou apenas um filme de uma festa? Uma ficção documental se forma a partir do rastro deixado ao espectador.

A ambiguidade do filme: registro ao mesmo tempo que construção, que pergunta sobre sua própria veracidade e a noção de veracidade a cada corte, com pessoas dançando

ou bebendo ou conversando. A montagem vai colocando o espectador, aquele que ri de algumas cenas e se deixa penetrar no ambiente porque lhe é familiar, na função de participante. É neste poder de penetração na vida daquele que assiste ao filme que algo se realiza. No entroncamento da arte, no caso o filme, na vida ou na construída indissociabilidade das duas instâncias por aquele que vê, monta e edita as cenas e imagens, é que se ergue uma co-autoria. Arte, corpo estranho que adentra a rotina de uso do local; vida, o cotidiano repetidamente construído pela reprodução habitual de gestos e relações com pessoas. Em Banquetes uma relação de complementariedade é fundada. A partir do fracasso, teias entre espectador, cineasta e o objeto fílmico – banquetes – formam-se, fracassos sucessivos vão se dando. No fluir, pequenos devires aparecem, perguntas são feitas a quem vê, mas não há respostas.

Os pequenos instantâneos pastoris na imaginária paisagem novecentista, recortada por um carrinho de pipoca e um barco a motor em águas verdes, é paradoxo moderno, dependente daquele que vê a ironia na construção da imagem pictórica, um quadro cinematográfico. No caminho das galinhas - da morte ao banquete, comendo tripas e celebrando - um caminho da produção. Da doída morte da galinha - vira-se a cara - aos freezers das grandes cadeias de supermercados. Em uma calçada, a inserção de uma mesa de 'burgueses decadentes', segundo a fala de um dos que lá estavam, é ladeada por obras no piso feitas por uma retro-escavadeira. Ela arranca do chão o asfalto que, por sua vez, transforma-se em sala de jantar. Se 'debaixo do asfalto, a praia', sarcástica ironia aqui é retro-escavada. Ao som do soul, uma vassoura varre o asfalto, ao invés de abri-lo, para transformá-lo em pista de dança. A cada um que aparece devidamente paramentado ou não, quaisquer

uns podem estar lá. Indistinguível na multidão, sujeitos que ora são réplicas de James Brown, ora faxineiros de uma via pública, ora DJs. Simulam identidades dando ao espectador a tarefa de dizer quem são. Desviam de uma pergunta ontológica, para respondê-la na ação dos próprios corpos.

Neste campo produzido - o filme - vislumbra-se o que a rotina e ritmos diários não permitem perceber ou imaginar - tarefa básica de qualquer esforço crítico.

Se o festival fluxus é o momento em que artistas e não artistas se confundem, pois ovos voam de um lado a outro lançados por ambos, dançar, e não o pensar sobre a dança, é o que une os sujeitos do filme e aquele que o vê e o aprecia. Não é uma reflexão sobre o filme, mas viver a partir deste rastro deixado no momento - ou situaçãozinha sem futuro - é o que se apresenta como possível impacto estético.

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

Quando vi o filme depois de acompanhar sua feitura e finalização, sozinho, ou em algumas salas de aula com alunos de disciplinas de Urbanismo e História da Arte, percebo que os sorrisos, risadas e o escutar da música com o corpo, dançando na cadeira, sempre aparecem em momentos próximos. Quase sempre são os mesmos: a dança, o banquete ao som de Nino Rota somado ao da retro-escavadeira e a banda de música no casamento. Ou ainda, o estranhamento inicial na primeira cena: o casamento.

Lembro-me da montagem in loco das cenas, do clima festivo dado pelo apropriar-se do espaço da rua, do sentar-se à

mesa ou de pé em volta dela. O estar junto para celebrar ou deflagar uma celebração de algo que está ali e de algo que está sendo suplemento ao evento. O estar ali, contraponto ao passar por ali, como se vê em inúmeras cenas do filme onde transeuntes passam pelo pequeno festival. Conversar, ao invés de estar de passagem, como normalmente vive-se pelas ruas das cidades.

Ao ouvir perguntas dos alunos sobre como foi feito, quem eram as pessoas, quem havia me convidado, se e como conheço os realizadores, como eles pensaram o filme, se acontece com frequência, ou como isso aconteceu ou se é apenas uma encenação e outras perguntas relativas ao grau de veracidade do que está sendo visto; retorna-me não o evento, mas o que o filme espacializa. Ponto de convergência para o esquecimento como produção de um novo devir, ao contrário de Funes, o memorioso, personagem de Borges que não podia esquecer: esquecer para construir estas novas proximidades, novos fracassos.

- 1- BENJAMIN, W. Obras escolhidas. Baudelaire. Um Lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: BRasiliense, 1989, p.194.
- 2- SHIELDS, R. Lefebvre. Love and Struggle. London: Routledge, 2005, p.58.
- 3- Slogan situacionista pintado nas ruas de Paris, durante o maio de 68 francês: 'debaixo do asfalto, a praia'.
- 4- SICHEL, B. [coord.]. Flux y fluxus films 1962-2002. Madri: Museo Nacional Cenro de Arte Reina Sofia, 2002, p.99. *apud Revista ARS*. Ano 02, número 03, 2004.
- 5-DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas e Movimentos. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.116.
- 6- Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov IN: _____. Obras escolhidas 01. Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.200.
- 7- Sobre a relação entre dispositivo e documentários, pode-se citar filmes como 33 de Kiko Goifman e Passaporte Húngaro de Sandra Kogut, onde o desenrolar da trama é provocada pelo cineasta, este em busca de algo. Dois textos expõem bem tal construção documental: LINS, Consuelo. O Filme-Dispositivo no Documentário Brasileiro Contemporâneo IN: V.A. Sobre Fazer Documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007; e BERNADT, Jean-Claude. Documentários em Busca: 33 e Passaporte Húngaro IN: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir. [org.] O Cinema do Real. São Paulo: Cosac NAify, 2005.
- 8 -BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor *apud* BAHBA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007, p.238.

59

60

61

62

63

64 **TRANSLATIONS**

A FEW YEARS AGO I WAS PASSING BY BUS ON AN AVENUE AND GOT A GLIMPSE OF PEOPLE SITTING ON THE SIDEWALK AROUND A SQUARE TABLE, PLACED IN FRONT OF THE WALL OF A HOUSE. AT THE TABLE, COVERED WITH A TABLECLOTH AND DECORATED WITH FLOWERS, PEOPLE WERE HAVING LUNCH. A DREAM? CONVERSATIONS, MOMENTS OF REST, OBSERVATION OF THE MOVEMENT IN THE STREET, PEOPLE AND CARS PASSING BY, SHADOW OF TREES, SCENT OF FLOWERS HANGING IN BUNCHES FROM THE WALLS. PERHAPS, FOR THIS GROUP OF PEOPLE WHO WAS HAVING LUNCH ON THE SIDEWALK, PLEASURE HAD BEEN THE REASON FOR THEM TO BE THERE. TO MY EYES, AS A PASSERBY, IT AWOKE A THOUGHT ABOUT OTHER WAYS OF LIVING EVERYDAY LIFE IN PLACES OF THE CITY. EXPANDING THE SPACE OF THE HOUSE TO THE STREET AND AMPLIFYING THE LIVING SPACE AND THE AREA OF CONVIVIALITY.

THE SIDEWALK IN FRONT OF HOUSE - EXPANSION OF THE DOMESTIC LIFE

I started having lunch on the sidewalk a long time ago. As I live in an apartment on the first floor, with windows that open to the sidewalk, the street has become a kind of “balcony”. On Sundays, we put table and chairs in front of the building to have lunch with friends, and spend a pleasant afternoon, chatting and resting in the shade of a tree that is right in front of the window. On some occasions, we placed a plastic swimming pool for the children and a few slabs of grass to form a garden.

The street, very busy during the workdays, becomes quiet on Sundays. Several people walk and pass by us, mainly to go to church, which is located on the next block. Some elderly people stop to remember the past, in a nostalgic way, lamenting the loss of the habit of putting the chairs on sidewalks at the end of the day. So, when we occupy the sidewalk today to have our lunch, might it be an attempt to resume a city of the past? No, what moves us is more a desire to make life better within what the realm of the city offers, than try to revive or freeze a time that no longer exists.

On New Years Eve we make a party with friends on the same sidewalk. We occupy it with table, chairs, carpets, cushions, lights and sound box in the window, sufficiently to have a dancing party. At this night, when the street is bustling due to the restaurants and bars on the nearby corner, passersby express their surprise and contentment when they see us there.

EXPANSION TO THE CITY - OTHER RELATIONS

66

Beginning with the lunches in front of the house, we started to make others in different places, with unknown people, who join us in preparing the food, carrying chairs, dishes and cutlery. From these experiences emerged the project *Banquets*, a video in which we recorded five lunches in the city of Belo Horizonte.

First, we realized random routes through the city in search of places, situations and different everyday practices. The areas of interest were places such as flower-beds, rotundas, dead-ends, areas under viaducts, abandoned squares, river-banks of brooks or ponds, sidewalks and vacant lots. We were also trying to meet people who would like to cook and houses where there was a possibility to use the kitchen to prepare the dishes. We looked for a place that slaughters chickens or vegetable plantations, as locations for the realization of the lunches. We found different situations, such as a group of people occupying the streets on Saturdays to dance, residents who adapted a barbecue on the external wall outside the house and others who tied hammocks from trees on the sidewalk. We intervened in these dialogues with the places and already existing practices with a table for the event of the banquet.

THE TABLE AND THE FOOD

The table is a common object to everybody and it is present in the interior of most houses in the West. To realize the banquets, we

transpose the table to the outside, onto the street, the square or the sidewalk. This causes a dislocation of everyday habits and constructs a situation that affects the participants or passersby, either provoking their memories or making them discover possibilities for uses of spaces that were not incorporated before into everyday practices.

The food is a mediator between people, in the act of cooking, as well as in the act of eating. It is a way to experience pleasure and the senses and enables exchanges and approximations of people.

“Gastronomy is the area reserved for Eros, there where the fatal furies of Tanatos triumph almost exclusively. Impulse of life, creative and creating, constituting and regenerating; a vital force is the crystallized audacity by entirety of the heat which resist death within us. Eating is installing oneself in the very centre of the forming process, generator and conservator of itself. In a way, it is to assist the preparation of auroras when the twilight is announced.”¹

While thinking about food and the city we soon imagined different situations: a towel on the grass of rotundas to make a picnic, hammocks tied from the trees on the sidewalks to rest after lunch. The construction workers eat and rest on the sidewalks, under the shade of a tree and on a flat ground. It is a way of spontaneous occupation, and they use the space only for the required ephemeral rest.

PUBLIC AND PRIVATE

We are used to a city which is designed according to rules that limit and strengthen the separation of public and private. Throughout the history of Western cities, the urban plans, for more diverse and different they appear, were based on this idea of separation. So, officially, the space of the streets is exclusively for transit and seldom for a permanent setting or a place where one realizes

any activity. The laws of occupation and use of urban space tend to strengthen the limits and create hygienized, deterministic and hierarchical spaces. The pedestrian malls with activities in some downtown areas are palliatives, which belong to a logic of urban cleansing, in order to create more fluid places.

But the street peddler, the fairs and the food stands cause, by their disorder, a redefinition of the uses of the streets. This domestic expansion or these private activities in public areas are perceived as a kind of undesirable invasion, and not as something specific to urban life. The lunches on the sidewalk constitute an invasion and expansion of domestic life. They break the boundaries between public and private. And moreover, they have become incorporated into our daily life.

THE VACANT SPACE OF THE CITY

The city has several residual spaces, open and empty fields, which can be used. At large, these spaces possess a character of abandonment and vagueness, and exactly this, transforms them into free fields for inventions. Unlike those spaces planned according to defined functions and which determine the ways of use and behaviour, the spaces are vacant gaps to be filled out.

I remember here the architect Alvaro Siza, who parted from the existing lines of a terrain to realize the housing project Malagueira². The terrain was located between two other already existing housing projects, and, by visiting the site, the architect identified several types of lines on the ground. These were indications of the courses that the neighboring inhabitants left through crossing the terrain, which over the years had become place of passage. Because they were various and intense and marks, Siza opted for not stopping this everyday practice of the inhabitants. They became the guiding elements for the project, which has become part the place. He kept the lines as open, public spaces, passages, parallel to which

he introduced the aqueduct and the habitations. Moreover, he left some areas without a defined use, some niches abandoned to time and decisions of future inhabitants. These respiration areas have become, after their occupation, places to extend clothes lines, small game fields, place for chairs, sunbathing, conversations, etc.

Thus, the architect parted from subtle and sensitive elements. He understood the value of leaving gaps, even if, at the time, his contemporaries criticized the project, believing him incapable to design all places. With this, I return to the potential of vacant spaces and their occupation through spontaneous actions. When I say that the gaps will be filled, I understand it the way it was done by Siza. It doesn't mean to end the emptiness, but rather, to incorporate it by keeping it vague, but keeping the potential for collective use. It offers places without makeup, without previous stipulations, without being the object of profit or speculation, non-spectacular, but only available and incomplete. Thus the occupant may have an active and constructive presence. That's why I think that it is good to have vacant spaces, as cities increasingly tend to eliminate them and thus leave us with no possibility to intervene, create and invent. Faced with vagueness, we can create things according to our own experience.

THE SIDEWALKS

The contemporary city is basically organized into streets, squares, parks, buildings and condominiums. The interiors of houses and shops, expand to the spaces of the street, in various cultures, whether in Japan, China, Brazil or in Egypt, usually as an invasion. What is from the private world unfolds itself out through use. Whole streets are areas of continuing life, of services, circulation and housing. This doesn't only occur in informally constructed areas, such as agglomerations or slums, where the porosity of the spaces is much greater, but also in planned neighborhoods.

In Japan, the private universe occupies local streets. At the door of house, which opens directly onto the street, there are the slippers on a rug, some pots of ornamental plants and greenery, and in some places there are washing machines and refrigerators. The dichotomy between private and public is not rigid, one lives impregnated in fluidity or passage between them. This can be perceived from the curtains that are hanging on the outside of the doors. Usually, in the Western world, we are used to the curtains on the inside, when our own hands decide when to open or close them, keeping distance from public access, because they bar the view when doors and windows are open. When placed on the outside, the signification is inverted, seeming that the street is the intimate part of the house. It is also common to see waiters with trays crossing streets, bringing dishes, glasses and cutlery, as if they were crossing a corridor between a kitchen and a pantry. The kitchen is a small cubicle open to the street, and the pantry is at some other nearby address.

THE CITY OF THE SPECTACLE

Since the nineteenth century, with Haussmann's project of urban cleansing in Paris, the "blank slate" tendency occupies the minds of architects and city planners. At the beginning of the twentieth century, the modernists projects of urbanization counted on demolition, without leaving traces of what was previously in the place, in favor of cities gardens, consisting basically of extensive green areas, housing units (the skyscrapers) and intense routes for the circulation of vehicles. To live in these areas they counted on a model of man, idealized and platonic, whose time would be spent on reflection, contemplation and elegant well-being³. Since the 1950's, the Situationists Guy Débord, Constant and Vaneigen⁴ put the devastated cities into question:

"In the old neighborhoods, the streets were turned into expressways, leisure is commercialized and misrepresented

by tourism. The social relations have become impossible. The newly built neighborhoods have two dominant themes: the transit of cars and residential comfort. They are the limited expression of bourgeois happiness, devoid of any playful preoccupation.”⁵

A prophetic tone to talk, fifty years ago, about the invention of necessities for the current ways of life: a world mediated by images, which brings an ideal of comfort, protection and isolation. What brings these forces into movement? Is it the property speculation? Would it be possible to create other forms of speculation, which continue generating profit, but which also allow the maintenance of areas without control, human relations and common life? Because the more deterministic the places are, the less are the possibilities to act and invent, and even greater is the paralysis.

“The planet has been invaded by a mental illness: banalization. Everybody is hypnotized by production and comfort - sewage, elevator, bathroom, washing machine. This state of fact, which began as a protest against poverty, went beyond its first goal - to free man from material concerns - to become an obsessive image in the immediate present. Between love and the automatic garbage disposer, the youth of all countries prefers the disposer.”⁶

THE ORDINARY

The invention of the cities' history was initially based on urban design and its operation. The construction of another history based on the trivial of everyday life such as activities, rhythms, meetings, disorders, ruptures, diagrams and narratives belongs to the twentieth century. These data were not part of the realm of historical knowledge until then, they were neither of interest to the urbanistic project nor the reflections about cities.

To illustrate the everyday relationship and the city as a former of history, I quote Georges Perec, from his text *L'Infra-Ordinaire*⁷. Perec realized a mapping of the street where he lived in Paris, which was in a continuous demolition process. His procedure was to monitor the changes from 1969 to 1975 through frequent visits of the site. He took notes about the modifications house by house, building a kind of inventory of particularities. Through the numbering of the buildings, he recorded those which were inhabited, those which received “for rent” or “for sale” signs, those which were abandoned and those which were demolished. Year after year, the landscape was modified, until its total demolition. Through this simple procedure he reveals the history of modes of living, of occupying the space and the transformation which occurred in both.

The everyday life, therefore, passed on to have a meaning for the construction of a reflection about cities. If the traces in cities are erased and if it becomes clean, orderly and equal, one diminishes the ability to generate surprise or provide fortuitous encounters with dust, the disorder or the grass that sprout unduly from a hole in the sidewalk and daydreams.

REPORTS ABOUT THE FILM *BANQUETS*

BANQUETS is composed of a series of five lunches held in public spaces in neighborhoods of different social classes in Belo Horizonte.

For the choice of the locations we realized several local routes, by bus and by car, based on a city map. Each tour was done in different directions in search of interesting situations and places.

After selection of the sites we talked with residents, local merchants, organizers of the street events in order to understand the mechanisms of use and appropriation of the places and the

peoples' ways of life. At that time we met people who agreed to participate as cooks, we defined the menus according to the local situation. For example, for the banquet in the square, we choose chicken "*ao molho pardo*" since there was a small slaughterhouse nearby. A couple of residents, who usually cook for church-related festivities of the neighborhood, were available to prepare the entire meal.

BANQUET 1

In the street in front of a church, where a marriage took place, in the eastern part of the city.

We installed the table in front of the church door, immediately after the entry of the bride. We realized a kind of invasion of the site. The menu consisted of cotton candy of various colors and red candied apples. A resident of the neighborhood, which produces them for party stands and street salesmen, prepared them. The marriage couple had hired a local music band to play at the church portal for their exit and the music was added to the surprise caused by our table.

BANQUET 2

In a small square of the neighborhood surrounded by local commerce in the northern region of the city.

We chose this place because of the chicken slaughterhouse, which is nearby. We ordered the killing of twelve chickens. On the same block there was a couple of cooks, who are quite well known in the neighborhood, as they prepare do the lunch for the festivities of the local church. The menu was chicken "*ao molho pardo*". The tables were lend by the owner of the bar form the other corner. They cleaned up, carried and installed the tables in the square. The participation was active throughout the whole neighborhood. Each person brought their dishes, cutlery and even lunchboxes to carry food back home.

BANQUET 3

At the margins of an urban lake - the Pampulha lake – in the northern part of the city.

This location was chosen for its bucolic features, conducive to a pastoral banquet. A situation of urban nature. The menu consisted of a roasted piglet and a table of lettuce. It was quite plastic and pictorial.

BANQUET 4

On a street, in the “Block of Soul”, in the central region of the city.

We wanted to intervene in an existing situation, so we chose this street where a group of the Black Soul Movement comes together to dance, every Saturday. We opted to make a feast of colored and refreshing drinks. People came close to the table to choose the beverages; their participation was very intense.

BANQUET 5

On a sidewalk in a residential area in the southern part of the city. The banquet was realized with a group of friends and neighbors. The menu consisted of several dishes, nominated sculptural dishes. Several scenes occurred at random that day, without our prior knowledge, such as: execution of a repair work of the asphalt realized by the city hall and the police searching a group of young soccer fans. Since the proposal of the film is to deal with random incidents, all the scenes were inserted into the film.^h

1 - ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 167-168.

2 - Constructed in the city of Évora, province of Alentejo, Portugal.

3- I refer to the western modernist culture, mainly the urbanistic proposals and the Modulor of Le Corbusier.

4- About the Situationists consult: DÉBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. SADLER, Simon. *The situationist city*. And *Situacionista: teoria e prática da revolução*.

5- CONSTANT. *Outra Cidade para outra Vida*, IS no. 3, dez. de 1959. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.114.

6- IVAIN, Gilles. *Formulário para um novo urbanismo*. IS no.1, junho de 1958. Em: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.69.

7- PEREC, George. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

FROM ARTIFICE

The banquet takes place on Pernambuco Street, right in front of the house of Louise Ganz. Set on the sidewalk, there is a large table for a certain number of guests. I come with the ingredients to prepare my “sculptural dish”, a modest and practical reference to Carl Andre: toast bread (without crust) and a rose-colored chicken paste. A slice of bread with paste and a slice of bread without paste, a slice of bread with paste and a slice of bread without paste placed horizontally side-by-side filling up a tray. The bread is being used in its given dimensions: no cuts, and that’s all. The table is carefully prepared. The other guests are almost all acquaintances from other similar occasions. But now there is a camera; a film is being produced: “Banquets”.

In 2002 I participated in another project of Breno Silva and Louise Ganz: “Perpendicular”, a series of interventions by artists and architects in several rooms of a hotel. In that context, I was neither there as an artist, nor as an architect, but as part of a rather vague entity, which is called public. While visiting this event I experienced a significant moment in my relations to art, an experience that I tried to communicate in a brief text, an anxious report, written while I was enchanted by the circumstances:

ROOM 117

Look well at everything that you might see.

Jules Verne

Michail Strogoff

I have just come back from “Hotel Bragança” where I took part in a disturbing experience I want to tell you about. My assignment here is of a paradox nature: to narrate a situation for which the words will always fail me. The name of the project is PERPENDICULAR and I would like to thank the people responsible for this event that lead me to an unexpected incident.

The proposal consisted of interventions made by artists and architects in

rooms of a hotel in operation in downtown Belo Horizonte - the "Hotel Bragança."

I visited the interfered-in rooms. Between one and another I was definitely affected by room #117. The door was half-open. I delicately pushed it, perceiving a slight change in me. It was as if I was entering into a strange room. I felt my body in a state of alert; a certain hightening of the senses made me feel thrilled by the scene of a used room. That's right, only that, a hotel room that preserved the evidence of a recent presence.

A strong smell of cigarettes, confirmed by the sight of an ashtray full of cigarette butts, the sound of some voices leading my eyes to a television set which - placed on one of these wall supports and playing at a generous volume - showed the images of the popular eight o'clock soap opera: *Esperança*; several already consumed beer cans arranged in a chaotic way on a small drawer between two single beds; some clothes thrown on the two beds; other disarranged clothes in an open suitcase leaning against a wall which separated the room from a probable bathroom. A pair of filthy tennis shoes in the middle of the place. All these objects exposed in that space comprised a startling scenery. I thought of the value of the proposal: just a used room.

How could such a simple idea be so brilliant? How could an intervention achieve such a verisimilitude? The surprise was the appearance of veracity (or might it be the power of veracity?), which suggested a precise, almost surgical action. The room was full of absence. And it was precisely that which made room #117 undoubtedly the most successful proposal.

The feeling of invasion was prolonged making me feel pressed by time, having to withdraw as soon as possible, perceiving myself in imminent danger. Perhaps because of this, details of the room escaped me, and this fact is all the more disturbing. I even think that the experience was so intense that, when I try to remember it, it seems to be distant, and even non-existent.

I was curious to know the name of the author or authors of the project and asked here and there. Nobody knew how to answer me. I decided to return to #117 to prolong, reaffirm or even confirm the experience. The closed door surprised me. I experienced a sort of an infinitesimal short circuit.

Gradually, I realized not only that the second floor functioned normally, but that on this floor, along the interfered-in rooms, there were others which were actually occupied. It wasn't about performance, it was the transit of the hotel cohabitating with the artistic event.

Aware of that, I began considering whether #117 wasn't just a hotel room. If the presence that I detected due to its own absence was not the temporary retreat of a hotel guest who, anticipating his immediate return, wasn't concerned about closing the door. Or he may even have forgotten to do so.

The question was whether room #117 might be what it seemed to me: a used hotel room. There was a need for a detailed investigation to confirm this suspicion. Room #117 really was a room in use, a lived-in space.

Coincidentally, while I'm evaluating these doubts, a guest leaves the room and I don't resist asking him:

- "Are you in #117?"

He only nods his head while moving hastily on through the corridor, showing a certain bad mood and discontent.

The experience provokes in me a irreducible division between PERPENDICULAR and HOTEL BRAGANÇA, emphasizing the inevitable line between them, which, curiously, and some might say paradoxically, comes to enhance the possibilities of the unspeakable, unsuspected, uncontrollable and, why not, revolutionary connections between these parallels.

This report sought to address my perception of discontinuity between the event and the actual operating of the hotel. The perception of something as an interval which united and separated such records. What was at stake there was a "strangeness of the familiar" that seemed possible through the ambiguity introduced by the strategy of the event: an artistic action inserted in the context of a hotel in operation.

Participating in one of the banquets consisted of a very different experience, even though it implicated the previous experience. At the banquet I occupied the place of a participant of the scene in a conscious way, while in "Perpendicular" I suddenly became aware

that I was part of a scene. Surely such distinction forms our experiences in singular ways; but I would like to stress here how both seem to constitute tributes to an instance of artifice.

As the reality of *Hotel Bragança* constituted a source for “Perpendicular”, the circumstances of *Pernambuco Street* that day, although casual, seemed especially elaborated to compose the film “Banquet”: construction workers digging the street, police searching some soccer-fans, people passing by, and a whole trivial scene seemed to be reverted to another purpose unrelated to it’s own circumstance. The task of the film turned reality visible from another point of view.

My experiences in “Perpendicular” and in “Banquet” suggest that seeing is to produce a way of looking, a way of looking that can direct us to the consciousness of how our apprehension of reality is constructed also by our expectations, which in turn implies that we become conscious on how such apprehension is always built from a specific framework.

The scenes which can be found in the movie “Banquets” are both forged and fortuitous realities: encounters of situations that precede that which has a independent existence in the film - the wedding of Bruno and Camila, the coexistence between residents of the neighborhood Concordia, the dancers, our ties of friendship which made us get together in front of Louise’s house - and the activities of the interventions.

The actions, through which Breno and Louise are trying to destabilize customs, infiltrate the continuum of everyday life, offering vigorous invitations to the perception of a place of more elastic and unusual maneuvers. A space of actions to which we accede our heads by means of fortuitous encounters promoted by the auspices of artifice.

ON DOCUMENTAL FAILURES

When one walks through the streets of large cities, one doesn't see people voluntarily putting their tables on the streets and providing lunches or any other type of food to passersby, as can be seen in the video "*Banquets*". A moment of displacement from the urban landscape surrounded by cars and people coming and going, without any contact or active participation in the lives of each other, is not something that is normally offered.

Nor can one see, live or on TV, people occupying the streets for lunch with their family or friends or enjoying the margins of a lake. Events like this are not being exposed or advertised in newspapers or fashion and architecture magazines. Images like these are not available in catalogs of stores, much less, in the middle of the street.

Otherwise, during lunch hours of supermarket employees, for example, we have some lunching on sidewalks and sleeping after a meal in small residual spaces [small gardens, lawns or on the floor under marquees]. While appropriating public space, these permanent or temporary street inhabitants don't try to get closer to each other and celebrate a moment in a collective way. There is no attempt made at establishing contact with the passersby distributing cocktails or offering small open-air concerts. Announcing the emergence of the paradoxical character of Modernity, Benjamin¹ says that the street as the residence of the collective, demonstrates a lot more a distance among people than an approximation. In the video *Banquets* the actions presented suggest and refute this approximation at the same time; there are people who adhere to the banquets, as well as people who pass by them, curious and even indifferent.

Repeated uses of the street are presented, and possibilities are given through an appropriation. In the context of the street, such

actions can continue indefinitely, as one can see every day in the streets of cities, as well as become a 'banquet', which means a rupture of the routine. Through this rupture an opportunity is created. This is the moment, an open window, space-time of the future: "revelation of all possibilities contained in the daily existence [...] ephemeral and instantly passed to oblivion while [sic] during this transition, all sorts of possibilities can be discovered or achieved "2.

In retrospect to this type of 'temporary' action in the field of art, one can see that there are many examples of the same type of event and interruption of everyday life lived in cities. Inspired by, or, serving as an inspiration to past events which happened around 1968, year zero of the spectacular culture, when one finds 'the beach under the asphalt' [*sous le pave, la plage* ³], actions like this, which took the lived space in the city as stages for events and appropriations, multiplied throughout the urban space. At the first moment with students, marginals, artists like Gordon Matta-Clark and groups of artists such as Fluxus, or with movements like the International Situationiste.

In the case of the Fluxus group, its strategy of making art was based on the construction of small events that subverted what was normally expected in some places. Theatres in streets addressed to the transit of vehicles and ads sold on the wall space, were some of the proposals. Fluxus offered an artistic experience through which the status of art was re-dimensioned, if not erased in space and time, because those were artistic events, which were experienced as part of daily life. Happenings and performances, thus, were trying not only to withdraw the status of place of excellence to show and authorize art from the museum and the art gallery, but also, to unite art and life through works open to chance and produced with the participation of spectators.

Radically, this was the '*Fluxus Festspiele Neuester Musik*', "Fluxus Festival of newest Music." A collective group-show, creating noise in the normal use of any space, filling it with desires and possibilities. A place dedicated to art experience that, through artistic actions, brought together artists, spectators and others:

"[...] we interpret Emmett Williams's German Opera 'Ja es war noch da', in English: the longest 45 minutes of my life, which consisted mainly in shaking a frying pan with a regular rhythm and precise lapses. [...] Vostell came from Cologne [...] played Arghh, struck some toys with a hammer until they broke into small pieces, tore a magazine, destroyed some lamps in a crystal and threw cakes against a glass. [...] It was what Wiesbaden needed. For a certain time, eggs flew through the air every two minutes. During Emmet Williams's opera, some students rose from the audience with branches of fir and sang several student songs [...] things like this happened over a three-week period." ⁴.

From a more historiographical point of view of Surrealism as well as Dadaism at the beginning of the twentieth century, these movements can be considered precursors of these kind of action in the field of art. When the Dadaists met to recite poems, show their new works and discuss the individual production among each other, they were the first to appropriate underused or widely utilized spaces, subverting the type of utilization which normally took place there. This is an account of the construction of small vibrations, as occurred during five months in the *Cabaret Voltaire* in 1916:

"Summary of the festival: cubist dance, costumes, each person with his big barrel on the head, noise [...] goastic poem, vowel concert, static poem, chemical arrangements of ideas [...] More shouting, the large drum, the piano and the impotent cannon, costumes of torn cardboard. All present surrendered to an interrupted childish fever" ⁵.

Similar to the noise made by the reading of the poems and the shouting of the artists in a space of silence, was the noise produced by the sound of a cello at the Pampulha lake and a banquet in front of a building in a upper-class residential area of a city, as seen in the video. A paradox: the lunch, such a common event in private spaces of the city, becomes strange in the expanded space of a lake.

That day, the banquet, the space and time for any banquet, was produced by the infiltration of a loaded table by one of the characters at the beginning of each intervention. The banquet projected by the artists, which is experienced on the street is a moment created by those who desire, each one with his or her non-indifference.

Art as the basis of *Banquets* can be helpful in comprehending and expanding the understanding of the project as part of something larger than simply a film which lasts 20 minutes. Seen from a distance in order to understand the film as part of a series of actions that address the private use of space, re-dimensioning it, making it collective for a short instance, then, the film is a record of an action. It operates on the same level, equal to a whole process of artistic construction starting in 2002 with the project 'Hotel Bragança' and continuing with 'Vacant Lots' and the DOCTV 'Square Meters'⁶. These proposals occupy empty spaces, reenergizing them publicly with exhibitions or public actions. They participate in the discussion of a new concept of public art, where the boundaries of art and the limits of the word 'public' are tensioned and re-considered in the light of contemporary issues such as globalization and the public sphere, privatization of space, interdisciplinary discourses of art, architecture, economics among others.

Another attempt can still be made in order to understand the proposal if one considers the supporting institutional structures,

the project's own publication and the extent of the whole project: printed publication, film and the actions in the urban space. Thinking about the institutional place that this project occupies as well as its tactics and strategies for dissemination and legitimating recalls proposals and issues raised both by Andy Warhol and Marcel Duchamp, in order to understand the complex relationships involving production, distribution and consumption of art – a system where art inserts itself and is seen as a product. What is the place of the artist? How is he recognized as an artist? How does he infiltrate or extend the area of artistic exposition? How does he legitimize a notion of art, which escapes from museums? These and other issues are raised from the work of these two artists.

However, what remains is a film. Or rather, the film is a trace of a moment or temporary experience.

THE FILM: A DOCUMENTAL RECORD OF A MOMENT?

Documental record does not seem accurate enough if it is thought in context of most documentary films that are currently produced. They normally feature a character or situation as central theme and expose it throughout the whole film and throughout all the lessons and problems that may arise from this narrative. They try to approach all ways and points of view, listening to all sides, so that the spectator may make his judgement. Much more than an aesthetic concern that is being made, what is placed in the foreground of these films are ethical questions: Who is right? Why is he right? Who is wrong? What are the conditions that led to the error? These issues are always more central than the cinematographic discourse: the image.

However, there are documental records that situate such modern notions within a new perspective. When one thinks about the type of documentary films produced by, for example, Eduardo Coutinho

in *Edifício Master* and *Jogo de Cena* or João Moreira Salles in *Santiago*⁷, one can perceive marks of the type of film present in *Banquets*.

Walter Benjamin, on the figure of the narrator, argues, that the figure of the narrator doesn't try to narrate stories, which only have a morally edifying background, but aims to pass a continuation of a story, so that it in turn simply continues through the person that listens^h. Small events are being reported to others, so that they appropriate them as knowledge and pass them on. Similarly, the camera frames small portraits of the real so that they can be re-framed by the viewer. Small moments or little situations without future, as the members of the International Situationiste proclaimed by the writings on the walls of cities in the 60's, aiming to cause a continuity to be lived by those who read them. A columnist feels inclined towards and intervenes in the reality, producing its continuation.

If the documentary speaks about a situation occurring in the everyday life of a place in order to elucidate it, what kind of documentary would it be where a small situation is created and recorded, one that is not part of this everyday life. The film poses a question. A documentary acts as a device "[...] relational, a machine that provokes and allows the recording of meetings, triggering a provocative situation which is non-existent in place⁸". Is a documentary that produces its own material, and builds its own raw material a documentary? What introduces a documentary which doesn't have raw material, but produces it? If the narrator in the documentary is removed, what kind of documentary is *Banquets* where the narrator exposes a situation rather than explaining it, preferring to show its continuation?

Distancing us from questions of film-gender or any other construction of identity, which determines the type of the film, one maintains its strangeness when one talks about it. This is what

is central to the film: its ability to build a true relationship, based on a fiction or a lack ...of place. The focus of what is being told is not a search for truth, but the relationship between the narrator and the spectator, in the adherence of the latter to the flow of what passes before his eyes, mounted by the videographer.

In *Jogo de Cena*, the director Eduardo Coutinho is the protagonist because he personifies the view of the spectator. He asks about the veracity of the information as the spectator does. That is the reason why the side of the filmmaker's face appears in the first minutes of the film, so that the viewer takes part of all the uncertainties concerning what is being reported. Likewise the Fluxus group saw indetermination and chance coming from the spectator-participant as fundamental for the completion and construction of the meaning of the work itself, as in John Cage's work 4:33'. Coutinho repeats the same procedure. If the silence of Cage's piece is filled out by the sounds of the environment during 4:33 minutes, Coutinho poses a question regarding this produced reality without an answer. In *Banquets*, the situation repeats itself: Who is from the place? Who is part of the team? Who is a dancer? Who was paid? Who is who? For the spectator, these issues disappear when he or she enters into the game.

Also peculiar, very attentive to its own object of exhibition and feeling, is *Santiago*, Salles' feature film. On the screen, one sees the whole work of the filmmaker being exposed, because what matters most and what's most valuable escapes the director of the film, who presumptively should be the one who controls everything because he edits and assembles his work. The film is not about Santiago, the custodian of his house, but about how Salles realized, filmed and tried to shape his Santiago. It is a work about the author and a process of discovery, shared cinematographically. It belongs to the spectator, to partake with Salles in such immanent incompetence with regards to the task to make a film about Santiago. It only leaves one to talk about

his Santiago. Again: a meeting place. In the film *Banquets*, the discovery of itself is filmed: Fellinian delusions to the sound of an excavator.

Thus failure is the theme of these films. While trying to build veracity, the result is just a reality built from perceptions stemming from the meeting between filmmaker and the other. The truth has been lost on the location. On the other hand, any film that proposes to build a dialogue with the viewer - this present moment, ephemeral and partial - is built again in the cinematic experience. It depends as much on the person who views as on the one which assembles the images to be seen. Failing then is constructed through the flow the film in accordance with its unique aesthetic quality. The failure is a result of the pursuit of pure language, the highest form of these lives; in any aesthetically experienced translation-movie lies the survival of the film itself:

“In the same way that fragments of an amphora, in order to reconstitute a whole, must be combined with each other in the smallest detail, in spite of not needing to be equal, the translation, instead of making it analogous to the original meaning, must convey a manner of signifying the original, in a loving and detailed way, in its own language; the separate pieces are recognizable as fragments of the same amphora and the original and the translation must be identifiable as fragments of a larger language.”¹

Dialectically superposed provocations: to see actors and non-actors, lying or telling true lies. Traces are left so that the viewer edits his own version. These would be the *documental fictions*, formed by the spectator's constructing view of the reality presented by the film. The traces, formed through the provocatively lived experience between the filmmaker and the world, constitute the documental fiction of *Banquets*.

When faced with the video, the insertion of a cocktails' table intervenes in a street party. On that table, a bartender is distributing drinks, the music gets louder, people dance dressed in suits and flip-flops. The viewer asks himself who is the infiltrated people and who was already there. Who is from the place and who was produced at the location by the filmmakers? Or are all of them artists and extras? Or was everybody there already and the recording was a mere coincidence? It is an artistic intervention or just a film of a party? A documental fiction is made by the way of the traces left to the viewer.

The ambiguity of the film is the result of the recording at the same time as constructing the situations. This questions the film's concept of truth and veracity at each shot of people dancing, drinking or talking. The editing turns the viewer, the one who laughs at some scenes and is penetrated by the familiar environment, into a participant. It is through this power of penetration into the spectator's life, that something takes place. In the case of the film, it is in the intersection of art and life, or in the inseparability of both instances, that the spectator assembles and edits the scenes and images and that a co-authorship is brought about. Art, a strange body that enters into the routine, uses the site: the everyday life repeatedly built through the reproduction of habitual gestures and relations with people. In '*Banquets*' a relationship of complementarity is founded. From the failure on, relations among spectator, filmmaker and film object - banquets - are formed and successive failures occur. In this flow small *devires* appear and questions are asked to the viewer; but there are no answers.

The small pastoral snapshots of an imaginary nineteenth century landscape, a cut to a popcorn stand and a motor boat in green waters present a modern paradox which depends on the one who sees the irony of the cinematographic image of the shot. The sequence of the chicken - from death to the banquet, eating guts and celebrating - is a way of production. From the crazy death

of the chicken – one turns the face – at the freezers of large supermarket chains. A ‘decadent bourgeois’ table (according to a person who was there) became was installed in a street under construction and inserted within images of an excavator. It tears the asphalt from the ground, which, in turn, becomes a dining room. The sarcastic irony of “under the asphalt, the beach” is dug up. A broom sweeps the asphalt to the sound of soul music (instead of ripping it up) and transforms it into a stage. Everyone that appears can be there, properly equipped or not. Undistinguishable in the crowd, the subjects are sometimes James Brown replicas, cleaners of a public road and sometimes DJs. They simulate identities giving the viewer the function to say who they are. They turn aside an ontological question, to answer it through the action of their bodies.

The film, produced in these contexts, catches a glimpse of what the daily routine and rhythms don’t let us perceive or imagine – the basic task of any critical effort. The Fluxus festival offered a moment in which the frontier between artists and non-artists was diluted because eggs flew from one side to the other and were launched by the two sides. In *Banquets* dancing and not thinking about the dance unites the subjects of the film and those who watch and appreciate it. It is not a reflection on the film, but life, which starts from the left traces. Or: a little situation without future, which is introduced as a possible aesthetic impact.

THE GUISE OF A CONCLUSION

When I saw the film, after following its making and completion, alone or in a classroom with students of Urban Planning and History of Art, I noticed the smiles and laughs. Listening to the music with the body and dancing in the chair always occurred at similar moments. It happened almost always during the dance, the banquet to the sound of Nino Rota and the excavator and a band playing music at the wedding. Or, during the initial

strangeness of the first scene: the wedding.

I remember the montage of the scenes *in loco*, the festive atmosphere resulting from the appropriation of the street, taking a place at the table or nearby it. Being together to celebrate or deflagrate a celebration of something that is there and something that is a supplement to the event. Being there, in counterpoint to passing by, as shown in several scenes of the film in which passersby walk past a small festival. Talking, instead of transiting, reforming the way one normally lives in the streets of the cities.

I listened to questions from students: How was the film made? Who were those people? Who had invited me? Whether and how I knew the directors? What did I think about the film? When and how did the film happen or was it staged? These and other questions related to the degree of veracity of what is being viewed don't revive the event, but what the film spacializes. They bring about a point of convergence between the oblivion and the production of a new *becoming*; on the contrary of Funes, the remembered character of Borges, who could not forget: forget to build new proximities, new failures.

- 1- BENJAMIN, W. Obras escolhidas. Baudelaire. Um Lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.194
- 2- SHIELDS, R. Lefebvre. Love and Struggle. London: Routledge, 2005, p.58.
- 3- Situationist slogan painted on the streets of Paris, during May of 68: 'under the asphalt, the beach'.
- 4- SICHEL, B. [coord.]. Flux y fluxus films 1962-2002. Madri: Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, 2002, p.99. apud Revista ARS. Year 02, number 03, 2004
- 5- DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas e Movimentos. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.116.
- 6- 'Hotel Bragança' (2002)'Vacant Lots'(2005/2008) and the DOCTV 'Square Meters'(2006) were projects realized by the artists Breno Silva and Louise Ganz, in Belo Horizonte – Brazil.
- 7- Edifício Master (2002) and Jogo de Cena(2007) by Eduardo Coutinho. Santiago (2006) by João Moreira Salles. Both are brazilian filmmakers.
- 8- "To advise is less an answer to a question than to make a suggestion about the continuation of a story that is being narrated." BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov IN: _ _____ . Obras escolhidas 01. Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.200.
- 9- On the relationship between device and documentaries, one can cite films like 33, by Kiko Goifman, and Hungarian passport, by Sandra Korgut, in which the filmmaker, who is in search of something, provokes the development of the plot. Two texts expose well such documentary construction: LINS, Consuelo. O Filme-Dispositivo no Documentário Brasileiro Contemporâneo IN: V.A. Sobre Fazer Documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007; e BERNADT, Jean-Claude. Documentários em Busca: 33 e Passaporte Húngaro IN: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir. [org.] O Cinema do Real. São Paulo: Cosac NAify, 2005.
- 10- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor apud BAHBA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007, p.238.

89

90

91

92 **CURRÍCULOS**

BRENO SILVA Artista, arquiteto e professor. Mestre em Arquitetura EAUFMG. Professor na Escola de Arquitetura UNILESTE\MG. Desenvolve projetos coletivos de arte e arquitetura como Perpendicular Hotel Bragança (2002), Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Experimental (2005), Lotes Vagos expansões(2008). Editor da Revista ER. Participou de seminários como Projeto Arte e Esfera Pública, org. Graziela Kunsch e Vitor César – São Paulo / 2008 / Conexão Artes Visuais. Organizou seminário Projeto Lote Vagos – Expansões, RJ / Funarte/ 2008.

LOUISE GANZ Artista, arquiteta e professora. Mestre em Artes Visuais, EBA-UFMG. Trabalha com arte, paisagem e vídeo. Desenvolve projetos coletivos de intervenção urbana, em áreas residuais, lotes vagos, hotel. Criou o projeto Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental. Recebeu diversos prêmios, no Brasil e no exterior, como: E2: Exploring the Urban Condition, França/2003, DOC TV3/ 2006, Programa Petrobrás Cultural 2005/2006, Trajetórias - FUNDAJ Recife/ 2007; Conexão Artes Visuais – Funarte/ Minc/ Petrobrás/ 2007. Participa de exposições coletivas, como: 9a.Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza (parceria Carlos Teixeira)/ 2005; Quase Líquido – Itaú Cultural SP/ 2008. Participa de festivais de cinema e vídeo (de 2005 a 2008) como o 15o. e 16°. Festival de Arte Eletrônica Videobrasil . Possui artigos e trabalhos publicados em revistas como Revista Concinnitas no.13, Revista ARS – ECA/USP – dossiê Muntadas; Revista Urbânia no. 3 Arte e Esfera Pública, 2008; Urban Transformation - e outros. Participa de congressos e encontros de arte e arquitetura como Holcim Fórum for Sustainable Construction – Shangai, 2007 e organiza seminários como Projeto Lote Vagos – Expansões, RJ / 2008 /palestrantes: Augusto Ivan Pinheiro, Marisa Flórido e Paulo Herkenhoff - Conexão Artes Visuais.

SOBRE OS CONVIDADOS / ESCRITORES

AUGUSTIN DE TUGNY Arquiteto de interiores pela École Camondo, Paris, mestre em arquitetura pela Escola de Arquitetura UFMG, doutorando em artes pela Escola de Belas Artes UFMG. Autor de diversos projetos de arquitetura de interiores na França e no Brasil. Colorista, cenógrafo e iluminista, trabalha para o teatro, a música e a ópera. Professor em escolas de arquitetura (Unileste, UIT), trata especificamente das questões do habitar.

FABÍOLA TASCA Artista plástica graduada pela Escola Guignard-UEMG, mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG e doutoranda em Artes Visuais na mesma instituição; trabalha como professora na Escola Guignard – UEMG. Participou do evento Fiat Mostra Brasil, em 2006, no Porão das Artes, em São Paulo; O texto “A intervenção como meio” - publicado na Revista Concinnitas, Rio de Janeiro: UERJ, número 9, volume 1, julho 2006 - encontra-se entre suas principais publicações.

FREDERICO CANUTO Arquiteto e professor. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela PUC MG. Especialização em “Arquitetura Contemporânea: Projeto e Crítica”. Mestrado pela Escola de Arquitetura da UFMG na área de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e Urbanismo. Atualmente, doutorando na Faculdade de Letras da UFMG na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade e área de concentração Literatura Comparada. Professor no Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Izabela Hendrix.

SOBRE O LIVRO ABOUT THE BOOK

Projeto Gráfico graphic design	Simone Cortezão	89
Fotografias photography	Louise Ganz	90
Tradução translation	Ines Linke	91
Textos texts	Augustin de Tugny, Fabíola Tasca, Frederico Canuto e Louise Ganz	92
		93
		94
		95

SOBRE O FILME ABOUT THE FILM

Projeto idea	Louise Ganz
Direção direction	Breno Silva e Louise Ganz
Edição e Camera edition and camera	Daniel Carneiro
Produção production	Regina Ganz
Trilha Sonora sound track	Breno Silva e Pedro Bastos
Patrocínio sponsors	Programa Petrobras Cultural para Produção de Curta-metragem em Mídias Digitais

coleção
jardins de bolso

banquetes@gmail.com
Belo Horizonte, Brasil – 2008



89
90
91
92
93
94
95
96

apoio support

