

# URBÂNIA 3

**EDITORA PRESSA, 2008**

Todos os direitos reservados são públicos

**EDITORA RESPONSÁVEL**

GRAZIELA KUNSCH

**PROJETO GRÁFICO**

VITOR CESAR

**COLABORADORES**

ALEX VILLAR, ANTONI MUNTADAS, BICICLETADA, CILDO MEIRELES, CHICO LINARES + CRISTIANE ARENAS + GAVIN ADAMS, DANIELA CASTRO, DAVID HARVEY, DIOGO DE MORAES, ENRICO ROCHA, FERNANDA ALBUQUERQUE, GIA - GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL, GRAZIELA KUNSCH, JORGE MENNA BARRETO, KATYA SANDER, KRAX, KRZYSZTOF WODICZKO, LARA ALMÁRCEGUI, LIGIA NOBRE (EXO), LOUISE GANZ, MAÍRA VAZ VALENTE, MARCELO CIDADE, MICHAEL RAKOWITZ, MIWON KWON, NATÁLIA GASPASPAR + PEDRO NAKAMURA, PARK FICTION, PORO, RAQUEL GARBELOTTI, RODRIGO COSTA LIMA, RUBENS MANO, SIMON SHEIKH, TATIANA FERRAZ, TRANSIÇÃO LISTRADA, ULF SLOTTE (PLANKA.NU), USINA E VITOR CESAR

**ISSN 1982-856X**

## EDITORIAL

O ponto de partida deste projeto editorial foi o artigo *A liberdade da cidade*, de David Harvey, que abre a revista. Harvey defende o *direito à cidade* como “inalienável”, ou seja, um direito do qual não podemos abrir mão. Exercer o direito à cidade significa assumir a nossa responsabilidade no processo de produção e de transformação da cidade.

Desde as minúsculas *medidas urbanísticas* de Vitor Cesar até os enormes mutirões autogeridos assessorados pela Usina, passando sem pagar pelas catracas de Estocolmo e pelos *vazadores* de Rubens Mano, *Urbânia 3* aproxima projetos originários de diferentes contextos, na tentativa de **estimular uma percepção mais atenta da cidade e uma maior consciência das nossas possibilidades de ação** como artistas, arquitetos e/ou ativistas interessados em mudanças.

Uma parte da revista é voltada a reflexões sobre a metodologia *site-specific*, abordando noções de *contexto*, *escuta* e *pertencimento*. Não existe uma tradução para o termo *site-specific* no português e essa prática é muito mal compreendida no Brasil, comumente reduzida a mais uma categoria artística, significando instalações criadas para “locais específicos” dentro de espaços expositivos. Mais apropriadamente, o *site-specific* é um procedimento, uma prática, um método de trabalho, que implica o estudo de contextos específicos, em uma reflexividade crítica, e pode assumir formas as mais diferentes – como o talude de madeira e grama de Tatiana Ferraz em *Sítio primordial*; as fotografias de Raquel Garbelotti em *Juntamentz*; o livro *Trabalhando no Copan*, de Peter Friedl; a negociação de Katya Sander com o Conselho da Língua Dinamarquesa e a elaboração de uma fachada com os proprietários do *Kulüp 52*, entre outros exemplos aqui apresentados. Os bonequinhos de *Lugares moles* (ou *Butter architecture*), de Jorge Menna Barreto, assim como boa parte da produção artística contemporânea, são carentes da *consciência contextual* de que nos fala o artista na companhia de Andrea Fraser, Cildo Meiretes e Robert Smithson, entre outros autores que ele traduz e coloca para debater.

*Urbânia* nasceu em 7 de março de 2001, focada nas ações e discussões do Núcleo Performático Subterrânea. O segundo número foi lançado em 2002 e o terceiro, previsto para 2003, foi retomado apenas agora. Originalmente, a revista era feita em fotocópias em preto-e-branco, com uma tiragem pequena, de trezentos exemplares. Mas tinha uma distribuição eficiente: a Editora Pressa, de maneira independente, enviava aproximadamente dez cópias para uma série de coletivos de artistas espalhados por diferentes cidades brasileiras. Como a publicação possuía uma licença de livre reprodução, que estimulava as pessoas a copiá-la e distribuí-la, a tiragem inicial acabava se multiplicando.

A revista *Urbânia 3* é parte do projeto *Arte e esfera pública*, contemplado no Edital Conexão Artes Visuais MinC-Funarte-Petrobras. O financiamento possibilitou que se ampliasse a sua tiragem e se ganhassem algumas páginas coloridas, mas esse processo não se deu sem alguns questionamentos. Para expor a contradição vivida por mim, na condição de editora, artista e ativista, publico a seguir uma carta redigida por Pablo Ortellado, professor de Políticas Públicas na Universidade de São Paulo e co-fundador do Centro de Mídia Independente no Brasil, por ocasião de sua (não)participação em um evento cultural patrocinado pela Petrobras:

*“A maioria de nós, ativistas, iniciamos nossa militância política durante os anos de estudante. Segundo os sociólogos, esse período da vida é marcado por uma inquietação estranha e atividades inconsequentes porque, emocionalmente, ainda não somos maduros e, economicamente, ainda não estamos inseridos no mundo do trabalho. Chega um momento, no entanto, em que temos de abandonar esse imaturo estágio e assumir alguma atividade econômica para ganhar a vida. Aqueles que ainda mantêm o espírito inquieto têm duas opções: ou levam uma vida dupla, dedicando-se a um trabalho sem sentido numa parte do dia e à militância política na outra; ou levam uma vida “menos” dupla, com um trabalho com um pouco de sentido, mais ou menos associado a sua atividade política. Podemos, ao invés de trabalhar numa empresa capitalista, arrumar um trabalho com algum sentido. Pode ser um trabalho numa ONG, pode ser uma bolsa ou um emprego na universidade ou pode ser um trabalho no governo. Como essas instituições têm um suposto fim público, podemos, ao contrário do trabalho na empresa, empenhar nele algum sentido e conseguir algum progresso em direção ao nosso programa de justiça social e liberdade. O risco neste tipo de empreendimento é confundir a possibilidade de explorar uma contradição nas instituições com realizar o trabalho de transformação social efetiva. Isso porque ONGs, governos e universidades se dizem públicos, mas não são – ou não são principalmente. Universidades são fundamentalmente instituições para reproduzir classes sociais; governos são instituições de dominação política e ONGs são instituições de execução terceirizada da dominação política. Se podemos aproveitar a contradição dessas instituições e realizar alguns fins efetivamente públicos, não podemos nos iludir de que podemos mudar sua natureza. Assim, mesmo quando trabalhamos com o setor público, ainda levamos uma vida dupla: uma vida como profissionais a serviço da injustiça e da opressão e uma vida*

como ativistas a serviço da justiça e da liberdade. O fato de essas contradições não serem claras e algumas vezes os avanços que conseguimos serem significativos, torna as escolhas muito difíceis. Quando devemos optar por investir num projeto institucional ao invés de avançar no processo contestatório por fora e contra as instituições? Qual estratégia é mais eficaz e em que momento? Neste labirinto de escolhas políticas não há respostas prontas. Eu não acredito que, sob o capitalismo, uma vida "pura" seja possível e portanto que ela deva ser perseguida. Esse mundo é feito de exploração e injustiça e todo o dinheiro que circula nele tem como fundamento a expropriação do trabalho. **Assim, enquanto estivermos vivendo em sociedade – nesta sociedade –, não há um dentro e um fora. Todos estamos dentro. Mas podemos estar dentro e contra. A nossa vida dupla é a de estar dentro e a de estar contra – de pertencer a esse mundo e aspirar à sua superação.** Isso não se faz sem contradições, e elas estão em todas as partes e convivemos com elas todos os dias. Estão nas nossas opções profissionais, nas nossas alianças políticas e no nosso convívio íntimo. Fingir que vivemos uma existência pura – a salvo do capital e do estado – é simplesmente ignorar uma realidade que está aí. Mas o contrário, conformar-se com esse pertencimento, é ignorar as possibilidades de ação que também estão aí. Eu teria algumas outras considerações a fazer a respeito desse dilema, mas talvez fosse mais adequado apresentar o meu problema, que é o de participar de um evento patrocinado pela Petrobras. Há alguns anos, essa empresa pública, mas multinacional e petroleira, começou uma agressiva estratégia de marketing social financiando as artes, os esportes e muitas atividades políticas e sociais. Ela financiou, por exemplo, o encontro da Via Campesina no Brasil alguns anos atrás, para espanto das organizações camponesas estrangeiras que não acreditavam que os organizadores locais tivessem aceitado um patrocínio de uma multinacional poluente e imperialista. Além desse encontro, a Petrobras financiou e financia um sem-número de atividades progressistas menores no campo das artes, da comunicação e da política. O objetivo da Petrobras me parece claro. Depois dos escândalos ambientais com os acidentes das plataformas e da campanha aberta para a sua privatização, ela quis mobilizar e atrair os setores mais progressistas da sociedade em sua defesa. Talvez seja mesmo o caso de defendê-la enquanto patrimônio público sob séria ameaça de apropriação pela iniciativa privada. Mas, seguramente, não é o caso de defendê-la enquanto empresa que reprime os seus trabalhadores, que tem um péssimo histórico de agressão ao meio ambiente e que é justamente acusada em toda a América do Sul de se apropriar ilegitimamente dos recursos naturais que pertencem aos povos. Quando os petroleiros foram derrotados na sua greve no primeiro governo Fernando Henrique Cardoso, dezenas de lideranças sindicais foram demitidas. Passados dez anos e hoje sob um governo de origem sindical, os trabalhadores demitidos ainda não foram recontratados e a Petrobras mantém essa dívida histórica com seus trabalhadores. Na Bolívia, a Petrobras foi a mais ativa participante do processo de expropriação dos recursos naturais do país e o revés que ela sofreu recentemente é ainda muito pequeno frente aos ganhos que já teve e aos estragos que causou. Tenho muito pudor de contribuir para melhorar a imagem dessa marca Petrobras que está construída sobre repressão contra sindicalistas, agressão ambiental e imperialismo regional. Aqui, meu julgamento político estabelece um limite, sem qualquer ilusão de que em outra parte estou sendo puro. Convido a todos, neste momento, para um exercício de reflexão para que exploremos com maior lucidez as contradições das instituições, assim como as nossas próprias".

*Urbânia 3* é dedicada a meu amigo Ricardo Rosas (1969-2007), fundador do *web-site* Rizoma [<http://rizoma.net>], que toda vez que me via perguntava se a revista já estava pronta e pedia para eu não me esquecer de separar uma cópia para ele. Ele foi, além de mim, a única pessoa que acreditou que esta terceira edição sairia um dia e tenho certeza de que ele vibraria com os textos e projetos aqui apresentados. Para a *BASE móvel* do projeto *Arte e esfera pública* tive a oportunidade de trabalhar com a biblioteca de Ricardo, doada ao Centro Cultural São Paulo no ano passado. Nossos livros ali estão, lado a lado, disponíveis para consultas e cópias xerográficas durante toda a realização do projeto.

Espero que *Urbânia 3* constitua uma pequena esfera pública de discussão (ou um *contrapúblico*, como sugerido no artigo de Simon Sheikh), capaz de contribuir com outras esferas públicas, com outros públicos e com outros contextos.

Graziela Kunsch  
São Paulo, abril de 2008

<b>A LIBERDADE DA CIDADE</b> DAVID HARVEY	11	<b>ESTUDO PARA ESPAÇO</b> CILDO MEIRELES	78
<b>ABERTURAS NA CIDADE</b> REDE KRAX	18	<b>CONSCIÊNCIA CONTEXTUAL</b> JORGE MENNA BARRETO	79
<b>CERCAS</b> PREFEITURA DE SÃO PAULO	20	<b>JUNTAMENTZ</b> RAQUEL GARBELOTTI	95
<b>PRÁTICA URBANA</b> GRAZIELA KUNSCH	21	<b>LUGARES MOLES</b> JORGE MENNA BARRETO	98
<b>INTERRUPTORES DE LUZ PARA POSTES</b> GRUPO PORO	22	<b>SÍTIO PRIMORDIAL</b> TATIANA FERRAZ	100
<b>ÁRVORE</b> TRANSIÇÃO LISTRADA	24	<b>UM LUGAR DENTRO DO LUGAR</b> RUBENS MANO	101
<b>REBATISMO POPULAR DA AVENIDA ROBERTO MARINHO</b>	30	<b>URBANISMO 1:1</b> VITOR CESAR	112
<b>UM DESCAMPADO</b> LARA ALMÁRCEGUI	34	<b>COMPREENDER A PAISAGEM</b> ENRICO ROCHA	114
<b>PROJETO LOTES VAGOS</b> LOUISE GANZ	38	<b>ESPAÇOS DE CONTEMPLAÇÃO</b> MÁIRA VAZ VALENTE	117
<b>PARK FICTION</b>	42	<b>DESENHOS DE PERCURSO</b> DIOGO DE MORAES	118
<b>GIRASSÓIS</b> RODRIGO COSTA LIMA	43	<b>MAPEANDO VIENA</b> KATYA SANDER	120
<b>BICICLETADA</b>	44	<b>ON THE EDGE</b> ALEX VILLAR	122
<b>ARQUITETURA, POLÍTICA E AUTOGESTÃO</b> USINA	49	<b>ACESSO ALTERNATIVO</b> ALEX VILLAR	124
<b>CIDADE DAS PERDAS X RECICLAGEM DO ESPAÇO URBANO</b> RODRIGO COSTA LIMA	61	<b>KAHVE &amp; KULÜP</b> KATYA SANDER	126
<b>PROJETO DE REFORMA DA OCUPAÇÃO MAUÁ</b> NATÁLIA GASPAR + PEDRO NAKAMURA	63	<b>NO LUGAR DA ESFERA PÚBLICA? OU, O MUNDO EM FRAGMENTOS</b> SIMON SHEIKH	127
<b>MAPA FAVELA DO MOINHO</b> CHICO LINARES + CRISTIANE ARENAS + GAVIN ADAMS	65	<b>A RAMPA ANTIMENDIGO E A NOÇÃO DE SITE SPECIFICITY</b> GRAZIELA KUNSCH	137
<b>TRANSPORTE GRATUITO EM ESTOCOLMO</b> ULF SLOTTE (PLANKA.NU)	66	<b>HOMELESS VEHICLE</b> KRZYSZTOF WODICZKO / <b>paraSITE</b> MICHAEL RAKOWITZ	141
<b>ACREDITE NAS SUAS AÇÕES</b> FERNANDA ALBUQUERQUE	70	<b>LESTE MARAVILHOSA</b> MARCELO CIDADE	146
<b>SITUAÇÃO COPAN</b> LIGIA NOBRE (EXO EXPERIMENTAL ORG.)	75	<b>O LUGAR ERRADO</b> MIWON KWON	147



CALÇADA RUBENS MANO 1999

## A LIBERDADE DA CIDADE

DAVID HARVEY

A cidade, tal como descrita pelo notável sociólogo urbano Robert Park, é:

a mais consistente e, no geral, a mais bem sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração. Porém, se a cidade é o mundo que o homem criou, então é nesse mundo que de agora em diante ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem nenhuma idéia clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refaz a si mesmo<sup>1</sup>.

A cidade pode ser julgada e entendida apenas em relação àquilo que eu, você, nós e (para que não nos esqueçamos) "eles" desejamos. Se a cidade não se encontra alinhada a esses direitos, então ela precisa ser mudada. O *direito à cidade* "não pode ser concebido como um simples direito de visita a ou um retorno às cidades tradicionais". Ao contrário, "ele pode apenas ser formulado como um renovado e transformado direito à vida urbana"<sup>2</sup>. A liberdade da cidade é, portanto, muito mais que um direito de acesso àquilo que já existe: é o direito de mudar a cidade mais de acordo com o desejo de nossos corações. Mas se Park está certo - ao refazer a cidade nos refazemos a nós mesmos - então precisamos avaliar continuamente o que poderemos estar a fazer de nós mesmos, assim como dos outros, no decorrer do processo urbano. Se descobirmos que nossas vidas se tornaram muito estressantes, alienantes, simplesmente desconfortáveis ou desmotivantes, então temos o direito de mudar de rumo e de buscar refazer nossas vidas segundo uma outra imagem e através da construção de um tipo de cidade qualitativamente diferente. A questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoas que desejamos nos tornar. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades dessa maneira é, sustento, um dos mais preciosos de todos os direitos humanos.

Mas existem numerosas forças que militam contra o livre exercício de tais direitos, que querem mesmo impedir que reconheçamos, pensemos sobre ou ajamos em relação a tais direitos. Para começar, o extraordinário ritmo e escala da urbanização ao longo dos últimos cem anos (que fez a população urbana crescer de menos de 10% até quase 50%) tornou difícil a reflexão sobre esse tema. O próprio ritmo das mudanças históricas e geográficas solapam nossa capacidade de conceber, e como coloca Park, até mesmo de “esclarecer” nossa tarefa. Temos, em resumo, sido refeitos muitas vezes sem sabermos como ou porque. Será que isso contribuiu para o bem-estar e felicidade humanos? Isso nos fez pessoas melhores ou nos deixou em um mundo de anomia e alienação, raiva e frustração?

Além do mais, vivemos, na maioria, em cidades divididas, fragmentadas e tendentes ao conflito. A maneira pela qual vemos nosso mundo e a maneira pela qual definimos suas possibilidades quase sempre estão associadas ao lado da cerca onde nos encontramos. A globalização e a guinada em direção ao neoliberalismo enfatizaram, ao invés de diminuir, as desigualdades sociais. O poder de classe foi restaurado às elites ricas<sup>3</sup>. Os resultados foram indelevelmente gravados nas formas espaciais de nossas cidades, que mais e mais tornam-se cidades “de fragmentos fortificados”. A maioria dos relatos agora aponta para um desenvolvimento geológico desigual ao longo dos últimos trinta anos de reestruturação neoliberal, tanto dentro quanto entre as cidades. A cidade, particularmente no mundo em desenvolvimento:

está rachando em diversas partes separadas, com a aparente formação de “micro-estados”. Os bairros ricos são atendidos por toda sorte de serviços, tais como escolas caras, campos de golfe, quadras de tênis e polícia particular a patrulhar a área 24 horas por dia, que se emaranham em ocupações ilegais onde a água encontra-se disponível somente em fontes públicas, onde nenhum sistema sanitário existe, onde a eletricidade é privilégio de poucos, onde as ruas se tornam lama quando chove e onde o compartilhamento de casa é a norma. Cada fragmento parece viver e funcionar autonomamente, atendo-se firmemente àquilo que foi possível agarrar na luta diária pela sobrevivência<sup>4</sup>.

As chamadas cidades “globais” do capitalismo avançado são divididas socialmente entre as elites financeiras e as grandes porções de trabalhadores de baixa remuneração que por sua vez se funde aos marginalizados e desempregados. Na cidade de Nova Iorque, durante o *boom* da década de 1990, o salário médio de Manhattan subiu à substancial taxa de 12%, mas nos bairros vizinhos caiu de 2 a 4%. As cidades sempre foram lugares de desenvolvimentos geográficos desiguais (às vezes de um tipo totalmente benevolente e entusiasmante), mas as diferenças agora proliferam e se intensificam de maneiras negativas,

mesmo patológicas, que inevitavelmente semeiam tensão civil. A luta contemporânea de absorver a mais-valia durante a fase frenética de construção da cidade (basta observar o horizonte das cidades de Xangai, Mumbai, São Paulo, Cidade do México) contrasta dramaticamente com o desenvolvimento de um planeta onde favelas proliferam<sup>5</sup>.

Tais desenvolvimentos urbanos desiguais desenham o cenário para o conflito social. As cidades nunca foram, é verdade, lugares harmoniosos, sem confusão, conflito ou violência. Basta lembrar das histórias da Comuna de Paris de 1871, ou das revoltas de 1864 contra o alistamento, para vermos o quão longe chegamos. Mas basta igualmente pensar na violência urbana que mais recentemente consumiu Belfast, que destruiu Beirute e Sarajevo, que fez Bombaim e Ahmedabad tremerem e que fez ruínas da Palestina. Nem mesmo Los Angeles – a cidade dos anjos – foi poupada. Na história urbana, calma e civilidade são exceções, e não a regra. A única pergunta interessante é se os resultados são criativos ou destrutivos. Normalmente são ambos: a cidade tem sido por muito tempo um epicentro de criatividade destrutiva.

Fluxos migratórios em toda parte: elites empresariais em movimento; acadêmicos e consultores na estrada; diásporas (muitas vezes clandestinamente) tecendo redes através de fronteiras; ilegais e sem-papéis; os despossuídos que dormem nos portais e mendigam nas ruas, rodeados de grande afluência; as limpezas étnicas e religiosas; as estranhas misturas e confrontos improváveis – tudo isso é parte integral do turbilhão da cena urbana, tornando as questões de cidadania e dos direitos daí derivados mais e mais difíceis de definir, no exato momento em que eles se tornam mais vitais de estabelecer frente às forças hostis de mercado e a progressiva vigilância estatal. Por um lado, tais diferenciações podem gerar novas e maravilhosas fusões do tipo que vemos nas tradições musicais de Nova Orleans, Joanesburgo e no East End londrino. Concluímos daí que o direito à diferença é um dos mais preciosos direitos dos cidadãos. A cidade sempre foi um lugar de encontro, de diferença e de interação criativa, um lugar onde a desordem tem seus usos e onde visões, formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam<sup>6</sup>.

Mas a diferença também pode resultar em intolerância e divisões, marginalizações e exclusões, por vezes fervendo em violentas confrontações. Em todo lugar encontramos diferentes noções de direitos afirmados e buscados. Os combatentes da Comuna pensavam que era seu direito tomar Paris à burguesia em 1871 para reconstruí-la de acordo com o desejo de seus corações. Os monarquistas que vieram para matá-los pensavam que era seu direito tomar a cidade de volta em nome de Deus e da propriedade privada. Ambos os católicos e protestantes julgavam-se certos em Belfast ao procurarem limpar seu espaço de qualquer

vestígio da existência do outro. Assim fez Shiv Sena em Bombaim (um lugar eles preferem chamar de Mumbai), quando este lançou em 1993 uma violenta operação de limpeza contra os muçulmanos em nome do nacionalismo Maharastri. Não estariam todos exercitando da mesma forma seu direito à cidade? Se for assim, como Marx famosamente escreveu, entre tais direitos iguais apenas a força pode decidir<sup>7</sup>. Então é a isso que o direito à cidade se resume? Mendigar de meu vizinho ou ser alvo da mendicância dele?

Então, o que eu e outros devemos fazer se determinarmos que a cidade não se conforma aos nossos desejos? Se determinarmos, por exemplo, que não estamos nos refazendo de maneira sustentável, emancipatória ou mesmo “civilizada”? **Como, em resumo, poderia o direito à cidade ser exercitado pela mudança da vida urbana? A resposta de Lefebvre é simples em essência: através da mobilização social e da luta política/social<sup>8</sup>. Mas qual visão eu ou os movimentos sociais construímos para nos guiar em nossa luta?** De maneira a assegurar resultados positivos em vez de cair numa violência sem fim? Uma coisa é clara: não podemos deixar que o medo desta última nos acovarde e nos faça estagnar em uma passividade sem sentido. Evitar o conflito não é resposta: retornar a tal estado é se descolar do sentido do processo de urbanização e assim perder qualquer prospecto de exercitar qualquer direito à cidade.

Existe um interessante paralelo entre o argumento de Park e as formulações de Marx. Podemos nos transformar apenas pela transformação do mundo e vice-versa, afirma Marx. Essa relação dialética está na raiz do significado do trabalho humano. Há um papel crucial aqui, diz Marx, para a imaginação e desejo. O que separa o pior dos arquitetos das melhores abelhas é que o arquiteto erige uma estrutura na imaginação antes de materializá-la no solo<sup>9</sup>. É a metáfora mais do que a profissão do arquiteto que deveria chamar nossa atenção. A implicação é que nós, individualmente e coletivamente, fazemos nossa cidade através de nossas ações diárias e de nossos engajamentos políticos, intelectuais e econômicos. Todos, somos, de um jeito ou de outro, arquitetos de nossos futuros urbanos. O direito à mudança da cidade não é um direito abstrato, mas sim um direito inerente às nossas práticas diárias, quer estejamos cientes quer não. Esse é um ponto profundo: o pivô sobre o qual grande parte de meu argumento revolve.

Mas, ao contrário – e é aqui que a dialética retorna para nos assombrar – a cidade nos faz sob circunstâncias urbanas que não escolhemos. Como poderia desejar um mundo alternativo possível, ou mesmo imaginar seus contornos, seus enigmas e charmes, quando estou profundamente imerso na experiência que já existe? Como posso viver em Los Angeles sem me tornar um motorista de tal maneira frustrado que voto sempre pela construção de mais e mais super rodovias? Ao abrir a porta da imaginação humana, Marx, ainda que tenha pro-

curado negá-lo, cria um movimento utópico dentro do qual nossas imaginações podem vagar e pensar possíveis alternativas de mundos urbanos. Poderíamos nos dar ao luxo de não sermos utópicos? Poderá a consideração de uma tradição utópica revelar um caminho visionário para informar nossas perspectivas de possibilidades e chamar os movimentos sociais para alguma alternativa e para diferentes visões da cidade? Uma cidade sem super rodovias, por exemplo?

O direito à cidade não pode ser concebido simplesmente como um direito individual. Ele demanda um esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos ao redor de solidariedades sociais. No entanto, o neoliberalismo transformou as regras do jogo político. A governança substituiu o governo, os direitos e liberdades têm prioridade sobre a democracia, a lei e parcerias público-privadas sem transparência substituíram as instituições democráticas, a anarquia do mercado e do empreendedorismo competitivo substituíram as capacidades deliberativas baseadas em solidariedades sociais. Culturas oposicionistas tiveram que se adaptar a essas novas regras e encontrar novas maneiras de desafiar a hegemonia da ordem existente. Elas podem ter aprendido a inserir-se em estruturas de governança, por vezes com poderosos efeitos (tal como em numerosas questões ambientais). Em anos recentes, toda sorte de inovações e experimentações com formas coletivas de governança democrática e de decisão comunal têm emergido na cena urbana<sup>10</sup>. Falamos de experiências que vão desde o orçamento participativo de Porto Alegre e de muitos outros municípios que levaram a sério os ideais da Agenda 21 (de cidades sustentáveis formuladas nos acordos ambientais do Rio de Janeiro), passando por comitês de vizinhos e associações voluntárias que progressivamente põem-se a cargo de espaços públicos e comunitários, até as heterotópicas ilhas de diferença que excluem poderes corporativos (tais como o Wal-Mart) e que constroem sistemas locais de troca econômica ou comunidades sustentáveis... o âmbito de experimentação é vasto. A descentralização do poder que o neoliberalismo demanda abriu espaços de toda a sorte para que florescessem uma variedade de iniciativas locais, de maneira que são muito mais consistentes com uma imagem de socialismo descentralizado ou de um socialismo anarquista do que de um planejamento e controle centralizados e estritos. As inovações já existem lá fora. O problema é como reuni-las de maneira a construir uma alternativa viável ao neoliberalismo de mercado.

A criação de novos espaços urbanos comuns (*commons*), de uma esfera pública de participação democrática, requer um desfazer da enorme onda privatizante que tem servido de mantra ao neoliberalismo destrutivo dos últimos anos. Temos que imaginar uma cidade mais inclusiva, mesmo se continuamente fracionada, baseada não apenas em uma ordenação diferente de direitos mas sim em práticas político-econômicas. Direitos individualizados, tais como de ser tratado

com a dignidade devida a todo ser humano e as liberdades de expressão são por demais preciosos para ser postos de lado, mas a estes devemos adicionar o direito de todos a adequadas chances de vida, direito ao suporte material elementar, à inclusão e à diferença. A tarefa, como sugeriu Polanyi, é expandir as esferas da liberdade e dos direitos além do confinamento estreito ao qual o neoliberalismo o reduz. O direito à cidade, como comecei a dizer, não é apenas um direito condicional de acesso àquilo que já existe, mas sim um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano. Se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser re-imaginado e refeito.

Mas é aqui que a concepção do direito à cidade toma novo viés. Foi nas ruas que os tchecos se libertaram em 1989 de opressivas formas de governança, foi na Praça da Paz Celestial que o movimento estudantil chinês buscou estabelecer uma definição alternativa de direitos, foi através de comícios de massa que a guerra do Vietnã foi forçada a terminar, e foi nas ruas que milhões protestaram contra o prospecto de uma intervenção imperialista americana no Iraque a 15 de fevereiro de 2003. Foi nas ruas de Seattle, Gênova, Melbourne, Quebec e Bangkok que os direitos inalienáveis à propriedade privada e da taxa de lucro foram desafiados. “Se”, afirma Mitchell, “o direito à cidade é um grito e uma demanda, então é um grito que é ouvido e uma demanda que tem força apenas na medida em que existe um espaço a partir do qual e dentro do qual esse grito e demanda são visíveis. No espaço público – nas esquinas ou nos parques, nas ruas durante as revoltas e comícios – as organizações políticas podem representar a si mesmas para uma população maior, e através dessa representação imprimir alguma força a seus gritos e demandas. Ao reclamar o espaço em público, ao criar espaços públicos, os próprios grupos sociais tornam-se públicos”<sup>11</sup>. O direito inalienável à cidade repousa sobre a capacidade de forçar a abertura de modo que o caldeirão da vida urbana possa se tornar o lugar catalítico de onde novas concepções e configurações da vida urbana podem ser pensadas e da qual novas e menos danosas concepções de direitos possam ser construídas. O direito à cidade não é um presente. Ele tem que ser tomado pelo movimento político.

A luta pelo direito à cidade merece ser realizada. Deve ser considerada inalienável. A liberdade da cidade precisa ser todavia alcançada. A tarefa é difícil e pode tomar muitos anos de luta. Mas, como escreveu Bertolt Brecht:

Muitas coisas são necessárias para mudar o mundo:  
Raiva e tenacidade. Ciência e indignação.  
A iniciativa rápida, a reflexão longa,  
A paciência fria e a infinita perseverança,  
A compreensão do caso particular e a compreensão do conjunto,  
Apenas as lições da realidade podem nos ensinar como transformar a realidade<sup>12</sup>.

## NOTAS

- 1 Robert Park, *On Social Control and Collective Behavior*. Chicago University Press, 1967. p. 3
- 2 Henri Lefebvre, *Writing on Cities*. Oxford: Blackwell, 1996. p. 158
- 3 David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- 4 Marcello Balbo, citado em *Cities Transformed: Demographic Change and Its Implications in the Developing World*. Washington, D.C.: The National Academies Press, 2003. p. 379
- 5 Ver Mike Davis, *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006. [N. da E.].
- 6 Jeremy Seabrook, *In the Cities of the South: Scenes from a Developing World*. Londres: Verso, 1996.
- 7 Karl Marx, *O Capital*, Volume 1. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1980.
- 8 Henri Lefebvre, *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- 9 Karl Marx, *O Capital*, Volume 1, op.cit.
- 10 National Research Council, *op.cit*, cap. 9; Healey, P., Cameron, S., Davoudi, S., Graham, S. and Madani-Pour, A., *Managing Cities: the New Urban Context*. Nova Iorque: Wiley, 1995.
- 11 Don Mitchell, *The Right to the City*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2003. p.12
- 12 Retirado de Bertolt Brecht, “Erkenntnis”, citado em David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell, 1996. p.439

## ABERTURAS NA CIDADE

### REDE KRAX

KRAX provém de “cracks in the city”<sup>1</sup> – “gretas”, “fendas”, “rachaduras” na cidade. Estes espaços cinzentos, esquecidos ou abandonados, tanto físicos quanto teóricos, abertos e menos estruturados, são os elementos-chave que norteiam a investigação KRAX. Pesquisamos estas gretas e as formas pelas quais diversos grupos ou pessoas delas se apropriam. A rede KRAX visa gerar um maior reconhecimento da *criatividade urbana*, as idéias de todos, envolvendo-as na reflexão e na tomada de decisões sobre a construção da cidade. Potencializamos a criatividade urbana conectando os diferentes projetos e iniciativas entre si e conferindo-lhes maior visibilidade. Trabalhamos para que tanto a administração pública quanto as instituições sociais e culturais apoiem as iniciativas provenientes dos cidadãos, reconhecendo-as como fonte de idéias e inovação urbana. A valorização destas iniciativas favorece o diálogo e o intercâmbio entre todos os envolvidos de modo a entender, criar e viver uma cidade plural.

A pesquisa KRAX consiste na detecção, formulação e análise dos instrumentos participativos utilizados pelos grupos que propõem soluções aos conflitos urbanos ocasionados pelo planejamento imposto à cidade. Assim, são compartilhadas ferramentas, estratégias e experiências, conectando os diferentes agentes envolvidos nas mudanças, nos processos e nos modelos cidadãos de transformação urbana. Em Barcelona colaboramos com coletivos e associações de diferentes bairros em suas gretas ou necessidades, para encontrar soluções e/ou alternativas construtivas. Em outras cidades, contactamos coletivos e pessoas com projetos e experiências interessantes, para pô-los em contato com os de Barcelona. A filosofia implícita da rede KRAX pode ser definida pela certeza de que a informação deve circular entre os usuários finais, para que possa ser readaptada e reutilizada em diferentes contextos, seguindo a linha do movimento

*open-source*. A informação, os projetos e os instrumentos com os quais a rede KRAX contribui para a pesquisa são organizados num Centro de Documentação, CARGO, que analisa e cataloga todo este conhecimento para que possa ser útil para todos, possibilitando a consulta e o intercâmbio de todo o material das iniciativas e de seus contextos urbanos (gráficos, textos, vídeos, áudio, fotos, cartografia...). Este Centro de Documentação está localizado em Barcelona, na Rua Paloma nº 13, e na internet, no site <http://kraxcargo.citymined.org/>.

KRAX ACCIÓN! é a aplicação prática da pesquisa: são as ações e intervenções em colaboração com moradores, artistas e coletivos nos bairros em que a KRAX atua. Com sua informação, a equipe KRAX esteve presente, por exemplo, no debate sobre o futuro da fábrica Can Ricart no bairro de Poble Nou, em Barcelona, tentando dar visibilidade à riqueza dos diferentes setores produtivos que lá existiam: pequenas fábricas, artesãos, artistas... Atualmente, estamos centrados no bairro portuário da Barceloneta, que atravessa uma reforma urbanística que o conduz a um processo de gentrificação. Há um ano, a prefeitura de Barcelona apresentou seu Plano de Habitação, plano de transformação urbanística que prevê grandes mudanças neste tradicional bairro de intenso tecido social. Este plano pretende implantar elevadores nas residências como serviço oferecido aos idosos. Estes elevadores são, contudo, um pretexto para transformar intensamente este bairro portuário e suas casas. O bairro teme o plano e fala de uma “nova Miami”, que resultaria em revalorização do solo e criação, a longo prazo, de uma nova região turística marítima relacionada ao velho porto, transformações essas que significam mudança de moradores. É evidente que Barceloneta requer transformações em prol de seus moradores, mudanças relacionadas a seus interesses. Contudo, o bairro suspeita de outros interesses econômicos por parte da política local e por essa razão pede mais transparência do anunciado Plano de Habitação. Os moradores denunciaram esse processo de reforma oculto por trás de uma aparência de “participação” e reuniram-se com o objetivo de divulgar informações verídicas e seus possíveis desdobramentos. Com o projeto KRAX estivemos na praça do bairro, junto com a *Plataforma d’afectats* e a *Associação L’Ostia*, em defesa da Barceloneta, durante as festividades do bairro, tendo sido um momento perfeito para travarmos contato com os visitantes, moradores e usuários do bairro, pedindo-lhes sua opinião sobre as possíveis transformações, suas impressões e seus anseios para Barceloneta. Em outras palavras, conseguimos reformular o plano urbanístico de modo a torná-lo realmente participativo.

### NOTAS

<sup>1</sup> Ver Johan Moyersoen e Jim Segers, *Urban interventions and generalized empowerment*, disponível em <http://generalizedempowerment.org/>. [N. da E.].



## PRÁTICA URBANA

GRAZIELA KUNSCH

*Eles vão continuar construindo cercas e nós vamos continuar derrubando-as.*

Como se daria, na prática, o sonho de um espaço vital comum e de uma comunidade sem desigualdade?<sup>1</sup> Em uma aula da disciplina “Tecnologia da construção da paisagem urbana e direitos do cidadão”, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, o professor Jorge Hajime Oseki<sup>1</sup> perguntou aos alunos como seria o espaço do socialismo, considerando um socialismo diferente daquele vivido na União Soviética<sup>2</sup>. Anotei algumas respostas: “um espaço descentralizado”, “um espaço que explore o conceito de vizinhança”, “prédios abertos ao meio, para deixar que os rios passem entre eles”.

O que o professor Oseki tentava estimular era a nossa imaginação utópica, fundamental no processo de urbanização. **Da mesma forma que um governante pode imaginar uma calçada nova para a avenida Paulista, nós podemos reimaginar esta avenida inteira.** Posso imaginar que, ao invés de quase todo o espaço da avenida ser dedicado aos automóveis, uma faixa seja destinada aos ônibus, uma faixa destinada aos ciclistas, uma faixa aos cadeirantes e a quarta faixa aos automóveis e motos, que são os veículos mais poluidores e precisam ser diminuídos (os ônibus também poluem, mas existem em quantidade menor e têm capacidade para um número muito maior de passageiros). As ciclovias e as vias para os cadeirantes podem ser um pouco mais estreitas que as outras, mas apenas um pouco. No lugar da cerca<sup>3</sup> que inutiliza a calçada central da avenida, posso pensar em uma terceira calçada para os pedestres, alargada e arborizada. As árvores podem ser frutíferas, ter alturas variadas e não precisam ser plantadas em linha reta. Podemos pendurar redes nessas árvores, para as pessoas se deitarem. O chão pode ser de grama. As calçadas podem



INTERRUPTORES DE LUZ PARA POSTES GRUPO PORO 2005

ter também alguns bancos confortáveis para as pessoas sentarem e conversarem. Esses bancos não precisam ser fixos, podem mudar de lugar. Podem estar próximos de mesas dobráveis, para de vez em quando serem desdobradas e usadas para um almoço em plena avenida. As mesas também podem ser usadas por quem quiser estudar, ler um livro. Podem ser usadas por vendedores ambulantes. Alguns trechos das calçadas precisam ser cobertos, para proteger do sol forte e acolher os passantes em momentos de chuva. Esses trechos podem ter bicicletários. Ou melhor ainda: ao invés de bicicletários para as pessoas prenderem suas bicicletas próprias, podemos disponibilizar bicicletas públicas, para serem utilizadas de maneira revezada. Os postes de luz devem ter reguladores de luminosidade, para as pessoas que usam a avenida durante a noite escolherem a luz desejada para as diferentes situações.

Nós podemos imaginar espaços os mais diferentes para as áreas públicas das cidades, mas essa utopia só tem sentido se considerada *experimentalmente*. Suas implicações e consequências devem ser estudadas na *prática*<sup>4</sup>. É importante que o significado da cidade possa nascer do seu *uso*, no curso da *vida cotidiana*, envolvendo nos processos decisórios as pessoas diretamente implicadas em cada diferente situação.

Existem alguns exemplos que eu considero bem-sucedidos de apropriação e transformação de espaços urbanos. Em 2002, a Transição Listrada (formada pelos então estudantes de arquitetura e urbanismo Rodrigo Costa Lima e Vitor Cesar e pelo designer Renan Costa Lima) se apropriou de uma árvore no bairro Aldeota, em Fortaleza, utilizando-a como local de encontro e conversa. Esta árvore fica em uma praça redonda, no centro de um cruzamento. As vias deste cruzamento estão sempre congestionadas de automóveis e não existem faixas de pedestres entre as calçadas e a praça. A ocupação da árvore *liberta* a praça da condição de rotatória, *revela outras possibilidades deste espaço*.

Em um projeto similar, iniciado pelo artista Friedemann Derschmidt em 1º de maio de 1996, em Viena, pessoas montam mesas e cadeiras em praças, calçadas, parques, estações de trem, entre outros espaços considerados públicos, e ali tomam café-da-manhã juntas, buscando garantir o caráter *público* desses espaços. O nome desta ação – *Permanent breakfast: the continuous breakfast in public space*<sup>5</sup> – poderia sugerir que mesas e cadeiras deveriam ser instaladas permanentemente em ruas e praças, mas a noção de continuidade se dá na multiplicação da ação: uma pessoa convida amigos para um café-da-manhã público e cada um desses convidados deve organizar um café-da-manhã semelhante em outro local, com outros participantes. Se quatro pessoas fossem convidadas para cada café-da-manhã todos os dias, por dez dias, haveria um total de 1.4 milhão de pessoas tomando café-da-manhã publicamente<sup>6</sup>, ou mais



ÁRVORE TRANSIÇÃO LISTRADA 2002

exatamente dando um outro uso para calçadas, praças etc. Esta prática aponta a necessidade de *espaços flexíveis*, sem usos pré-determinados, que permitam *múltiplos usos*, de acordo com o desejo dos usuários.

Ao mapear terrenos baldios da cidade de São Paulo e reuni-los em um guia, o interesse da artista Lara Almárcegui era identificar “os poucos lugares da cidade que não estão ligados à realização de um projeto”, “lugares em que quase tudo é possível”, “em que o cidadão pode se sentir livre”<sup>7</sup>. A mesma preocupação motivou a artista e arquiteta Louise Ganz a mapear alguns dos 70 mil lotes vagos de Belo Horizonte, equivalentes a 10% das propriedades privadas da cidade. Para ela esses terrenos são *espaços potenciais*, que podem ser apropriados de diferentes maneiras por moradores das vizinhanças onde estão localizados. Para *ativar* esta apropriação, Louise concebeu o *Projeto Lotes Vagos*: no ano de 2005, ela convidou artistas e arquitetos para transformarem alguns lotes privados em “áreas públicas temporárias”, após negociar o empréstimo desses lotes com seus respectivos proprietários, por períodos variados. A própria Louise ocupou um lote vago, em colaboração com o arquiteto Breno da Silva, amigos, moradores e passantes do bairro Santa Efigênia, onde o terreno está localizado: o projeto *100m2* teve duração de um mês e consistiu na limpeza do lote, de 500m<sup>2</sup>, que continha uma estrutura de fundação (bases de concreto e ferros de uma construção interrompida) coberta por areia, terra e mato. Eles deixaram esta estrutura aparente, como *vestígio* daquilo que existia no local, e em 100m<sup>2</sup> da área foram plantadas placas de grama. Os outros 400m<sup>2</sup> permaneceram como zona de *tensão*, esperando outros usos, que para Louise seriam *catalisados* através dos 100m<sup>2</sup> de grama. De fato, grupos de vizinhos plantaram flores e uma horta na área. A artista relata que, em um sábado, o lote se transformou em um pequeno balneário, com piscina de plástico e churrasco: “Foi um sábado de descanso. Várias crianças se divertiram limpando partes do terreno, ou experimentando as ondulações na grama para deitar, ou carregando algumas placas de grama que ainda estavam por plantar, ou transplantando flores do próprio local para criar canteiros, ou plantando sementes. Todo o processo foi uma *construção de situações*”.

Posteriormente, novas ações foram realizadas, em função do documentário *Metros quadrados*, gravado para o DOC TV 3 e lançado em 2007, dirigido por Louise e pela cenógrafa Ines Linke. Um terreno de areia foi transformado em praia (lembrando que Belo Horizonte não tem mar), outro acolheu um salão de beleza, instalado ao redor de duas árvores centenárias. Um lote com vestígios de uma demolição – restos de fundação e paredes, telhado improvisado de amianto, tacos de madeira no piso e mato brotando entre as frestas – foi usado como sala de estar, onde foi exibida uma prévia do documentário para todas as pessoas que haviam participado dele. A energia foi puxada do vizinho, que rece-

beu o valor proporcional à sua conta de luz. Louise revela que “a intenção inicial era convidar os moradores do entorno desse lote, e pedir a eles emprestados os móveis para formar as salas de estar. Porém essa prática foi muito difícil, já que eles não estavam envolvidos desde o começo no filme. Se tivéssemos feito em um bairro onde as pessoas já nos conheciam das gravações anteriores, teríamos tido mais êxito. De qualquer modo, sempre acho que essas coisas são interessantes para o processo, e seu entendimento. É preciso criar relações, laços, quando se deseja a incorporação daquilo na rotina das pessoas”.

O filme também mostra um *Banquete coletivo* em um lote vago próximo a diversos conjuntos habitacionais. Louise e Ines se encontraram com diversos moradores e propuseram um almoço coletivo, para o qual as próprias famílias trariam as comidas. Na data escolhida para o almoço, as proponentes montaram uma mesa de 22 metros de comprimento no lote e os moradores da vizinhança trouxeram, além das comidas, cadeiras, pratos, copos e talheres. As bebidas foram fornecidas por bares, localizados ao redor do terreno.

Em todos os projetos apresentados até aqui, onde antes não acontecia nada, passa a acontecer algo. Onde acontecia determinada situação, passa a acontecer uma situação diferente. É isto que chamamos de *produção do espaço* ou, mais apropriadamente, de produção de um *contra-espaço*. Para Henri Lefebvre<sup>8</sup>, toda proposição de um contra-espaço, o mais insignificante em aparência, abala da base ao cume o espaço existente, a sua estratégia, os seus objetivos. Para diferenciar o espaço produzido pelas *práticas urbanas* aqui discutidas do espaço capitalista-estatista<sup>9</sup>, vou falar em produção *social* do espaço. Mas o que garante a produção social do espaço? Ou a produção de um *espaço social*?

Vejamos: no caso da praça-rotatória em Fortaleza, pedestres *enfrentam* os automóveis ao cruzar as ruas que não têm faixas de pedestres e se apropriam da árvore no meio praça. É todo um planejamento urbano que está sendo *questionado* nesta pequena ação; aquela praça, que deveria servir como rotatória, com uma árvore ao centro que sugere que a praça não deve ser utilizada – imagine um monumento no lugar da árvore para entender o que estou falando – é convertida em espaço público, mesmo que temporariamente. No caso do *Permanent Breakfast*, muitas pessoas são *expulsas* dos espaços supostamente públicos que escolhem para tomar café-da-manhã. O *Projeto Lotes Vagos*, apesar de ser resultado de negociações amigáveis com proprietários de lotes, chama atenção para os espaços inutilizados pela especulação imobiliária (espaços à espera de sua valorização) – não é à toa que o nome do projeto é “Lotes Vagos” e não “Lotes Usados” – e *estimula que as pessoas não se intimidem com cercas, muros, com a propriedade privada, enfim*, e se apropriem desses espaços vagos coletivamente. Na sociedade atual, o espaço social é produzido e estruturado por *conflitos*<sup>10</sup>.

Após nove anos de conflito com governantes e de cooperação entre si, os moradores de St. Pauli, zona portuária de Hamburgo (Alemanha), um dos locais mais pobres da cidade, viram a sua utopia se tornar realidade. O projeto Park Fiction teve início em 1994 e seu objetivo foi impedir a construção de prédios de apartamentos caros na última área aberta do bairro, que dava vista para o rio, propondo em seu lugar um parque público, desenhado colaborativamente, pelos próprios residentes.

O parque está situado diretamente à beira da água. É um lugar muito caro, altamente simbólico, onde o poder gosta de se fazer representar... Reclamar este espaço como um parque público desenhado pelos residentes realmente significa desafiar o poder<sup>11</sup>.

A idéia central do Park Fiction era organizar um *processo paralelo de planejamento urbano* através de uma *produção coletiva de desejos*<sup>12</sup>. Para que as pessoas articulassem seus desejos para o parque, os artistas Christoph Schäfer e Cathy Skene desenvolveram algumas ferramentas: um “arquivo de desejos”, uma “biblioteca de jardim”, uma “maleta de planejamento móvel” (um kit de ação), um escritório para maquetes de argila, uma “linha direta de desejos”, um container de planejamento. Também foram distribuídos questionários e mapas para o *público* preencher. Este processo foi complementado com um programa de palestras sobre o assunto, chamado de “Infotainment”.

O parque já era algo real em muitos níveis – na comunidade, na cena musical *hip&trendy* e na cena artística nacional – antes que as pessoas fizessem suas demandas ao Estado. Quando os políticos entraram em cena, eles se encontraram em um campo complexo, onde eles tinham dificuldades para se movimentar. Por um momento, nós havíamos feito as regras do jogo, tínhamos uma idéia complexa, viva do que estávamos fazendo, chão firme sob os nossos pés – e eles estavam em uma posição estúpida, parecendo entediados e exatamente o que eles são: pessoas que somente vetam coisas. O que eles de fato fizeram: enquanto o Ministério da Cultura concordou em financiar o Park Fiction no início de 96, o senador de Desenvolvimento Urbano interrompeu este processo tão logo ele ouviu sobre o projeto, mais para o final do ano. No inverno, decidimos realizar uma ação mais militante, colocar pressão nas autoridades. No entanto, as coisas se desenvolveram de um jeito diferente. A prefeitura decidiu demolir o popular Hospital Harbour, localizado a 400m do parque. Depois que o governo esvaziou a primeira ala do hospital, o prédio foi ocupado por ativistas, para a surpresa dos governantes. Os ocupantes foram fortemente apoiados na vizinhança, houve manifestações semanais e, pela primeira vez na história de St. Pauli, uma greve na área da luz vermelha, durante as manifestações. O movimento estava saindo do controle, 97 era ano eleitoral e, de repente, o governo estava pronto para negociar sobre o hospital e todos os outros problemas em St. Pauli. Foi feita uma mesa-

redonda sobre o parque, com nós da vizinhança de um lado e as autoridades do outro. Mesas-redondas são uma coisa perigosa, uma vez que sugerem um equilíbrio de poderes iguais, que oculta a condição desigual dos participantes. Além disso, falar com burocratas significa parcialmente aceitar sua forma – a forma dominante – de pensar e negociar. No entanto, isso se tornou inevitável e nós conseguimos chegar a acordos sobre o espaço e sobre o processo de planejamento que seria organizado pelo Park Fiction. Como garantia, nós exigimos que a verba para o projeto, bloqueada pelo senador de Desenvolvimento Urbano, fosse transferida para a nossa conta bancária antes das eleições. Assim aconteceu e nós pudemos começar<sup>13</sup>.

Em escala menor, a cidade de São Paulo acaba de viver um processo similar ao processo de oficialização do Park Fiction. Há dois anos, em 24 de fevereiro de 2006, integrantes da Bicicletada – uma manifestação de pessoas que defendem o uso da bicicleta nas cidades, contra o uso do automóvel – haviam batizado seu ponto de encontro, um canteiro da avenida Paulista, como “Praça do ciclista”:

Desde que comecei a participar das bicicletadas, o ponto de encontro era divulgado como a esquina das avenidas Paulista e Consolação. As duas avenidas são bastante conhecidas, então não havia necessidade de maiores explicações. Quase todo mundo em São Paulo sabe onde fica a avenida Paulista e a Consolação. Até aí, tudo bem, não fosse por um motivo: o ponto de encontro não era uma esquina das avenidas, mas sim o canteiro central da Paulista, bem próximo à Consolação. E este canteiro era (é) ocupado por uma base móvel (porém estática) da Polícia Militar, o que tornava o nosso espaço ainda menor. Em um determinado momento, percebemos que bem perto do estreito canteiro central ocupado pela base da PM havia um gramado circular com uma estátua no meio. Achamos o local mais agradável e espaçoso para os encontros e desde o final de 2005 passamos a realizar o encontro das bicicletadas nas proximidades deste gramado. O local era mais agradável que o anterior, mas ainda restava um problema: divulgávamos “esquina”, mas nos encontrávamos no canteiro. Percebemos que o canteiro central era uma “quase-praça” no meio da avenida. Reparamos ainda que o tal canteiro gramado não possuía placa indicativa com o nome do logradouro. Foi quando surgiu a idéia de batizarmos o local e nada mais interessante do que uma Praça do Ciclista no meio da avenida Paulista<sup>14</sup>.

O ponto de ônibus do canteiro foi batizado de “Parada Praça do Ciclista”<sup>15</sup> e, no lugar de cartazes publicitários, este ponto ganhou cartazes com os itinerários dos três ônibus que passam pelo local, preparados pelos ciclistas. O itinerário do ônibus Perdizes-Aeroporto faz uma alusão a outro rebatismo popular: no lugar de “Av. Jornalista Roberto Marinho”, está “Av. Águas Espraiadas (Av.

Vladimir Herzog]”, mostrando que algumas pessoas não concordaram com a homenagem da prefeitura de São Paulo a Roberto Marinho, fundador da Rede Globo de Televisão.

Em 30 de novembro de 2006, a vereadora Soninha apresentou à Câmara Municipal o projeto de lei nº 658/06, que denominava o “espaço livre” localizado no canteiro central da avenida Paulista “Praça do Ciclista”. O projeto foi aprovado em 15 de setembro de 2007.

Um local com este nome em uma avenida que passa o dia congestionada por automóveis tem um caráter simbólico muito forte. Além de resgatarmos a idéia de “praça” como espaço de convivência (noção também substituída pela fome de espaço do automóvel), ressaltamos que a bicicleta não tem apenas um caráter recreativo. Ou seja, uma “Praça do Ciclista” dentro de um parque reforçaria a idéia de que a bicicleta é um brinquedo para o final de semana. Uma “Praça do Ciclista” no meio da avenida, por sua vez, ressalta o caráter de transporte da bicicleta<sup>16</sup>.

Além da criação da Praça do Ciclista, os integrantes da Bicicletada vêm sinalizando muitas ruas da cidade de São Paulo com placas e com *ciclofaixas* (bicicletas desenhadas no asfalto). Na ação *Vaga viva*, o espaço da rua reservado para os automóveis estacionarem é ocupado por grama, cadeiras e pessoas.

Não é fácil mudar cidades dominadas por automóveis, por cercas, por interesses de poucos. É menos fácil ainda transformar cidades com grandes áreas segregadas e excluídas em um espaço vital comum, acessível a todos. As ações aqui apresentadas acontecem em uma escala pequena, respondem a necessidades de grupos específicos (especialmente no caso do Park Fiction e da Bicicletada) e ainda não representam grandes mudanças. Mas a multiplicação de ações como essas e sua articulação em rede estão, aos poucos, produzindo uma outra cidade.

**Quem foi Vladimir Herzog (1937–1975)**

O jornalista Vladimir Herzog nasceu em Dujak, na Croácia, e chegou ao Brasil aos 9 anos de idade. Começou a carreira de jornalista em 1959 no jornal O Estado de São Paulo. Foi repórter, redator e finalmente chefe de reportagem do jornal. Em 1965, foi para Londres onde trabalhou como produtor e locutor da BBC. De volta ao Brasil trabalhou durante 5 anos como editor cultural da revista *Vida*. Em 1971 elaborou uma extensa reportagem de capa para a revista sobre os problemas das TVs educativas no Brasil. Em 1973 passou a trabalhar como secretário do jornal "Hoje da Notícias" na TV Cultura e em seguida assumiu o cargo de diretor do departamento de telejornalismo. Nesta função começou a colocar em prática seu conceito de "responsabilidade social do jornalismo". Detendo que a TV Cultura tivesse um jornalismo profissional que não fosse "servil" ao estado e que mais do que "educativa" ou "cultural", fosse "política". Para Herzog, o jornalismo não deveria preparar um "monólogo", mas um "diálogo com a sociedade", que suprisse todo tipo de "sistemalismo" e incorporasse "os problemas, esperanças, tristezas e angústias das pessoas às quais se dirige".

Em 1975, enquanto buscava implementar suas ideias de um "jornalismo político", Vladimir Herzog foi chamado para depor no prédio do DOI-CODI, no Rio Tullio, para prestar esclarecimentos sobre o seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. No DOI-CODI, foi brutalmente torturado sob o comando do capitão Ruyten e terminou asossado quando se recusou a assinar o depoimento. Seu corpo foi amarrado até uma cela e pendurado numa grade simulando suicídio. O assassinato de Herzog transformou em episódio nacional e foi decisivo para o movimento que levou à abertura política no Brasil. Em 1976, a Justiça declarou o único responsável por esse morte.

**Quem foi Roberto Marinho (1904–2003)**

O empresário Roberto Marinho herdou o jornal *Globo*, criado em 1925 por seu pai e a partir dele construiu um império. Em 1957, ganhou uma concessão de Juscelino Kubitschek para montar uma rede de TV. A Rede Globo entrou no ar em 1965, durante o ditadura militar e foi financiado pelo grupo americano Time-Life, violando a legislação brasileira que impedia a participação estrangeira no setor de comunicações. Placou o passo a rede-Globo e o GPPP associado a ela foi ganhando espaço e passou a dominar os meios de comunicação no Brasil. Hoje, a rede Globo tem em média metade da audiência da TV aberta e 74% dos verbos publicitários. O grupo Roberto Marinho ainda tem grande participação no rádio (Rádio Globo e CBN), mercado de jornal (O Globo, Valor Econômico, Extra, Diário de São Paulo), mercado de revistas (*Época*), TV por assinatura (Globoac e Net), internet (Globo.com), mercado editorial (Editora Globo), mercado cinematográfico (Globo Filmes) e mercado fonográfico (Som Livre). Com esse poder concentrado, as empresas criadas por Roberto Marinho controlam o que o brasileiro vê, lê e ouve.

Pega principal desse conglomerado é a rede Globo de televisão que tem um longo histórico de manipulação da informação e comprometimento com o oligarquia que comanda o país. Durante o ditadura, o general Médici comentava que sentia alívio em ver o noticiário da Globo. Quando começaram as greves no ABC, nos anos 70, a rede Globo simplesmente ignora o movimento que fez renascer o sindicalismo no Brasil. Nos anos 80, a rede tentou apagar o movimento "Diretas Já" que pediu eleições diretas para presidente. A Globo também contribuiu para a vitória de Fernando Collor ao abertamente favorecer o candidato edilândia seu debate com Lula em 1989. Nos últimos anos, o Globo tem feito uma campanha aberta e sistemática de criminalização do MST.

# QUEM VOCÊ PREFERE HOMENAGEAR?

GMl na Rua - No 9 - Outubro de 2004  
www.midiaindependente.org



Segunda-feira - 18 de outubro de 2004  
Ato pela democratização dos meios de comunicação:  
rebatismo popular da Av. Roberto Marinho para Av. Vladimir Herzog

Concentração às 14h00 na esquina da Av. Santo Amaro X antiga Av. Jornalista Roberto Marinho (antiga Av. Água Esquente), em frente ao bairro solidário de mutantes e placas seguida de ato político-artístico-recreativo "O povo não é bobô" em frente à Rede Globo (Av. Eng. Luiz Carlos Berrini X Av. Jornalista Vladimir Herzog).



REBATISMO POPULAR AV ROBERTO MARINHO

## NOTAS

- 1 Pergunta formulada a partir de Marisa Flório Cesar, catálogo da exposição *Sobre(a) ssaltos*, Itaú Cultural Belo Horizonte, 2002.
- 2 Ver Paul Singer, *Uma utopia militante: repensando o socialismo*, 1998 e Maurício Tragtenberg, *Reflexões sobre o socialismo*, 1986.
- 3 Entre 2005 e 2008, na gestão Serra-Kassab, a cidade de São Paulo ganhou uma porção de cercas em calçadas centrais de avenidas e em esquinas. A justificativa para essas cercas, imagino (afinal ninguém da prefeitura me contou, menos ainda me consultou a este respeito), é evitar que as pessoas atravessem as ruas fora das faixas de pedestre, evitar atropelamentos. Mas é assim que se educa alguém, colocando uma cerca no meio do caminho? E os motoristas, não podem ser mais atentos aos pedestres? E se, utilizando meu bom senso, eu quiser atravessar uma avenida fora da faixa quando nenhum carro estiver passando? As ruas, mesmo vazias, são propriedade dos automóveis? Fico me pergun-

tando quem são os donos da empresa que faz essa cerca... será que têm alguma relação com alguém dentro da prefeitura? Só sei que eu sempre gostei de caminhar pela calçada central da avenida Paulista, pela calçada central da avenida Vergueiro, entre outras, e que essas cercas entregam mais um dos poucos espaços reservados aos pedestres (a calçada) para os automóveis. Talvez seja um primeiro passo para dizer "esta calçada não serve para nada, vamos destruí-la e criar mais uma faixa para os automóveis". Em tempo, o que aconteceria se fossem colocadas cercas barrando o percurso dos automóveis?

**4** Henri Lefebvre, *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991. p. 108

**5** "Café-da-manhã permanente: o café-da-manhã continuamente no espaço público".

**6** Acesse <http://www.p-breakfast.net/past-events.html> para ver fotos e relatos de cafés-da-manhã já realizados.

**7** Lara Almárcegui. *Guia de terrenos baldios de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*. Projeto realizado por ocasião da 27ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Imprensa oficial, 2006. No final da introdução do guia a autora avisa que esses terrenos baldios estão ameaçados e que devem ser visitados o mais rapidamente possível. Não é necessariamente um convite para as pessoas realizarem projetos nos terrenos, mas para descobrirem "lugares escondidos" e "observarem a transformação da cidade". Acho interessante pensarmos a proposição da autora; a possibilidade de nos sentirmos livres em um terreno baldio no meio de São Paulo.

**8** *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974. Aqui utilizei a tradução não-publicada de Jorge Hajime Oseki para o capítulo 6 – "Das contradições do espaço ao espaço diferencial".

**9** Ver Jorge Hajime Oseki, "O único e o homogêneo na produção do espaço", em José de Souza Martins (org.), *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 115-116

**10** Ver Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge (Ma): MIT Press, 1996.

**11** Christoph Schäfer apud Grant Kester, "Colaboração, arte e subculturas", em *Caderno Videobrasil 2 – Arte Mobilidade Sustentabilidade*. Tradução de Gavin Adams. Associação Cultural Videobrasil: São Paulo, 2006. p. 10-35. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato>

**12** Sobre a produção de desejos, ver Stephan Lanz, "The power of desire", em Phillip Oswalt (ed.), *Shrinking cities*, Vol. 2. Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz, 2006. Além de analisar o Park Fiction, o autor referencia o projeto *The Square of permanent re-creation* [A praça de re-criação permanente], de Andreas Siekman, que, de modo similar ao Park Fiction, foi uma tentativa de estimular os desejos das pessoas e torná-los visíveis.

**13** Christoph Schäfer, "The city is unwritten", em Brett Bloom e Ava Broomberg (eds.), *Making their own plans*. 2005. p. 44

**14** Conversa entre Luddista, responsável pelo site *Apocalipse motorizado* [ <http://apocalipsemotorizado.net/> ], e a autora, disponível em <http://midia independente.org/pt/blue/2007/02/374281.shtml>

**15** O nome oficial é "Parada Consolação".

**16** Cf. 14.



#### **PERMITIDO** VITOR CESAR

O CARTAZ "PERMITIDO" DISSEMINA UMA AUTORIZAÇÃO DESVIN-  
CULADA DE QUALQUER CONTEXTO ESPECÍFICO: A PERMISSÃO É,  
ENTÃO, FRANQUEADA À APROPRIAÇÃO DO OUTRO.



**UM DESCAMPADO** LARA ALMÁRCEGUI

UM DESCAMPADO EM MADRI, 2005-2006

UM DESCAMPADO NA FÁBRICA DE PAPEL PETERSON MOSS, 2006-2007

UM DESCAMPADO NO PORTO DE ROTERDÃ, 2003-2018



ESTES PROJETOS CONSISTEM EM PRESERVAR UMA ÁREA DESCAMPADA POR UM TEMPO MÁXIMO: DEIXAR UMA ÁREA DE TERRENO NÃO DEFINIDA PROTEGIDA DE QUALQUER PROJETO OU CONSTRUÇÃO PARA QUE, ASSIM, TUDO ALI OCORRA DEVIDO AO ACASO, SEM CORRESPONDER A UM PLANO DETERMINADO. QUE NESSE ESPAÇO A NATUREZA POSSA DESENVOLVER-SE À VONTADE E SE INTER-RELACIONE COM O USO ESPONTÂNEO DADO AO TERRENO E COM OUTROS FATORES EXTERNOS COMO O VENTO, A CHUVA, O SOL E A FLORA.

OS DESCAMPADOS SÃO IMPRESCINDÍVEIS PORQUE APENAS NESTE TIPO DE TERRENO, ESQUECIDO PELOS URBANISTAS, PODEMOS NOS SENTIR LIVRES. COMO NÃO FORAM PROJETADOS, NELES TUDO É POSSÍVEL. E, QUANDO, EM POUCOS ANOS, TODOS OS DESCAMPADOS A SEU REDOR TIVEREM SIDO OCUPADOS, ESTES SERÃO OS ÚNICOS TERRENOS QUE FICARÃO VAZIOS.



[www.contship.com](http://www.contship.com)



100M<sup>2</sup> (PROJETOS LOTES VAGOS) LOUISE GANZ E BRENO DA SILVA



CABELEIREIRO (M<sup>2</sup>) LOUISE GANZ E INES LINKE



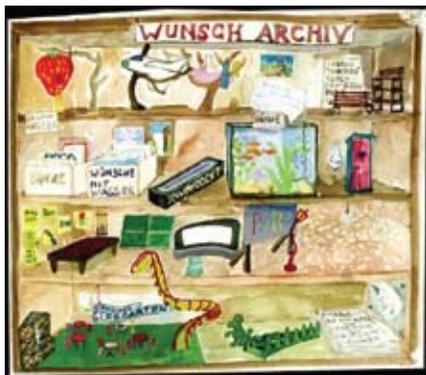
EXIBIÇÃO (M<sup>2</sup>) LOUISE GANZ E INES LINKE



**BANQUETE COLETIVO (M?)** LOUISE GANZ E INES LINKE



**ALMOÇO NA PRAÇA** ANTES DE REALIZAR BANQUETES COLETIVOS, LOUISE JÁ TINHA O HÁBITO DE ALMOÇAR COM SUA FAMÍLIA EM CALÇADAS E PRAÇAS



ARQUIVO DE DESEJOS PARK FICTION



PALM TREE ISLAND PARK FICTION



GIRASSÓIS RODRIGO COSTA LIMA 2005

O PROCESSO COMEÇOU ANTES DE MIM. OS LUGARES ESTAVAM DESABITADOS POR CAUSA DE ENCHENTES, ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA OU OUTROS FATORES ECONÔMICOS. COM O PASSAR DOS ANOS, UMA SELVA SUBMERSA COMEÇOU A SURTIR EM MEIO A ESSA SELVA DE PEDRA. ERA A NATUREZA RETOMANDO O ESPAÇO DEIXADO PELO HOMEM. FOI QUANDO RESOLVI FAZER A INTERVENÇÃO.

PLANTEI "GIRASSÓIS" QUE CRESCERAM POR ENTRE CASAS DESAPROPRIADAS DA AVENIDA EDUARDO GIRÃO. CRESCERAM TAMBÉM AO LADO DE ANTIGOS PRÉDIOS PÚBLICOS ABANDONADOS NO CENTRO DA CIDADE. O EFEITO ERA ONÍRICO: UM LOCAL EM RUÍNAS TOMADO POR FLORES EXUBERANTES. O CONTRASTE DO AMARELO-VIVO COM O CINZA DESBOTADO, CARCOMIDO.

NÃO TINHA A PRETENSÃO DE PROMOVER UMA MACROMUDANÇA. PRA MIM, INTERVIR NO ESPAÇO URBANO É UM FAZER COTIDIANO, COMO UM HÁBITO. DESCORTINAR A CIDADE, TOMAR POSSE DESSOS ESPAÇOS SÃO IMPERATIVOS, AO MEU VER. PROCURO OS CANTOS, OS RESTOS, OS DESTROÇOS PORQUE ACREDITO PODER LEVAR ALGO PARA LÁ. LUGARES QUE UM DIA TIVERAM SUA IMPORTÂNCIA E QUE HOJE "NÃO EXISTEM MAIS" PARA A CIDADE. HIATOS URBANOS QUE DEVERIAM SER VISTOS COMO ESPAÇOS LIVRES, PÚBLICOS.

PARA SEMEAR ESSAS MINÚSCULAS TRANSFORMAÇÕES DISTRIBUI AS MUDAS DE GIRASSOL PARA AS PESSOAS, COMO UM CONVITE QUE DIZ: APROPRIE-SE DA CIDADE, TRANSFORME-A E DÊ A ELA O SEU SENTIDO.



PRAÇA DO CICLISTA BICICLETADA



VAGA VIVA BICICLETADA



CICLOFAIXAS BICICLETADA



#### **MUTIRÃO PAULO FREIRE** USINA

MUTIRÃO PAULO FREIRE, 100 HABITAÇÕES, BAIRRO DE CIDADE TIRADENTES, SÃO PAULO. PROJETO E ACOMPANHAMENTO DE OBRA: USINA, 2003-EM FINALIZAÇÃO. AGENTE ORGANIZADOR: ASSOCIAÇÃO PAULO FREIRE, FILIADA AO MOVIMENTO SEM-TERRA LESTE 1. FINANCIAMENTO: COHAB-SP.

ESTA OBRA FOI INTEGRALMENTE PROJETADA EM ESTRUTURA METÁLICA E LAJES-PAINEL, O QUE PERMITIU A PRÉ-FABRICAÇÃO E O USO DE GUINCHOS, REDUZINDO O ESFORÇO DOS TRABALHADORES NA EXECUÇÃO DO EDIFÍCIO. HOUE UMA ATENÇÃO ESPECIAL À SEGURANÇA NO TRABALHO, COM A FORMAÇÃO DE EQUIPES DE CIPA (COMISSÃO INTERNA DE PREVENÇÃO DE ACIDENTES) E PRIMEIROS-SOCORROS, QUE REALIZARAM DIVERSAS ATIVIDADES PEDAGÓGICAS, COMO A DE USO CORRETO DE FERRAMENTAS, A ORIENTAÇÃO DE USO DE EQUIPAMENTOS DE PROTEÇÃO, MAPA DE FADIGA E DOENÇAS ETC. O PROJETO POSSUI CINCO TIPOLOGIAS DIFERENTES, DISCUTIDAS COM A POPULAÇÃO, COM ÁREA DE 56M2 - SENDO UMA DELAS DE TRÊS DORMITÓRIOS. O SISTEMA EM AÇO, QUE TORNA INDEPENDENTES ESTRUTURA E ALVENARIA, PERMITE "PLANTAS LIVRES", COM VÃOS MAIORES E PAREDES QUE PODEM SER REMOVIDAS OU ALTERADAS DE LUGAR.



#### **MUTIRÃO COMUNA DA TERRA DOM TOMÁS BALDUÍNO** USINA

MUTIRÃO COMUNA DA TERRA DOM TOMÁS BALDUÍNO, 61 HABITAÇÕES EM ASSENTAMENTO DE REFORMA AGRÁRIA EM FRANCO DA ROCHA-SP. PROJETO E ACOMPANHAMENTO DE OBRA: USINA, 2006-EM FINALIZAÇÃO. AGENTE ORGANIZADOR: MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA (MST). FINANCIAMENTO: INCRA E CAIXA ECONÔMICA FEDERAL.

UM GRUPO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP INICIOU A DISCUSSÃO DE PROJETO DAS HABITAÇÕES NESSE ASSENTAMENTO DE REFORMA AGRÁRIA PRÓXIMO À SÃO PAULO. A USINA FOI CONVIDADA PELO MST PARA FINALIZAR OS PROJETOS, APROVÁ-LOS PARA FINANCIAMENTO E EXECUTAR A OBRA COM OS ASSENTADOS. DEPOIS DAS ATIVIDADES DE DISCUSSÃO DE PROJETO, FORAM APROVADAS 5 TIPOLOGIAS, CASAS TÉRREAS EM BLOCO CERÂMICO APARENTE, COM CERCA DE 70M2. AS SOLUÇÕES TÉCNICAS SÃO SIMPLES (COM EXCEÇÃO DA TIPOLOGIA COBERTA COM ABÓBADA) E A COMPLEXIDADE DO PROCESSO RESIDIU NA GESTÃO DE UMA OBRA DESCENTRALIZADA, COM 61 PEQUENOS CANTEIROS DISPERSOS. A NOVIDADE FOI A ASSOCIAÇÃO DE DOIS FINANCIAMENTOS PÚBLICOS QUE POR SI SÓ SERIAM INSUFICIENTES PARA SE FAZER CASAS DIGNAS, UM DO INCRA E OUTRO DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, PARA A PRODUÇÃO DE HABITAÇÕES ESPAÇOSAS E DE GRANDE QUALIDADE.



## ARQUITETURA, POLÍTICA E AUTOGESTÃO UM COMENTÁRIO SOBRE OS MUTIRÕES HABITACIONAIS

USINA<sup>1</sup>

Os canteiros de obra geridos pelos movimentos populares nas cidades e em assentamentos de reforma agrária, mobilizando fundos públicos para a construção de habitações, escolas e espaços coletivos, foram e talvez ainda sejam lugares de experimentação em diversos níveis. Esses “mutirões” representam um *locus* de invenção de práticas autonomistas e de fortalecimento das organizações populares, com repercussões visíveis, a começar pela própria qualidade do espaço ali inventado e construído – muito diferenciado dos conjuntos habitacionais convencionais ou da construção por conta própria pelos moradores de periferia.

O encontro entre universitários e o “povo brasileiro”, que se esboçava na véspera do golpe de 1964 e que fora bruscamente interrompido, parecia, a partir da segunda metade dos anos 1970, finalmente estar ocorrendo na prática – e a luta por moradia era um desses encontros. Eram sobretudo arquitetos e assistentes sociais que partiam para as periferias e favelas procurando estabelecer um novo tipo de vínculo, uma militância prática-cotidiana, configurando certa organicidade com as comunidades e movimentos em formação. Era ainda um período de repressão aberta do regime militar e, por isso mesmo, definia por parte dos movimentos urbanos uma desidentificação com o aparelho do Estado, ao mesmo tempo em que demandava deste mais recursos para políticas sociais.

O lema da “autogestão” como alternativa para a organização dos trabalhadores, sempre associado a uma disputa pela repartição da riqueza socialmente produzida, por meio da utilização do fundo público, ocupações de terras e manifestações de todos os tipos, aparece com essa condição histórica peculiar: cobra uma política pública e ao mesmo tempo recusa a intervenção do aparelho



estatal como agente implementador (de cima para baixo). Há, assim, um caráter aparentemente paradoxal na reivindicação de uma autogestão que é dependente do fundo público, constituindo um campo de semi-autonomia, altamente conflituoso, que oscila entre a necessária repartição da riqueza e uma perda progressiva de independência de suas organizações. Essa “autogestão à brasileira” esteve associada também a uma cultura organizacional e a valores do cristianismo progressista das comunidades de base, muito mais do que a uma motivação política anarquista ou socialista.<sup>2</sup>

A chamada “redemocratização” do país, num quadro de crise da dívida externa e conseqüente redução de gastos públicos, colocou à prova as práticas autonomistas de gestão popular que, aos poucos, foram sendo re-significadas. As novas políticas públicas que começam a ser definidas num contexto de abertura democrática associada à crise do desenvolvimentismo e à intervenção direta de organismos multilaterais, como o FMI, a ONU e o Banco Mundial, inesperadamente começam a verificar “virtudes” na capacidade dos pobres de se responsabilizarem por sua própria reprodução social. Ao mesmo tempo, ocorrem as primeiras vitórias eleitorais do Partido dos Trabalhadores, com a conquista de diversas administrações municipais, fato que estimula uma inesperada aliança estatal com os movimentos sociais e a invenção democrática das políticas públicas pós-ditadura, entre elas a de habitação – cujo grande campo experimental, com os “mutirões autogeridos”, foi a administração de Luiza Erundina na prefeitura de São Paulo (1989-1992).

A promessa de uma transição democrática para um país mais integrado e equitativo, entretanto, carecia de base material para de fato acontecer. O crescimento da esquerda e de suas organizações ocorria em paralelo à crescente inviabilização da formação nacional e mesmo de qualquer horizonte de desenvolvimento – a não ser, como sempre, na condição de território para especulação, predação e negócios transnacionais. As novas políticas públicas pós-regime militar irão se deparar com o desafio de combater a pobreza num quadro de crescente escassez de recursos – o que levará ao desenvolvimento de mecanismos avançados de gestão de populações pobres num quadro de desmanche social. O Brasil e, em especial, o PT e o terceiro setor tornaram-se uma máquina de produzir “boas práticas”, quase sempre inócuas do ponto de vista de uma transformação estrutural mais ampla.

Em linhas gerais, esse é o desastre com que nos defrontamos e no qual se insere o debate sobre as iniciativas populares de autogestão de fundos públicos em políticas sociais, como os mutirões habitacionais. O imbróglio atual está em se conseguir definir o significado dessa “autogestão” num quadro de catástrofe social e desresponsabilização do Estado em relação aos custos de reprodução

social da classe trabalhadora. Enfim, guardaria a autogestão ainda a dimensão da velha política da luta de classes e de constituição de um “poder popular” no sentido de uma ruptura anti-capitalista – ou ao menos de resistência consciente a este sistema – ou teria ela definitivamente deslizado para o campo das novas formas de administração da pobreza e “culpabilização das vítimas” num quadro político conservador e neoliberal?

### **O problema da indistinção discursiva**

A construção de ações do movimento social fora do Estado, sem prescindir da utilização do recurso público (o que leva aos seus paradoxos), é um espaço importante para o fortalecimento das lutas e práticas populares – com a construção de um outro poder. Um nó que, tratado em termos de *Welfare*, não desata: é uma esfera pública pelo avesso, pela negação da sua não-existência no Brasil. Estamos falando em luta contra a ordem e não em gestão reformista da ordem. Se um programa de reformas está impedido de se realizar na periferia do capitalismo, o ceticismo em relação ao papel do Estado como *locus* da transformação social parece o mais apropriado e, nesse contexto, os projetos que se pretendem autonomistas devem ser observados como importantes espaços de experimentação e de possível radicalização da luta popular.

Entretanto, nada disso parece estar claro no momento em que governos e instituições multilaterais estão defendendo a autonomia dos pobres para “ajudarem-se a si mesmos”. Algumas das confusões semânticas com que nos deparamos remontam aos anos 1970, quando o próprio Banco Mundial começa a apoiar com entusiasmo a autogestão em programas sociais, o que ele denomina de “*self-help*”. Para uma população à margem da economia formal e parcialmente estagnada, políticas de baixo custo e que envolvam o trabalho gratuito dos beneficiários aparecem como práticas alternativas factíveis e responsáveis diante das intervenções estatais faraônicas e deficitárias dos países em industrialização. Dar “poder aos usuários” e beneficiários das políticas públicas, ao mesmo tempo em que essas passam por um enxugamento de gastos, passa a ser um lema do Banco, glosando as palavras de ordem do arquiteto anarquista inglês John Turner.<sup>3</sup>

O fato é que na conturbada década de 1970, os Estados autoritários e modernizadores passaram a ser alvo tanto das críticas de liberais quanto da esquerda. Produziu-se, nesse momento, uma inusitada convergência entre grupos opostos, mas que reivindicavam algo parecido: a livre organização das populações em seus territórios. Nas agendas e documentos do Banco parece ocorrer uma espécie de cooptação de idéias e palavras de ordem da esquerda – uma tática que Vera Telles caracterizou como um “deslizamento semântico” (as mesmas

palavras passam a significar outras coisas), e que também foi empreendida na construção do léxico gerencial-solidário dos anos neoliberais. Não apenas o Banco seqüestra palavras da esquerda, mas esta passa a reproduzir seu discurso gerencial e de “boas práticas”, formando uma espécie de “língua única”, na qual não se distingue mais quem a profere.

Nos anos 1990, mais uma vez o Banco recomenda aos governos políticas de *self-help*, emolduradas agora pela retórica da “solidariedade” e apoiadas por ONGs. Como afirmou Bourdieu, assistimos a um episódio assustador que “permite ‘acusar a vítima’, única responsável por sua infelicidade, e lhe pregar a ‘auto-ajuda’”<sup>4</sup>.

Passamos a assistir a um bate-boca entre as classes no qual já não se sabe mais quem é quem pois todos falam as mesmas coisas.<sup>5</sup> Entretanto, se atravessarmos o campo discursivo para analisarmos mais detidamente as práticas, podemos recobrar alguma capacidade de distinção. Não é difícil reconhecer nas ações dos movimentos populares iniciativas que não podem ser cooptadas discursivamente: as ocupações de terras e órgãos públicos, o sentido de enfrentamento, o embate em relação aos detentores de poder econômico e político, a crítica ao modelo de desenvolvimento, estruturas independentes de formação de militantes, gritos de guerra e místicas que encenam uma outra história, enfim, tudo que diz respeito à construção de um “poder popular” com alguma autonomia e com aspirações anti-capitalistas.

Diferentemente das políticas neoliberais, que deliberadamente trazem soluções pré-concebidas para uma demanda focalizada e passiva, os mutirões fazem parte de um longo processo de luta do movimento popular não só por suprir a necessidade básica do teto, mas por permitir o fortalecimento da sua organização e a conscientização dos militantes. Nessa luta, o fundo público, enquanto acúmulo de riqueza socialmente produzida, está sendo disputado em todos os seus significados.

Essa ação eminentemente política, é importante que se lembre, foi coordenada e bastante combativa na época de sua aparição. Os movimentos sociais, já no início dos anos 1980, reivindicavam independência técnica e organizativa em relação ao Estado, e estabeleciam novos padrões de qualidade do processo produtivo e do espaço construído – uma luta que batia de frente com os padrões consensuais e autoritários de ação pública mercantil, dominada pela república de empreiteiras do Brasil. Estas conquistas, baseadas numa nova forma de relação da população organizada com o Estado, principalmente através da gestão dos empreendimentos, foi fruto de muita mobilização popular, pela reforma urbana e pela transformação do país. Algo bem diferente da solução individual, com poupança própria, precária tecnicamente, adotada nas auto-construções em loteamentos clandestinos que se espalhavam pelas cidades em crescimento.

### **Autogestão e mutirão: paradoxos de uma forma futura vivida no presente**

A autogestão dos trabalhadores é um tema político recorrente ao longo da história do capitalismo. Foi teorizado e praticado por anarquistas e comunistas, como antecipação da organização futura dos trabalhadores em uma sociedade livre, na qual existiria uma forma avançada de auto-governo, sem a figura do Estado. A idéia de que a autogestão, antes de ser uma forma de comando, seja uma forma de organização que une intrinsecamente pensamento, produção e ação, está explícita tanto nos escritos anarquistas como de Marx. Na organização da produção, a autogestão esteve quase sempre associada à forma cooperativa. O mutirão tem heranças dessa forma mas também suas especificidades, que precisam ser mencionadas.

O mutirão autogerido é uma associação de trabalhadores para a produção de uma mercadoria *sui generis*, que não é produzida imediatamente para o mercado mas para subsistência. Nele se produz um objeto que cristaliza trabalho e que tem valor de uso (e potencial valor de troca), mas que não foi estritamente planejado com o objetivo da venda e da valorização do capital. Nesse caso a autogestão não se confronta diretamente com o mercado, mas com o Estado, requisitando um fundo público para alimentar a sua produção para consumo direto dos produtores. Deste modo ela não internaliza a lógica do mercado, como a cooperativa, e explícita (e nesse sentido externaliza) o conflito com o Estado capitalista, numa disputa pela apropriação da riqueza social. Esta diferença distingue o mutirão de uma empreiteira - onde prevalece a sujeição salarial - e também de uma cooperativa de construção - presa às leis de concorrência - e por isso precisa ser melhor analisada, para que possamos ter em vista suas possibilidades transformadoras.

O mutirão é um espaço paradoxal de liberdade, como a cooperativa, mas cujos fundamentos são diferentes. Seu limite mais evidente é ser um momento de organização do trabalho efêmero, pois finalizada a produção do bem de consumo, não se altera estruturalmente a relação de dependência daquela população em relação à sua venda de trabalho no mercado. Nesse sentido, o mutirão não poderia ser comparado de fato com a cooperativa, como alternativa continuada ao assalariamento. Entretanto, como exercício de reflexão, é instrutivo confrontar os dois momentos produtivos (o MST vivencia ambos, por exemplo), dadas suas diferenças, de modo a ressaltar qual a validade experimental do mutirão.<sup>6</sup>

A entrada dos sem-teto no movimento tem um propósito material claro: a construção da casa, a produção de um item básico de subsistência. O mutirão lhes é apresentado como a alternativa defendida pelo movimento popular para a produção da moradia – apesar dos motivos dessa “opção” nem sempre serem debatidos de forma aprofundada. O processo de conscientização se dará na longa caminhada para a obtenção da casa. Ou seja, a ação política não está dada de princípio ou diretamente no resultado, mas nos meios e formas de obtê-lo, na

miríade de conflitos e possibilidades que vão forjando uma possível consciência crítica do processo. O ponto de partida é de ruptura: marchas, ocupações, acampamentos etc. O momento seguinte é inevitavelmente de integração ao solicitar a participação na política pública: o acesso a fundos para financiar a obra das habitações. O recurso é limitado e autorizado pelo Estado, que tem ainda poder de vetar deliberações do movimento e opções tecnológicas, além de parar a obra a qualquer momento, estrangulando-a financeiramente.

A integração na política pública tem seus dilemas: pode derivar para a cooptação, para o pragmatismo ou para o enfrentamento, o que, neste caso, dificultará a liberação de recursos. Caso o movimento não invista numa formação política ampla, capaz de exercitar em cada militante sua capacidade de compreensão crítica dos conflitos que está vivendo no dia-a-dia, a oscilação entre combate e integração, entre resistência e assimilação pode pender para um único lado. Ao mesmo tempo, se essa disputa decisiva com o Estado não se travar, voltamos ao mundo da auto-construção, da poupança própria e do mercado.

A assessoria técnica que apóia a ação do movimento, por sua vez, tem um papel extremamente delicado: o de preservar um conhecimento técnico que dificilmente pode ser socializado. Para Michael Albert, a autogestão significa que cada agente deve tomar parte na tomada de decisão, e isto, na mesma proporção em que é afetado pelas suas conseqüências<sup>7</sup>. Nesse sentido, o conhecimento especializado deve ser difundido ao máximo para que cada agente envolvido possa tirar suas próprias conclusões. Mesmo que a assessoria procure sempre coletivizar o seu saber, ainda há limites claros – num contexto em que a imensa maioria dos militantes não teve educação básica que lhe permita manusear instrumentos elementares do conhecimento (matemática, física, geometria, lógica, escrita etc).

O pressuposto técnico no mutirão, inclusive pela sua relativa liberdade, é a experimentação de novas formas e meios de produção e, conseqüentemente, de produtos. Porém isso é um pressuposto ainda da assessoria, que não necessariamente é plenamente compartilhado com os mutirantes. Trata-se, por isso, de uma aliança entre agentes de origens diferentes, técnicos com formação universitária e povo organizado. Desta forma, a assessoria está necessariamente em terreno pantanoso: a dificuldade de coletivização dos conhecimentos e seus pressupostos de experimentação e desenvolvimento da técnica e da estética acabam por limitar a vivência dos processos autogestionários. Mesmo procurando sempre o diálogo com a autogestão dos mutirantes, situação permanentemente reposta nas etapas de projeto e obra, a assessoria ainda concentra o saber técnico – e, de forma correlata, parte importante do poder de decisão do grupo. Minimizar o papel dos agentes técnicos, o que seria saudável, ainda não



**MUTIRÃO UNIÃO DA JUTA** USINA

MUTIRÃO UNIÃO DA JUTA, 160 HABITAÇÕES, BAIRRO DE SÃO MATEUS, SÃO PAULO. PROJETO E ACOMPANHAMENTO DE OBRA: USINA, 1994-1997. AGENTE ORGANIZADOR: ASSOCIAÇÃO UNIÃO DA JUTA, FILIADA AO MOVIMENTO SEM-TERRA LESTE 1 . FINANCIAMENTO: CDHU.

O PROJETO FOI INOVADOR NO USO DE TORRES DE ESCADA METÁLICAS ERGUIDAS LOGO APÓS A EXECUÇÃO DAS FUNDAÇÕES. TAIS TORRES PERMITIAM O TRANSPORTE SEGURO DE PESSOAS E MATERIAIS (COM A COLOCAÇÃO DE GUINCHOS EM SEU TOPO) E FORNECIAM PRUMO E NÍVEL PARA A EDIFICAÇÃO. DESTE MODO, ELAS PERMITIRAM QUE FOSSEM ERGUIDAS COM PRECISÃO AO SEU REDOR AS UNIDADES HABITACIONAIS EM BLOCOS ESTRUTURAIS CERÂMICOS APARENTES, QUE DISPENSARAM O USO DE VIGAS E PILARES – COM A EXECUÇÃO COMPLEXA E DISPENDIOSA DE FÔRMAS E ARMADURAS – E TAMBÉM DO REVESTIMENTO DA FACHADA – CARO E INSEGURO DE FAZER, COM SEUS ANDAIMES ALTOS E PRECÁRIOS. DESTE MODO, A OBRA FOI RADICALMENTE SIMPLIFICADA E RACIONALIZADA, EVITANDO OS SERVIÇOS MAIS DIFÍCEIS E QUE COLOCAVAM EM RISCO OS TRABALHADORES. O PROJETO POSSUI TRÊS TIPOLOGIAS DIFERENTES, DISCUTIDAS COM A POPULAÇÃO, COM ÁREA DE 65M2. OS EDIFÍCIOS SÃO INTEGRADOS FORMANDO PRAÇAS E VILAS. FOI CONSTRUÍDO UM CENTRO COMUNITÁRIO QUE SERVIU DURANTE A OBRA COMO EDIFÍCIO DE CANTEIRO DE OBRAS E CRECHE. NELE HOJE FUNCIONAM, ALÉM DA CRECHE, UMA PADARIA COMUNITÁRIA, UMA BIBLIOTECA, SALAS PARA FORMAÇÕES E UMA CAPELA.

é possível. De outro lado, em uma sociedade altamente colonizada pela lógica do capital, privada de criatividade autônoma e dominada pelo fetiche da mercadoria, deixar tudo a cargo da “demanda” (ou do consumidor), apenas como forma de demonstrar – muitas vezes até cinicamente – que ela tem “poder de escolha”, acaba por reiterar, na verdade, o que já é dado, pelo capital, como natural. Como proclama a propaganda malufista: “O sonho de todo favelado é o Cingapura” – por que então fazer diferente?

Neste sentido, como ainda não há uma fusão do saber técnico no corpo do próprio movimento popular – objetivo a ser perseguido, e para o qual o MST tem, particularmente, se empenhado – é importante que o diálogo entre esses aliados ocorra de modo aberto e crítico, mas não antagônico. Para tanto, as assessorias técnicas devem ser, também, coletivos autogeridos. A Usina, assessoria da qual participamos, é, por exemplo, um grupo radicalmente horizontal, em que todas as decisões – das administrativas, às projetuais e políticas – são tomadas coletivamente, em reuniões onde todos têm igual direito a voz e voto. Busca-se também um rodízio de funções, alternância de quem representa a entidade publicamente e isonomia salarial (todos recebem o mesmo valor-hora), independente de tempo de experiência, função ou responsabilidade. Isso não nos exime de outras diversas contradições cotidianas, entre elas a dificuldade de sobreviver com esse trabalho e lidar com um papel híbrido de profissionalismo remunerado e militância. Entretanto, essa estrutura nos coloca em posição de alguma igualdade frente às associações e movimentos com os quais trabalhamos – podemos dialogar sobre autogestão, por tentarmos praticá-la.

No mutirão, na assessoria técnica ou na cooperativa, evidentemente, não se pode falar em autogestão plena (só possível noutra sociedade), mas em aproximações, verificações, testes do que ela poderia vir a ser. Noutros momentos, a realidade do mercado, nua e crua, como, por exemplo, na contratação de empreiteiros convencionais que praticam relações de trabalho precarizadas para fazer a obra do mutirão avançar, em paralelo ao trabalho autogerido – essa é uma espécie de sombra que acompanha a experiência e para a qual, em geral, movimento e assessoria fecham os olhos – com exceção de algumas iniciativas que procuraram, na ausência de cooperativas de construção, uma pulverização em um número maior de pequenas empreiteiras geridas pelos seus próprios ‘donos’ – que, necessariamente, trabalhavam na produção e não apenas no gerenciamento da mão-de-obra.

Embora estas contradições realmente existam – necessariamente, pois não estamos falando de dentro de um sistema socializado livremente, mas sim do capitalismo – é importante chamar a atenção para o que ali é ensaiado. Talvez

pela própria imperfeição e estranhamento desta forma-mutirão, que coletiviza e não produz deliberadamente mercadorias para a venda dentro do capitalismo, ela tenha um efeito brechtiano de desnaturalização das outras formas de organização capitalista do trabalho, em especial das tradicionais empreiteiras.

Qual a estranha novidade do mutirão? Não se está produzindo mercadorias com o objetivo imediato de troca e valorização de capital (mesmo que indiretamente esse valor de uso seja socialmente apropriado pelo capital, na medida em que abriga força de trabalho) – o que lhe confere uma *qualidade* outra. Esta distinção, combinada à relativa horizontalidade do trabalho no canteiro e coletivização das decisões, ao uso de riqueza social acumulada nos fundos públicos e uma perspectiva técnica diferenciada, são pontos nevrálgicos que permitem certa ruptura com a lógica do sistema capitalista – o que não é desprezível politicamente. Logicamente o mutirão não traz, por si só, a possibilidade de transformar o sistema, porém, as relações de produção que nele se *demonstra* e *experimenta* podem constituir alternativas ao modo de produção capitalista. Dentro deste horizonte ele coloca temas importantes de discussão.

A predominância do uso sobre a troca não é um tema secundário, pois indica o que poderia ser a produção de um espaço para além das formas de produção capitalistas, no qual o valor de uso e a preservação física e do saber do trabalho fossem preponderantes nas decisões de projeto e execução. No momento em que os pólos uso-troca são invertidos, toda a produção passa a ser pautada pela qualidade dos materiais e dos espaços (como produto final) e pela adequação das técnicas às exigências do trabalho (como processo de produção). A mentalidade empresarial capitalista de aumento de produtividade e da exploração do trabalho e redução da qualidade do produto e do seu tempo de vida deixaria de dominar a produção. A desvinculação entre forma e conteúdo, intrínseca ao sistema capitalista, também seria questionada: com uma nova maneira de produção, necessariamente os espaços produzidos são diferenciados. As técnicas adotadas não podem ser mais as mesmas, ou ao menos não pelos mesmos motivos. A adequação da técnica ao trabalho e ao produto final faz com que ela adquira outro papel na produção, e não significa em absoluto uma regressão, pois as técnicas mais avançadas podem ser dispostas, desde que estejam de acordo com as definições dadas pela autogestão.

Quando o uso prevalece, a experimentação tem mais campo para se desenvolver. Ela deve ser medida de acordo com a decisão coletiva e as técnicas adequadas, mas tem parâmetros de limitação mais largos relativamente à produção para a troca. Além disso, estes parâmetros são altamente justificados social e politicamente, não economicamente. A forma-mutirão-autogerido ainda coloca

uma questão importante: a vinculação necessária entre forma e conteúdo permite uma reflexão ética sobre a técnica, o que o capitalismo banuiu desde sua origem. O atual aparato tecnológico não nega seu caráter autoritário, "o barulho peculiar da fábrica abafa o próprio pensamento"<sup>8</sup>. Na autogestão, necessariamente, as técnicas de produção devem ser diferentes, reumanizando o homem ao invés de transformá-lo num autômato.

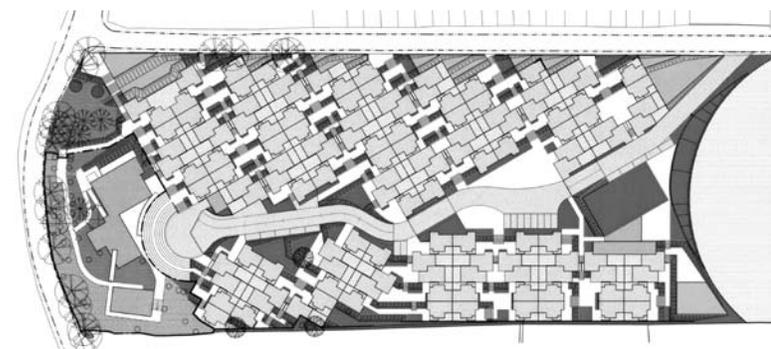
Como lembra o arquiteto Sérgio Ferro, ao contrário do ritmo fabril das indústrias, a produção da arquitetura, próxima ao saber operário, ainda semi-artesanal, ainda uma manufatura, incentiva a criatividade pessoal e coletiva – esta característica lhe permitiria ser a mais radical das artes, como experimentação de livres produtores em diálogo.<sup>9</sup> Esta sua característica faz com que o campo da arquitetura, como espaço de livre controle dos produtores, guarde estas e outras possibilidades muito interessantes - como obra única, territorial, tectônica, a ser usada, vivida, transformada, que responde a necessidades físicas e espirituais.

A dimensão social do trabalho também aparece, e com ela todas as dimensões da sociabilidade. Entre elas cabe ressaltar a questão de gênero: antes de ser uma questão autônoma trazida de cima para baixo, ela aparece na prática, no momento em que as mulheres se colocam *a priori* como iguais. Esta mudança abrupta da sociabilidade traz diversos questionamentos no nível do cotidiano destas pessoas, do trabalho ao casamento. A segurança no trabalho, a prevenção de acidentes e a diminuição da fadiga também são questões importantes a serem enfrentadas, uma vez que a construção civil é um dos espaços mais violentos de produção, com os maiores índices de mortes e acidentes. No mutirão, a sobrevivência e bem-estar dos companheiros passa a ser um objetivo real (não para fugir das multas e ações trabalhistas, como fazem as empreiteiras), simplesmente porque se quer preservar a todos até o fim do processo - sem o que não faria sentido a luta.

Trata-se aqui de mudanças que se dão em diversas escalas. Na sociabilidade, na relação política entre indivíduos, na relação entre estes e a sociedade, nas relações de produção e no tipo de produto criado. Não se trata, portanto, de revolução social propriamente dita. O que precisamos nos perguntar é se estas mudanças não acumulam *práticas* relevantes para a constituição de um poder popular. Se elas não criam um campo de possibilidades de organização e sociabilidade impossíveis no sistema capitalista – e por isso mesmo um contrapoder.

O mutirão autogerido não é modelo de política habitacional universal e nunca se apresentou assim. Ele é um espaço de resistência e organização, de visualização de uma prática de novo tipo. Não existe poder popular que se sustente

apenas em marchas, ocupações, convenções, programas, teorias. Ele precisa se realizar no cotidiano, na resposta a necessidades básicas. Isso se sabe há algum tempo, aqui na América Latina, ao menos desde a Sierra Maestra, e também em nossas Comunidades Eclesiais de Base. Só há prática radical se o intelectual estiver de fato ao lado do povo, buscando soluções coletivas para as coisas mais prosaicas (abrigar-se) às mais altas do espírito (a discussão sobre arte, socialismo, etc). A produção da arquitetura nesse contexto quer, por isso, restituir-se não apenas como "teto", mas como produção coletiva do espaço, livre, como arte. Experiências desse tipo só se multiplicariam, de fato, na transição revolucionária. Por enquanto, são laboratórios que precisam ser cuidadosamente trabalhados e analisados.



#### **MUTIRÃO COMUNA URBANA DOM HELDER CÂMARA USINA**

MUTIRÃO COMUNA URBANA DOM HELDER CÂMARA, 128 HABITAÇÕES, UMA ESCOLA E OFICINAS DE TRABALHO, EM JANDIRA-SP. PROJETO E ACOMPANHAMENTO DE OBRA: USINA, 2007-EM ANDAMENTO. AGENTE ORGANIZADOR: MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA (MST). FINANCIAMENTO: PREFEITURA MUNICIPAL DE JANDIRA, MINISTÉRIO DAS CIDADES E CAIXA ECONÔMICA FEDERAL.

ESTE É O PRIMEIRO "ASSENTAMENTO URBANO" DO MST E TEM COMO OBJETIVO INTEGRAR MORADIA, TRABALHO, EDUCAÇÃO, CULTURA, LAZER E PRESERVAÇÃO AMBIENTAL NUM MESMO PROJETO. AS FAMÍLIAS SÃO ORIUNDAS DE DUAS SITUAÇÕES DE DESPEJOS E FORAM ORGANIZADAS PELO MOVIMENTO COM A PROPOSTA DA "COMUNA URBANA". AS FAMÍLIAS REJEITARAM O PROJETO PADRÃO DA CDHU OFERECIDO PELA PREFEITURA E CONTRATARAM A USINA, QUE JÁ TRABALHAVA COM O MST, PARA DESENVOLVER UM PROJETO PRÓPRIO. DEPOIS DE DIVERSAS ATIVIDADES DE PROJETO COLETIVO, FORAM DESENHADAS 4 TIPOLOGIAS DE SOBRADOS GEMINADOS, COM 66M2, QUE FORMAM PEQUENAS PRAÇAS, COM CERCA DE 10 UNIDADES CADA, CORRESPONDENTES AO SISTEMA DE ORGANIZAÇÃO POR NÚCLEOS IMPLEMENTADO PELO MST. A URBANIZAÇÃO FOI PROJETADA COM PRAÇAS VIVAS (CUJO PAISAGISMO SERÁ PRODUTIVO), RUAS PERMEÁVEIS, ANFITEATRO, QUADRA ESPORTIVA, OFICINAS DE TRABALHO, PADARIA COMUNITÁRIA, ESCOLA INFANTIL E BERÇÁRIO.

## NOTAS

**1** A USINA é uma assessoria técnica interdisciplinar que apóia os movimentos de luta por moradia e sem-terra na produção de seu espaço construído (habitações, centros comunitários, escolas, praças etc). Foi fundada em 1990 e hoje é composta por doze arquitetos e dois cientistas sociais.

**2** A não ser indiretamente, pelo intercâmbio com as organizações uruguaias de cooperativismo habitacional e por parte de alguns dos técnicos que apoiavam as iniciativas – o nome de uma de suas principais organizações de assessoria já revela a posição: Ação Direta.

**3** Sobre as agendas do Banco e o papel ambíguo de Turner, ver Mike Davis, “As ilusões do construa-você-mesmo”, em *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006; e Pedro Arantes, *O ajuste urbano: as políticas do Banco Mundial e do BID para as cidades latino-americanas*. Mestrado, FAU-USP, 2004.

**4** Pierre Bourdieu, *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 15-16

**5** Paulo Arantes, “Esquerda e direita no espelho das ONGs”, em *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. Em Seminário convocado recentemente pela Caixa Econômica Federal e pela Financiadora de Estudos e Projeto – FINEP para discussão de uma intrigante “Rede de Tecnologias Sociais” – do qual a USINA participou –, um eminente professor universitário defendia que, o fato de qualquer indivíduo da classe média contratar um projeto, agenciar mão-de-obra, viabilizar um financiamento e administrar um canteiro de obras, fazia dele um “agente de autogestão”.

**6** A casa, no meio urbano, pode ser compreendida como o ‘lugar de reprodução da força de trabalho’, distinto do lugar da produção. Os mutirões experimentam o canteiro de obras como ‘lugar da produção’ apenas enquanto são realizadas as obras. Só eventualmente as moradias prontas serão utilizadas como *locus* de produção (quando os moradores, a partir de estratégias de sobrevivência, montam salões de beleza, mecânicas de automóveis ou pequenas oficinas e comércios em suas moradias). Já os assentamentos de Reforma Agrária promovem a superposição entre lugar de produção e reprodução de força de trabalho, dadas as características do padrão de existência no campo.

**7** “Buscando a autogestão”, em *Autogestão hoje: teorias e práticas contemporâneas*. São Paulo: Faísca Publicações Libertárias, 2004.

**8** Murray Bookchin, “Autogestão e tecnologias alternativas”, em *Autogestão hoje: teorias e práticas contemporâneas*. op. cit

**9** Em diversos textos. Sérgio Ferro, *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

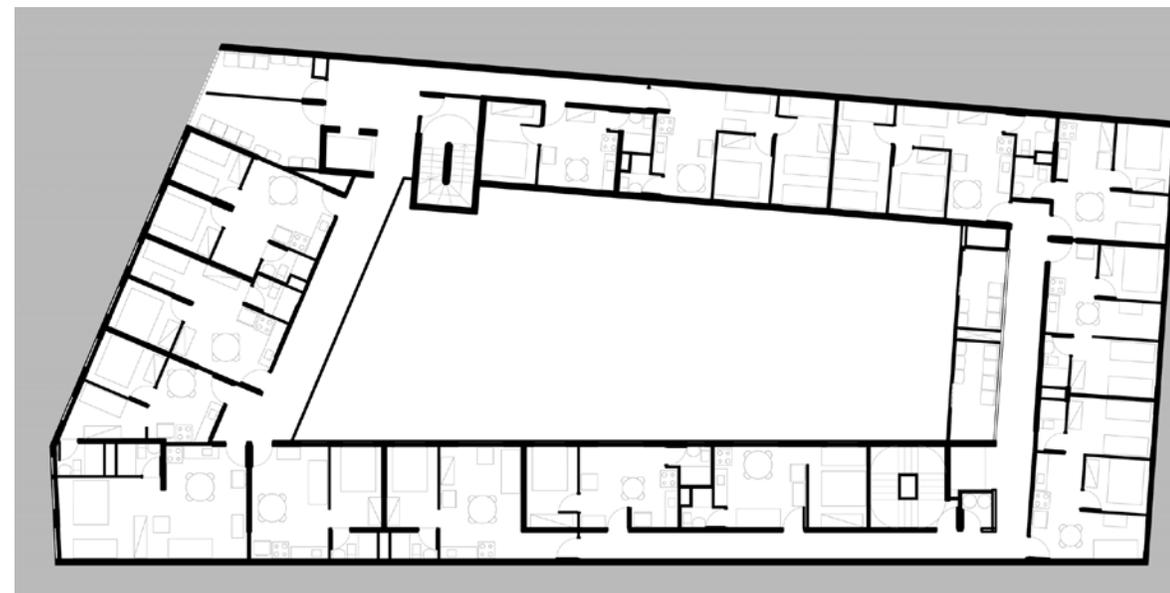
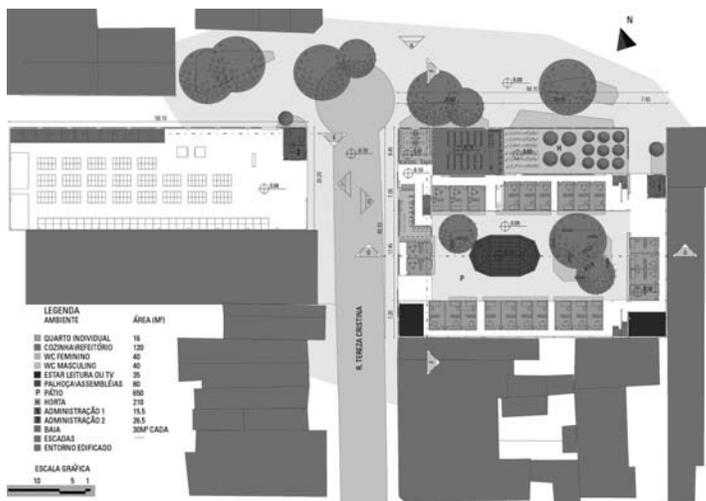


## A CIDADE DAS PERDAS X A RECICLAGEM DO ESPAÇO URBANO RODRIGO COSTA LIMA

ESTE TRABALHO TEM ORIGEM EM ALGUMAS INQUIETAÇÕES. A PRIMEIRA DELAS DIZ RESPEITO À PROFISSÃO DE ARQUITETO NO BRASIL. QUAL A FUNÇÃO DO ARQUITETO NUM PAÍS COM DEMANDAS SOCIAIS TÃO EXPLÍCITAS E CRESCENTES? QUAL O PAPEL DA UNIVERSIDADE E, MAIS ESPECIFICAMENTE, DAS FACULDADES PÚBLICAS DE ARQUITETURA E URBANISMO DIANTE DESSA REALIDADE? NÃO LIMITADAS A FORMAR ARQUITETOS, URBANISTAS OU PLANEJADORES URBANOS, ESSAS ESCOLAS TÊM, ACIMA DE TUDO, COMO FUNÇÃO PRIMEIRA, FORMAR PROFISSIONAIS COM UM COMPROMISSO SOCIAL: FAZER DA CIDADE UM ESPAÇO ACESSÍVEL A TODOS. TRATANDO-SE DE INSTITUIÇÕES FINANCIADAS POR TRIBUTOS E IMPOSTOS PAGOS PELA SOCIEDADE, DEVEM ENFATIZAR A FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS COMPROMETIDOS COM OS INTERESSES COLETIVOS: O DIREITO À CIDADE, A GESTÃO DEMOCRÁTICA DA CIDADE, A FUNÇÃO SOCIAL DA PROPRIEDADE E O DIREITO À MORADIA.

SUBVERTENDO A LÓGICA DO PLANEJAMENTO URBANO NEOLIBERAL, ESTE TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO ASSUME UMA OUTRA POSTURA: INCLUIR AQUELES CUJOS PONTOS DE VISTA E ASPIRAÇÕES NÃO TÊM SIDO LEVADOS EM CONTA NOS PROCESSOS DECISÓRIOS E DE CONSTRUÇÃO DA CIDADE. NOSSO OBJETIVO É ELABORAR UMA PROPOSTA QUE ATENDA AOS INTERESSES/DEMANDAS/NECESSIDADES DA POPULAÇÃO DE RUA DO CENTRO DE FORTALEZA. O PONTO DE PARTIDA É A APROPRIAÇÃO DE EDIFICAÇÕES OCIOSAS NO CENTRO DA CIDADE PARA RECONVERSÃO DE USO PARA HABITAÇÃO COLETIVA DE MORADORES DE RUA, COM BASE EM INSTRUMENTOS LEGAIS COMO O ESTATUTO DA CIDADE. A REUTILIZAÇÃO DE UMA EDIFICAÇÃO LEVA EM CONTA A ECONOMIA DE RECURSOS QUE SERIAM GASTOS NO CASO DE UMA NOVA CONSTRUÇÃO.

UMA PESQUISA REALIZADA NO ANO 2000 PELO INSTITUTO MUNICIPAL DE PESQUISA ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS HUMANOS (IMPARH), APONTA UMA POPULAÇÃO DE 2040 MORADORES DE RUA EM FORTALEZA, SENDO 532 ENCONTRADOS NA ÁREA DA REGIONAL II, QUE COMPREENDE OS BAIRROS ALDEOTA E CENTRO. EM CONTRAPARTIDA, UM LEVANTAMENTO REALIZADO A PARTIR DE DADOS DA COMPANHIA ELÉTRICA DO CEARÁ (COELCE) APONTOU A EXISTÊNCIA DE 1.445 IMÓVEIS VAZIOS NO CENTRO DE FORTALEZA. SOMADO À PRESENÇA DE INFRA-ESTRUTURA E À VONTADE POLÍTICA DE REVITALIZAÇÃO DESSA ÁREA, O CENTRO SE CONFIGURA NUMA REGIÃO POTENCIAL PARA A EXECUÇÃO DA REFORMA URBANA. ALÉM DA APROPRIAÇÃO E CONVERSÃO DE IMÓVEIS PARA HABITAÇÃO COLETIVA, ESTE TRABALHO PROPÕE UMA ESTRATÉGIA PARA A AUTOGESTÃO E SUSTENTO DESSA POPULAÇÃO. VINCULAMOS AO PROJETO UMA ATIVIDADE EM SISTEMA COOPERATIVO QUE GARANTA A GERAÇÃO DE RENDA: A COLETA, SEPARAÇÃO, ESTOCAGEM E COMERCIALIZAÇÃO DIRETA DE LIXO REAPROVEITÁVEL COM A INDÚSTRIA DE MATERIAL RECICLÁVEL. ESSA ATIVIDADE, QUE NÃO DEMANDA GRANDES INVESTIMENTOS EM CAPACITAÇÃO DO TRABALHADOR OU PRÉ-BENEFICIAMENTO DO MATERIAL, AO ELIMINAR OS ATRAVESSADORES, PODE PROPORCIONAR AO TRABALHADOR UM GANHO ATÉ SETE VEZES MAIOR EM RELAÇÃO AOS RESULTADOS OBTIDOS PELA SIMPLES COLETA E REPASSE DO PRODUTO. A PROPOSTA É QUE O CATADOR SE APROPRIE PROGRESSIVAMENTE DAS ETAPAS DA CADEIA PRODUTIVA DE MATERIAIS RECICLÁVEIS, VISANDO A INCLUSÃO ECONÔMICA E SOCIAL DESSA POPULAÇÃO MARGINALIZADA. A ESCOLHA DESSA ATIVIDADE COMO FONTE DE RENDA FOI PAUTADA TAMBÉM COM A PERSPECTIVA DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL – UMA VEZ QUE A RECICLAGEM ESTÁ BASEADA NA ECONOMIA DE RECURSOS – DE ATUAR NA SOLUÇÃO DO GRAVE PROBLEMA AMBIENTAL QUE É O DESTINO INADEQUADO DADO AOS RESÍDUOS SÓLIDOS URBANOS. CONSIDEROU-SE AINDA O POTENCIAL DA REGIÃO CENTRAL DA CIDADE PARA SUPRIR A DEMANDA DA COOPERATIVA DE RECICLAGEM: NAQUELA ÁREA, ESTÁ CONCENTRADA UMA GRANDE PRODUÇÃO DE RESÍDUOS REUTILIZÁVEIS.



#### REFORMA DA OCUPAÇÃO MAUÁ NATÁLIA GASPAR E PEDRO NAKAMURA

O CENTRO DA CIDADE DE SÃO PAULO TEM PASSADO NOS ÚLTIMOS ANOS POR UMA INTENSIFICAÇÃO DA PRESSÃO DE ALGUNS GRUPOS ECONÔMICOS PARA QUE SE OCORRA UMA VALORIZAÇÃO DO PREÇO DA TERRA, ATRAVÉS DE DIFERENTES MEIOS, QUE PASSA PELA CONSTRUÇÃO PELO ESTADO DE GRANDES OBRAS CULTURAIS, ATÉ A EXPULSÃO DE ANTIGOS MORADORES E USUÁRIOS DESTA REGIÃO. ESTE PROCESSO NÃO SE DÁ SEM CONFLITO, E OS EXCLUÍDOS DESTA VIOLENTA TRANSFORMAÇÃO RESISTEM E LUTAM PARA QUE UM IMPORTANTE ESPAÇO DA CIDADE NÃO SE ESVAZIE NAS EXIGÊNCIAS DO MERCADO.

NESTE CONTEXTO, ALUNOS DA DISCIPLINA HABITAÇÃO PARA POPULAÇÃO DE BAIXA RENDA – ÁREAS CENTRAIS, OFERECIDA PELOS PROFESSORES ANTÔNIO CARLOS SANT'ANNA JR, ERMÍNIA MARICATO, MALU REFINETTI MARTINS E NABIL BONDUKI, NA FAUUSP, EM 2007, DESENVOLVERAM PROJETOS DE REFORMA DE EDIFÍCIOS, TRABALHOS DE DESENHO URBANO E PESQUISA SOBRE MERCADO IMOBILIÁRIO, PATRIMÔNIO HISTÓRICO, DINÂMICAS POPULACIONAIS E IMÓVEIS OCIOSOS NA ÁREA CENTRAL. OS TRABALHOS PARA A DISCIPLINA FORAM CONCLUÍDOS COM A APRESENTAÇÃO DE ALGUNS PROJETOS PARA MORADORES DA OCUPAÇÃO MAUÁ (ANTIGO HOTEL SANTOS DUMMONT, LOCALIZADO NA RUA MAUÁ), JUNTO DOS QUAIS OS PROJETOS FORAM DESENVOLVIDOS.

## PROJETO DE MAPEAMENTO, NUMERAÇÃO DE CASAS E NOMEAÇÃO DE RUAS DA FAVELA DO MOINHO

CHICO LINARES, GAVIN ADAMS E CRISTIANE ARENAS

O PROJETO SURTIU A PARTIR DA IDÉIA DE DESENVOLVER UM TRABALHO NO ESPAÇO DA FAVELA, QUE ALTERASSE O LUGAR DESDE DENTRO, BUSCANDO TRANSFORMAR POSITIVAMENTE SUA UTILIZAÇÃO E A RELAÇÃO DAS PESSOAS COM O ESPAÇO ONDE VIVEM. NAS PRIMEIRAS CONVERSAS QUE TIVEMOS COM VÁRIOS HABITANTES A RESPEITO DA FAVELA, MUITOS SE QUEIXAVAM DE NÃO TEREM ENDEREÇO PARA MATRICULAR CRIANÇAS NA ESCOLA, NEM RECEBER CORRESPONDÊNCIA EM CASA.

DESENVOLVEMOS ENTÃO A PROPOSTA DE MAPEAMENTO, NUMERAÇÃO DE CASAS E NOMEAÇÃO DE RUAS. PRODUZIMOS UM MAPA APROXIMADO DA FAVELA, DESENHANDO-A DE DIVERSOS PONTOS DE VISTA NO NÍVEL DA RUA E A PARTIR DO MOINHO, A CONSTRUÇÃO MAIS ALTA NAQUELE ESPAÇO. IMPRIMIMOS E COLAMOS O MAPA EM DOIS PONTOS CENTRAIS DE CIRCULAÇÃO. A SEGUIR, FOMOS DE CASA EM CASA, APRESENTANDO A PROPOSTA DE NOMEAÇÃO DAS RUAS E A POSSIBILIDADE DE NUMERAÇÃO DAS CASAS. DESCOBRIMOS QUE ALGUMAS DAS RUAS JÁ TINHAM NOMES INFORMAIS E SERIA APENAS NECESSÁRIO DIVULGAR O NOME JÁ EXISTENTE. DIVERSAS CASAS FORAM NUMERADAS, MAS A CRESCENTE TENSÃO DAS DUAS FORÇAS QUE CONTROLAM A FAVELA - A IGREJA E O TRÁFICO -, COM A NOSSA PRESENÇA DESESTABILIZADORA, ACABOU POR IMPEDIR A CONTINUIDADE DO PROJETO.

O HOTEL SANTOS DUMMONT FOI OBJETO DE PROJETOS DE REABILITAÇÃO DESENVOLVIDOS POR VÁRIAS EQUIPES, DOS QUAIS HÁ UM EXEMPLO A SEGUIR. OUTRO TRABALHO DE DISCIPLINA FOI O ESTUDO DO ESTOQUE DE IMÓVEIS OCIOSOS E AS POSSIBILIDADES DE IMPLANTAÇÃO DE EDIFÍCIOS DE USO MISTO, CONTEMPLADO O USO HABITACIONAL.

ESTUDO PRELIMINAR DE REABILITAÇÃO DO HOTEL SANTOS DUMMONT:

FICHA TÉCNICA:

AUTORIA: CELINA SAYURI FUJI, NATÁLIA GASPAR, PEDRO NAKAMURA E SOPHIE LACHENAL

Nº DE APTOS PROPOSTOS: 96

VALOR DA REABILITAÇÃO: APROX. R\$ 12.000,00/APTO

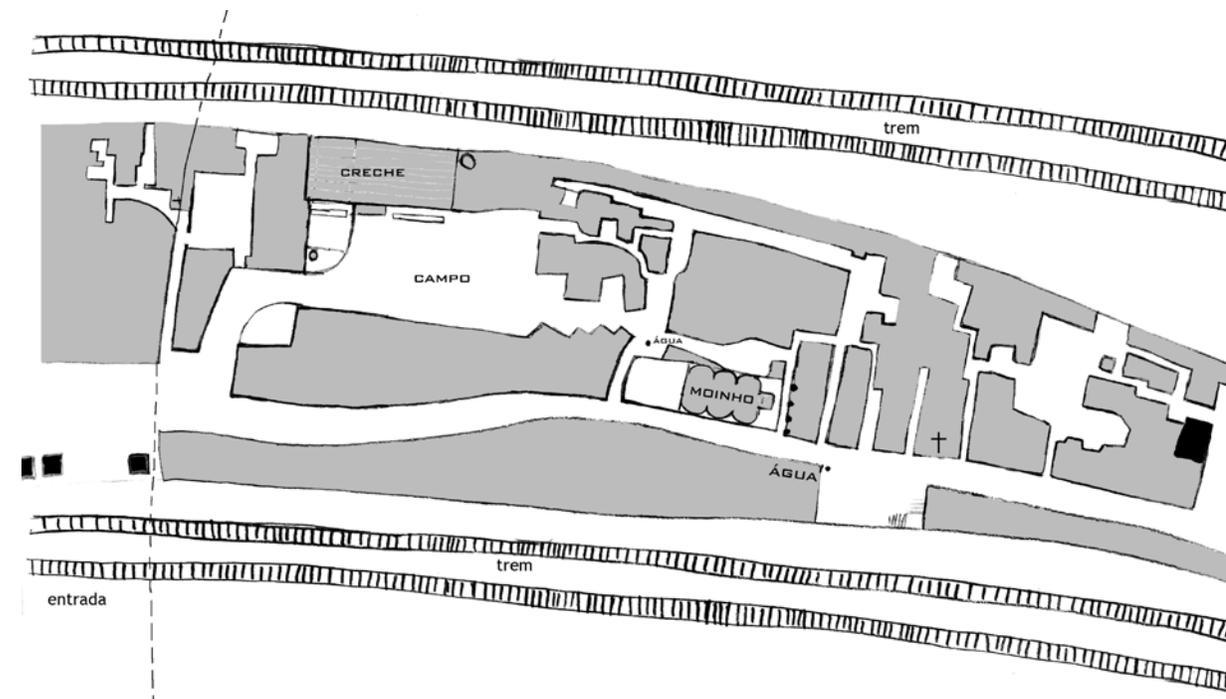
ÁREA ÚTIL DOS APTOS: 25M<sup>2</sup> ~ 40M<sup>2</sup>

O HOTEL SANTOS DUMMONT, PROJETADO E APROVADO COMO HOTEL DE VIAJANTES, TEM COMO CARACTERÍSTICA OS VÁRIOS DORMITÓRIOS QUE COMPARTILHAM SANITÁRIOS E BANHEIROS EM CADA PAVIMENTO, HAVENDO POUCAS SUÍTES, ALÉM DO CORREDOR QUE TOMA TODA A EXTENSÃO DO PAVIMENTO QUE SE DESENVOLVE AO REDOR DE UM PÁTIO CENTRAL. DURANTE A OCUPAÇÃO PELOS ATUAIS MORADORES, CADA FAMÍLIA OCUPOU UM OU DOIS DORMITÓRIOS (INTEGRADOS PELA ABERTURA DE PORTAS NAS PAREDES) QUE POSSUEM POR VOLTA DE 9M<sup>2</sup> CADA. CADA FAMÍLIA TAMBÉM COMPARTILHA COM AS OUTRAS OS BANHEIROS E ESPAÇOS PARA PREPARAÇÃO DE ALIMENTO E LIMPEZA DE ROUPAS. CONSIDERANDO A BREVE PESQUISA SÓCIO-ECONÔMICA FEITA POR EQUIPE MATRICULADA NA DISCIPLINA, A MAIORIA DAS FAMÍLIAS É CONSTITUÍDA DE TRÊS INTEGRANTES, O QUE CLASSIFICA O AMBIENTE COMO PATOGENICO POR OFERECER UMA RELAÇÃO DE MENOS DE 8M<sup>2</sup>/PESSOA.

A OPÇÃO ADOTADA PELA EQUIPE FOI A ELIMINAÇÃO DO LONGO CORREDOR PARA AUMENTAR A ÁREA ÚTIL DOS APARTAMENTOS, ATRAVÉS DA CRIAÇÃO DE UM SEGUNDO EIXO DE CIRCULAÇÃO VERTICAL. O RESULTADO FOI A REDIVISÃO DO PAVIMENTO EM MAIS E MAIORES APARTAMENTOS PROVIDOS, OBVIAMENTE, DE BANHEIROS E PRUMADAS HIDRÁULICAS. APROVEITOU-SE AINDA A CARACTERÍSTICA DO PAVIMENTO TÉRREO TER PÉ-DIREITO (ALTURA ÚTIL) GENEROSO, PROPONDO-SE AÍ APARTAMENTOS DE HABITAÇÃO EM DESNÍVEL, CRIANDO-SE UMA SITUAÇÃO DE PRIVACIDADE DENTRO DOS APARTAMENTOS EM RELAÇÃO AO PÁTIO CENTRAL. CADA PAVIMENTO FOI DOTADO DE DUAS LAVANDERIAS COLETIVAS, O QUE REPRESENTOU AUMENTO DE ÁREA ÚTIL DENTRO DO APARTAMENTO.

OS DESEJOS DOS MORADORES ERAM MUITO MODESTOS; PEDIAM A MELHORIA DE ESCADA, A INCORPORAÇÃO DE UM BANHEIRO POR APARTAMENTO. QUANDO SE TRATAVA DE LAZER A POPULAÇÃO PEDIA ÁREA PARA AS CRIANÇAS E SALÃO DE JOGOS. DA RELAÇÃO DO MOVIMENTO COM A UNIVERSIDADE, SAÍRAM NOVAS PROPOSTAS, COMO UMA COOPERATIVA DE TRABALHOS. NO TÉRREO FORAM PREVISTOS ESPAÇOS DE REUNIÃO E CONVÍVIO, ESPAÇOS PARA COMÉRCIO VOLTADOS PARA A RUA, JARDIM E UMA BIBLIOTECA.

O PROJETO DE REFORMA AINDA CONSIDEROU TÉCNICAS, MATERIAIS E CUSTOS QUE NÃO ENCARECESSEM A REABILITAÇÃO E AINDA POSSIBILITASSE FINANCEIRAMENTE A COMPRA DA UNIDADE POR MEIO DE FINANCIAMENTO BANCÁRIO. O VALOR OBTIDO EM VÁRIOS PROJETOS SIMILARES DESENVOLVIDOS NA DISCIPLINA COMPROVA PRELIMINARMENTE A VIABILIDADE ECONÔMICA DE SE REABILITAR ESTE HOTEL PARA USO HABITACIONAL.



## TRANSPORTE GRATUITO EM ESTOCOLMO

ULF SLOTTE (PLANKA.NU)

Estocolmo é a capital da Suécia, país situado no norte da Europa. Vivem em Estocolmo 1,5 milhão de suecos, grande parte dos nove milhões de habitantes do país. Para compreender a situação do transporte público em Estocolmo é preciso entender aspectos fundamentais sobre esta cidade.

Historicamente, Estocolmo recebeu um alto número de imigrantes vindos do campo, especialmente em períodos conturbados da economia. Por este motivo, Estocolmo enfrentou diversos problemas de habitação. Nos anos 1950, o Partido Social Democrata, que detinha o poder, decidiu fazer algo para resolver definitivamente esta questão. Eles iniciaram a construção de um sistema de metrô em Estocolmo e criaram o “programa do milhão”: em dez anos, um milhão de apartamentos e casas foram supostamente construídos na Suécia.

Esses projetos criaram a estrutura que Estocolmo tem hoje: o antigo Centro, os antigos subúrbios próximos ao Centro e os conjuntos habitacionais do programa do milhão, nos subúrbios mais afastados. Essas áreas passaram a ser ligadas pelo metrô e por linhas de trem. Grande parte dos subúrbios não tem ligações diretas entre si, são pequenas ilhas ao longo das linhas de metrô, o que dá uma grande importância para este meio de transporte na vida da maioria das pessoas em Estocolmo.

Estocolmo é hoje uma cidade segregada. O centro da cidade é rico e as áreas do “programa do milhão” são pobres. A maior parte dos cinemas, bares, clubes e locais de trabalho ficam no Centro. E como as pessoas mais pobres de Estocolmo são as que vivem nas áreas mais distantes, elas são justamente as que

mais necessitam do metrô para se locomoverem ao trabalho, para visitar suas famílias, para ter acesso aos locais de lazer etc.

O problema é que o transporte em Estocolmo é caro. No entanto há, e sempre houve, uma alternativa. Simplesmente não pagar. Andar de graça pelos meios de transporte é uma saída para muitas pessoas conseguirem ir para o trabalho e sair de seu bairro. E é também um jeito de economizar dinheiro para comprar outras coisas, como roupas para os filhos, ir ao cinema. Para ter uma vida melhor.

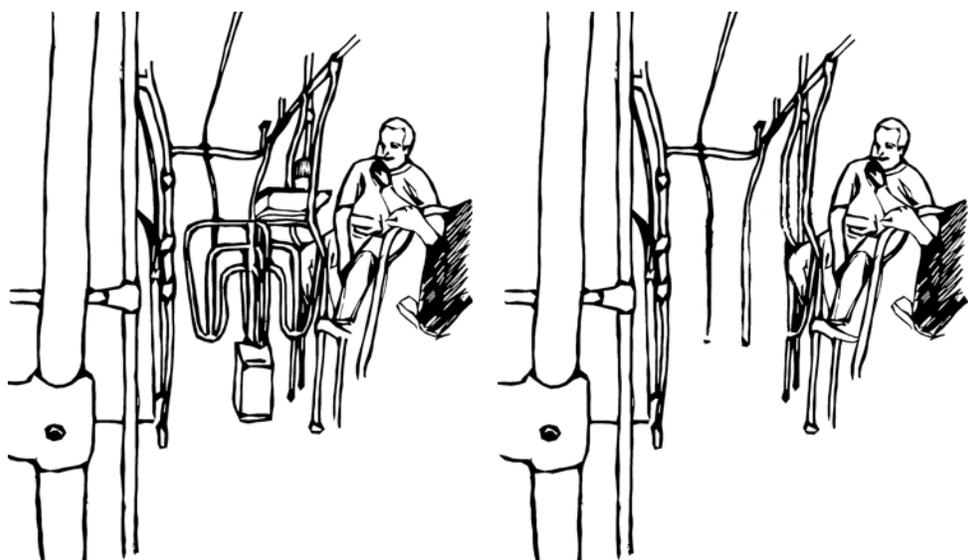
Em 2001, os *free riders* começaram a se organizar. A iniciativa partiu da SUF (sigla em sueco para Organização da Juventude Anarco-sindicalista), que criou a campanha *planka.nu* (algo como “viagem grátis já”<sup>1</sup>, nome que serviu também para o endereço da campanha na internet). Após a sua criação, a campanha tomou vida própria, para além da SUF, e existe também em Gotemburgo, Östergötland, no sul de Estocolmo, e até mesmo em Helsinki, na Finlândia.

A idéia central do *planka.nu* é organizar uma forma simples de resistência e estimular usuários do sistema de transporte a não pagar a passagem, a andar de graça nas linhas de metrô. Entre 6 e 10% dos usuários já andavam de graça, ou seja, a prática de utilizar o transporte coletivo de graça já existia. Tudo o que tivemos que fazer foi organizar a ação. Criamos um fundo para os *free riders*, o *p-kassan*. Se você for um membro do *p-kassan*, o fundo pagará sua multa quando for pego pelos guardas que cobram as passagens. Para fazer parte do fundo, o *free rider* deve pagar 100SEK por mês (o equivalente a R\$ 27,00). Para comprar um bilhete mensal de metrô o usuário paga hoje 700SEK (R\$ 193,00), e a multa, caso você seja pego andando de graça, é de 1200SEK (R\$ 330,00). Fazer parte do fundo é uma alternativa barata para quem não quiser pagar as passagens. Como membro, você não precisa se preocupar com as multas que surgirem.

A razão para as ações do *planka.nu* são os altos preços das passagens, o fato de muitas pessoas que necessitam do transporte não poderem pagar por este serviço. A nossa exigência é por um transporte público gratuito para todas as pessoas. Nós apresentamos diferentes idéias para financiar o transporte gratuito. Uma possibilidade seria o aumento dos impostos sobre renda, o que faria com que ricos pagassem mais e pobres menos. Uma outra alternativa seria aumentar os impostos pagos por empresas, já que o transporte público é necessário para transportar os trabalhadores aos locais de trabalho. Mas transporte público gratuito não é apenas uma forma de redistribuir a riqueza dos ricos para os pobres. É também uma forma de reduzir o tráfego dos automóveis, de melhorar o ambiente na cidade.

A campanha se mostrou bem sucedida. Mais de cinco mil pessoas em Estocolmo foram ou são membros do fundo, e o número de pessoas que andam sem pagar aumentou. Mais importante que isso: a idéia de um “transporte público de verdade” entrou na pauta de discussão da mídia. A maior parte das pessoas em Estocolmo conhecem a campanha e os políticos não podem mais ignorar a prática de andar de graça e as idéias sobre o financiamento do transporte público.

**A maior razão para o sucesso do *planka.nu* é o fato de reforçarmos uma prática já difundida entre as pessoas.** A principal crítica que recebemos é que “pegar metrô de graça é moralmente inaceitável”, mas esta é uma questão que não estamos muito interessados em discutir. O fato de muitas pessoas andarem de graça, arriscando-se nas catracas e no controle dos guardas, é razão suficiente para demonstrar que algo está errado na forma como o transporte é administrado hoje. Nós queremos que os ricos paguem e não estamos muito preocupados com o que ele pensam sobre isso. Nosso foco é, e sempre foi, as pessoas que trabalham e usam o transporte público. Nós atuamos na base, para organizar pessoas em sua vida cotidiana. Encontrando pessoas no metrô, participando de reuniões com sindicatos, organizando trabalhadores do transporte público, organizando ações e o *p-kassan* (o fundo). Estes são os nossos métodos para atingir os nossos objetivos.



**VOCÊ JÁ IMAGINOU COMO SERIA UM ÔNIBUS SEM CATRACA?** DESENHO DE KATYA SANDER  
EM COLABORAÇÃO COM O MOVIMENTO PASSE LIVRE DE SÃO PAULO

Levantamos recursos para manter um *site* [<http://planka.nu>], com muitas informações sobre Transporte e notícias atualizadas; um banco de dados, que organiza o *p-kassan* (membros, pagamentos, multas) e gera estatísticas de estações de metrô onde mais pessoas foram pegadas pelo controle, de modo que as pessoas evitem estas estações, entre outras estatísticas; mantemos um escritório de administração da campanha; e um telefone móvel onde qualquer pessoa pode nos localizar a qualquer momento.

Como nosso trabalho com *free riding* e o fundo *p-kassan* está funcionando como queremos, começamos a trabalhar também em outros projetos. Um deles é o *ombudsman do transporte público*, que ajuda usuários a resolver problemas com o sistema de Transporte. Principalmente em questões judiciais, como as ameaças e agressões dos fiscais/guardas às pessoas que não tenham pago a passagem. Os fiscais cooperam com a polícia, perseguindo as pessoas “ilegais”<sup>2</sup> (estrangeiros sem passaporte). Quando alguém sem documentos que não tenha pago a passagem é pego pelos fiscais, os mesmos chamam a polícia, que prende a pessoa e a envia para seu país natal, onde será presa. Uma forma de evitar esta situação é comprar passagens para estas pessoas. Com a verba levantada pelo *p-kassan*, o *planka.nu* está cooperando com algumas organizações no apoio às pessoas sem passaporte, comprando passagens para que elas tenham uma vida mais segura na Suécia.

Temos hoje um governo de direita tanto em Estocolmo como na Suécia, que está aumentando os preços das passagens. Nós provavelmente não teremos um transporte público de verdade por aqui tão cedo, mas continuamos a lutar por aquilo que achamos estar certo. E obtivemos sucesso ao colocar em pauta esta importante idéia sobre justiça no transporte público.

## NOTAS

- <sup>1</sup> O Movimento Passe Livre (MPL) utiliza uma expressão parecida: “Passe livre já”. [N. da E.].
- <sup>2</sup> Ver Florian Schneider/*kein mensch ist illegal* [nenhuma pessoa é ilegal], “New rules of the new actonomy 3.0”, em Okwui Enwezor et al. (ed.), *Democracy unrealized*. Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz, 2002. [N. da E.].

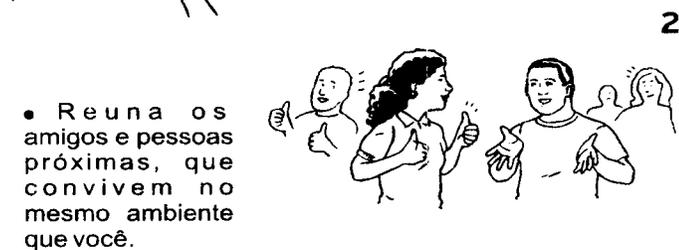
## ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

FERNANDA ALBUQUERQUE

Esta é a mensagem impressa nos panfletos distribuídos pelo GIA (Grupo de Interferência Ambiental) em uma de suas intervenções – ou *interferências*, como prefere chamar o coletivo, criado em 2002 por um grupo de estudantes de arte de Salvador<sup>1</sup>. Em quatro versões, os volantes convidam o público a realizar ações poéticas na cidade, todas elas executadas também pelo próprio coletivo. Uma das filipetas propõe que se carimbem sacos de pipoca com uma idéia “positiva e criativa” e os ofereça a um pipoqueiro de modo a disseminar a idéia. Outra versão sugere que se amarrem mensagens a balões vermelhos e os soltem de um lugar alto, observando as reações das pessoas. Já outro panfleto estimula o público a realizar uma fila em direção a algo fantástico, mas que já tenha se tornado banal na cidade, de forma a chamar a atenção para esse aspecto – ação executada pelo GIA diante do pôr-do-sol na Baía de Todos os Santos.

Afetuosas e muito bem-humoradas, as propostas convidam o público a intervir poeticamente no local onde vivem, deixando suas rotinas diárias por um momento para produzir mensagens e lançá-las ao vento ou para assinalar determinadas particularidades da cidade onde vivem de forma absolutamente inusitada. Essas intervenções, por sua vez, também se propõem a criar situações que convoquem outras pessoas a suspender suas rotinas por um instante, permitindo-se vivenciar outras experiências – surpreendentes, lúdicas, desviantes, ternas ou simplesmente engraçadas. Trata-se de postular – já não mais na esfera restrita da arte, mas na esfera ampliada da vida – a idéia de uma postura mais ativa e criativa diante da realidade. A “camuflagem” proporcionada pela infiltração do trabalho no dia-a-dia das pessoas dota os panfletos e as ações neles sugeridas do “conteúdo virótico” de que fala Alexandre Vogler<sup>2</sup>, ao potencializar seus possíveis desdobramentos. Isto porque não se está atuando em um espaço

# — FILA —



Não jogue este panfleto em via pública.

## ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade



Não jogue este panfleto em via pública

onde tudo pode acontecer – o espaço artístico por excelência, onde o estranho e o fora do comum já são esperados –, mas está se estendendo a potencialidade própria do espaço da arte a lugares e situações ordinários da vida.

O aforismo impresso nos três panfletos é categórico: “Acredite nas suas ações”. E logo após, em letras menores, “Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade”. Ora, incitar as pessoas a acreditar em suas ações é uma proposição extremamente simples, porém de uma potência extraordinária. Significa convocá-las a agir. E mais: a fazerem-se presentes em seus atos e a levarem a sério aquilo que fazem, confiantes no poder que seus gestos mais simples podem ter. Trata-se de estimular as pessoas a tornarem-se, de fato, sujeitos de suas histórias. Há necessidade mais premente que essa?



FILA PARA VER O PÔR-DO-SOL GIA

Pois esse é o mote de muitas ações desenvolvidas pelo GIA, trabalhos pautados na proposição de situações que se infiltram nos espaços do cotidiano e buscam promover um estranhamento, encantamento ou indagação por parte do público. A operação remete à noção de Bernard Lafargue de que “o próprio da arte é criar lugares estéticos sempre novos, que relembram ao homem que ele não pode habitar o mundo a não ser como poeta”<sup>3</sup>. Nesse sentido, as intervenções do grupo refletem uma compreensão da arte que se aproxima mais da produção de experiências do que da criação de objetos artísticos propriamente ditos – traço comum a um bom número de coletivos surgidos no Brasil ao longo dos anos 2000.

Exemplo disso é o projeto *Caramujo* (2002), um espaço transitório criado a partir de um pedaço de lona amarela, a cor símbolo do GIA, e adaptável aos mais variados usos e situações. “O *Caramujo* é feito para que as pessoas lhe dêem uma utilidade”, explicam os artistas, que já viram o local se transformar em ponto de ônibus, espaço de convivência e moradia provisória, entre outras utilizações. Outro exemplo é a ação *Não Propaganda* (2003), que consiste em subverter a função comercial de suportes publicitários como cartazes, faixas, panfletos e até mesmo os chamados homens-sanduíches, ao colori-los inteiramente de amarelo sem imprimir qualquer conteúdo em sua superfície. Trata-se de uma operação simples, que evoca, contudo, uma questão crucial: a presença massiva da publicidade nos centros urbanos. Outra intervenção que também parte de uma problemática social é *Cama* (2002), em que o grupo introduz uma cama com um sujeito dormindo em locais públicos de São Paulo e Salvador. O trabalho se vale de um procedimento caro ao Surrealismo, a aproximação de duas realidades ou objetos aparentemente inconciliáveis por pertencerem a esferas distintas. A questão é que a “construção surrealista” apresentada pelo coletivo aponta para uma situação dolorosamente real: a indiferença cotidiana em relação aos milhares de moradores de rua que passam suas noites nas praças, calçadas e viadutos das grandes cidades brasileiras.



CARAMUJO GIA

As ações do GIA falam, assim, de uma aposta na poesia, no afeto, na delicadeza, na imaginação e no bom-humor como estratégia para provocar novas percepções, reflexões e atitudes diante da vida. Trata-se de trabalhar a partir do que é dado – o automatismo e a aspereza do dia-a-dia na cidade – para apontar o que pode ser feito a partir dali. Imbuídas de um certo “espírito utópico”, tal qual a noção é defendida por Ernst Bloch, suas interferências refletem não uma postura assertiva de afirmação de um novo horizonte concreto e realizável, mas uma postura reflexiva, de indagação em relação ao presente e de “abertura de um espaço de manifestação daquilo que ainda não é”<sup>4</sup>. Trata-se de evocar, sim, outras possibilidades de se perceber, vivenciar, sonhar, desejar e imaginar o real. Porém não através de ações que atuam, objetivamente, na transformação do mundo em que vivemos, mas por meio de interferências capazes de provocar fissuras, ruídos ou curtos-circuitos na realidade, ao promoverem, como diria Bloch<sup>5</sup>, pequenas “rotações do olhar”: mudanças no modo como observamos e experienciamos a vida.

## NOTAS

**1** O grupo é formado pelos artistas Cristiano Pítton, Everton Marco Santos, Ludmila Britto, Mark Dayves, Pedro Marighella e Tiago Ribeiro.

**2** Alexandre Vogler, “Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público”, em *Arte & Ensaios* n.8. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, 2001.

**3** Bernard Lafargue, “Nom-Lieu et Lieux de l’Oeuvre d’Art”, em *L’Oeuvre d’Art Aujourd’hui*. Paris: Séminaire Interarts, 2000-2001. p. 95

**4** Ernst Bloch apud Lorraine Verner, “L’utopie comme figure historique dans l’art”, em Roberto Barbanti (org.), *L’art au XXème siècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000.

**5** Ernst Bloch, *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.

## SITUAÇÃO COPAN

LIGIA NOBRE (EXO EXPERIMENTAL ORG.)

O Edifício Copan, no centro histórico de São Paulo, foi catalisador de muitos dos projetos, ações e atividades da *exo experimental org.* – uma plataforma de investigação de práticas estéticas contemporâneas relacionadas ao contexto sócio-político brasileiro, que atuou entre os anos 2002 e 2007, com escritório situado no edifício.

Através da janela panorâmica de uma quitinete no 27º andar do Bloco B – quase 115 metros de altura – se é tomado pela sensação ambígua de distanciamento e de ser absolutamente engolido pela vastidão desta metrópole. O *brise-soleil* não permite a visão do chão próximo ao edifício, tornando a cidade uma extensão do apartamento, concomitante aos seus rumores ininterruptos. É no piso térreo, na contínua fluidez de circulação da galeria com a cidade – com lojas, bares, ex-cinema e atual igreja pentecostal, cafés e serviços –, num limiar tênue entre os territórios público e privado, que os encontros e confrontos com a metrópole são (re)ativados. Projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1951-66), o maior edifício residencial da América Latina opera como um dispositivo do habitar, trabalhar e conviver cotidiano entre seus heterogêneos moradores e transeuntes, inscrevendo-se nas muitas camadas de co-habitação social, econômica e cultural de São Paulo. O Copan marcou uma mudança radical nos modos de morar e na configuração da paisagem paulistana nos anos 1950/60, símbolo da pujança do capital industrial emergente e do ideário do desenvolvimentismo do “país do futuro” que deixava de ser rural para ser altamente urbano. Como nos lembra Jean-Claude Bernardet, é justamente nos anos 60 que surgem dois planos complementares frequentes nas imagens e filmes da cidade: a visão panorâmica da cidade de São Paulo do alto de edifícios mostrando uma cidade asfíxica, e a de anônimos caminhando “sem rumo” pelas ruas, como em *São Paulo S.A.*, de Luis Sérgio Person.

Os paradigmas modernistas já não correspondem à realidade urbana contemporânea, marcada em São Paulo por desigualdades e segregações sócio-territoriais, uma “urbanização intensa sem cidade” nas áreas periféricas, concomitante às centralidades tomadas por edificações em estilo neoclássico, muros e grades. A Situação Copan é uma das entradas possíveis nas múltiplas tramas sociais da metrópole paulistana. Para além de sua qualidade visual e presença simbólica (no limiar do clichê do cartão postal e do mito Niemeyer para os muitos paulistanos que não o vivenciam), a singularidade do Copan está na pulsação e mútua imbricação entre o edifício e a metrópole, entre distanciamento e proximidade, confronto e convivência, os anos 1950/60 e os atuais. Sua singularidade e experiência nos orientam na prospecção dessa metrópole e de suas tramas, “contorcendo” com suas curvas e certa ironia alguns dos preceitos e entropias paulistanos. Copan + exo como “entre”, “dispositivos-pontes”.

Entre fevereiro de 2003 e outubro de 2006, a *exo residências* acolheu trinta e três artistas, sociólogos, escritores, cineastas, arquitetos provenientes de várias cidades e países, em quitinetes-studios nos blocos B e F, os mais populares do Copan, onde residiam de um a três meses. Como os apartamentos eram alugados, o programa teve certa flexibilidade e ativamos de um a três apartamentos/residentes, além do pequeno escritório como ponto de encontro e de produção. Os acompanhamentos dos artistas eram distintos conforme os convênios estabelecidos com as instituições envolvidas. E foi com o intuito de gerar diálogos entre artistas e autores, brasileiros e de outras localidades, que a *exo* convidou diretamente Alejandra Riera (2002-2007), Pablo Leon de la Barra (2002-2006), Tata Amaral (2003), Kazuo Nakano (2002-2007), George Dupin (2003-2005), Paola Salerno (2004-2007), Eytayo Aloh (2004), Sylvaine Bulle (2004-2005) e Peter Friedl (2005-2007), dentre outros, para desenvolverem investigações transdisciplinares e estéticas, como parte dos projetos de médio e longo prazo *São Paulo S.A.; África-Mundos e Práticas Documentárias*.

Em 2003, Peter Friedl, artista austríaco baseado em Berlim, apresentou pela primeira vez seu trabalho no Brasil, a convite da *exo*, na exposição *A respeito de situações reais*, sobre práticas documentárias (Paço das Artes). Iniciamos então um diálogo com o artista. Em maio de 2005 viabilizamos sua residência, com apoio do Goethe-Institut São Paulo. Por quase cinco semanas, Friedl caminhou pela cidade e registrou dezenas de *playgrounds*. Nós (eu e Cécile Zoonens, co-fundadora da *exo*, às vezes visitantes ou outros residentes) o encontrávamos à noite e nos finais de tarde, para intensas conversas sobre arte, política, Brasil, etc. Em um mapa de São Paulo, na entrada do escritório, Friedl apontava as diversas “praças públicas” que já não mais existiam e vice-versa – vazios urbanos com parques infantis que ainda não estavam registrados no mapa -, revelando as disparidades entre a cartografia e a experiência da cidade, introduzindo-nos

– os supostos “locais” – a lugares e situações novas. *Playgrounds* consiste em uma série aberta de imagens de parques infantis em cidades no mundo todo, realizadas no decorrer de um longo tempo. Num jogo de repetição e diferença, trata-se de ver o mundo através do parque infantil, como “a arena das primeiras experiências institucionalizadas e realmente ‘públicas’ de pequenos sujeitos. Mas ele é visto como um espaço vazio de experiências, ou melhor, como um espaço de experiências possíveis”<sup>1</sup>. *Playgrounds* foi o dispositivo de Friedl para aproximar-se de São Paulo neste primeiro momento.

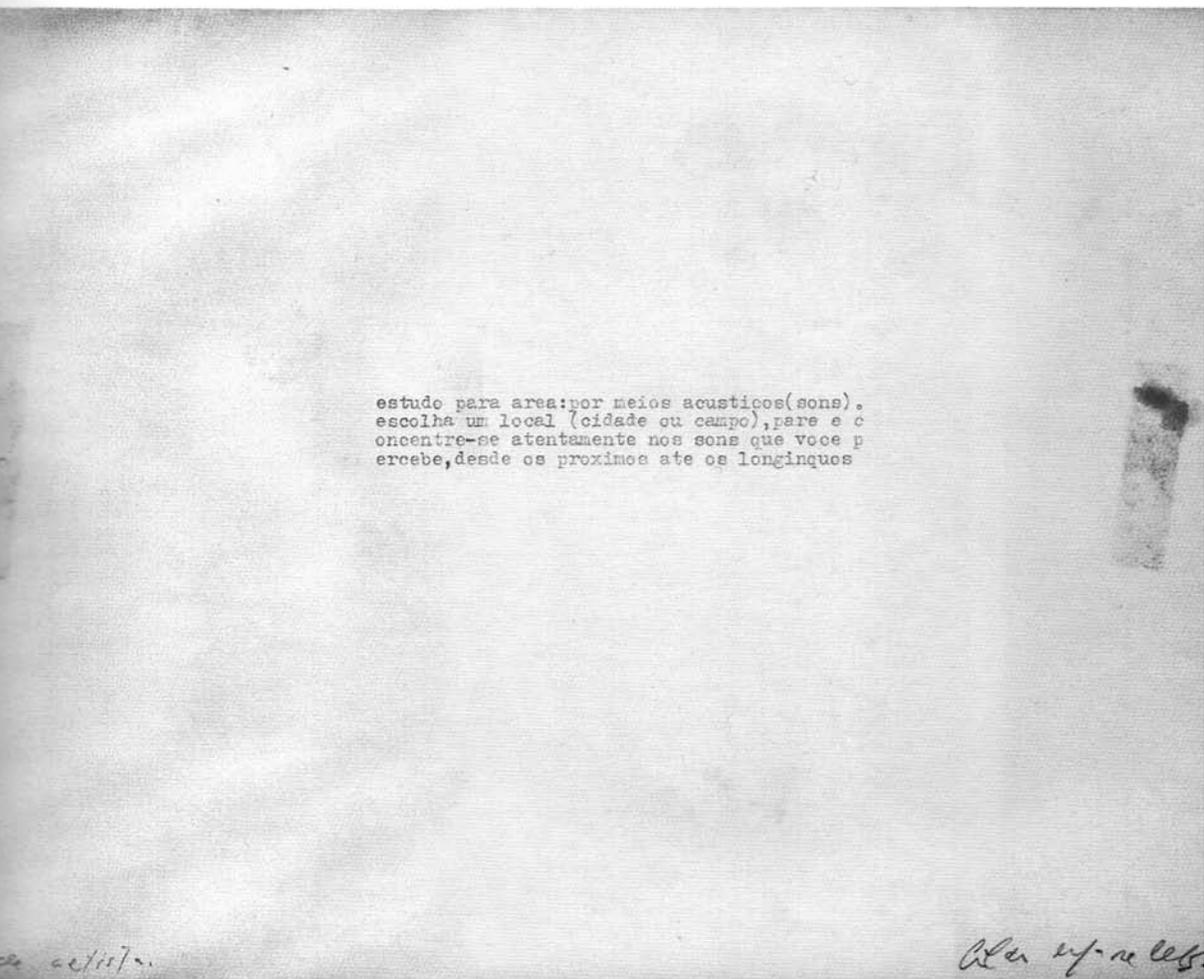
No final de 2005, ele voltou para realizar um projeto específico, definido e acordado no final da sua primeira estada. Foram feitas entrevistas com vinte funcionários do Copan, editadas intensamente ao longo de dois anos. A administração do edifício emprega aproximadamente cem trabalhadores, responsáveis dia e noite pelo funcionamento e manutenção deste complexo residencial. Suas funções incluem faxineiros, encanadores, marceneiros, eletricitas, seguranças, porteiros, secretários. Este mundo é constantemente ativo, em conjunção com o mundo dos moradores, mas, ao mesmo tempo, existe como um mundo paralelo. As perguntas e respostas se concentram na lógica e no processo do trabalho executado, na relação entre trabalho e lazer, detalhes biográficos, memórias e planos de futuro. Publicado em dezembro de 2007, no mesmo mês do aniversário dos cem anos de Oscar Niemeyer, o projeto-livro *Trabalhando no Copan*<sup>2</sup> buscou investigar este mundo do trabalho, numa localidade particular (da modernidade), explorando as várias possibilidades de representação.

A *exo* atuou como esse pequeno espaço de experimentação de agenciamentos, abordagens, produção, e de novas formas de apresentação e circulação de práticas estéticas e transdisciplinares, aplicado a um sítio (São Paulo) e num momento histórico (2002-2007) específicos. Se as cidades são atualmente espaços privilegiados da experiência contemporânea, essas experiências não são nunca universais, mas sim específicas e diferenciadas, conforme a situação social e geo-política dos sujeitos sociais.

## NOTAS

<sup>1</sup> Roger Buerger, “Peter Friedl Playgrounds 1995-2005”, publicado no catálogo da exposição *How do we want to be governed? (Figure and Ground)*, Miami Art Central, Miami 2004. Tradução para o português de Alfred J. Keller, para o encontro no CEUMA-USP, em 22 de junho de 2005, como parte do projeto *São Paulo S.A.*

<sup>2</sup> Peter Friedl, *Trabalhando no Copan / Working at Copan*, co-publicação de Kunsthalle Basel (Basileia) e Extra City (Antuérpia) em colaboração com *exo experimental.org* (São Paulo). Berlim: Sternberg Press, 2007.



ESTUDO PARA ESPAÇO CILDO MEIRELES 1969

## CONSCIÊNCIA CONTEXTUAL

JORGE MENNA BARRETO

Este texto faz parte da dissertação de mestrado "Lugares Moles", de minha autoria, defendida na ECA-USP em 2007. Seu objeto de pesquisa compreende as especificidades do termo **site-specific**, palavra da língua inglesa usada internacionalmente em arte para caracterizar obras para as quais o contexto tem um papel determinante.

A pesquisa no mestrado se utilizou de obras de minha própria trajetória como artista para construir o seu enunciado. Entendendo que tais obras também haviam sido criadas para habitar contextos específicos, que não a dissertação, sua utilização neste (con)texto requeria algum tipo de elaboração, ou tradução. Uma das estratégias foi a criação do que chamei ~~Método Negativo~~, que consistia na aplicação de um risco sobre o título da obra, buscando sinalizar que já não estávamos diante da obra em si, mas de uma transposição de determinados aspectos que a inserem em uma narrativa.

A utilização do ~~Método Negativo~~ foi estendida aos autores utilizados na pesquisa, apontando que seus textos também são fortemente determinados pela sua cultura e contexto de origem. Assim, seus nomes foram riscados e seus textos livre e experimentalmente transformados em fala numa situação de encontro imaginada que se desdobra em três mesas de discussão<sup>1</sup>: **Especificidade, para quê?; Consciência Contextual; A palavra situada**. Entendendo que a Mesa 2 se relaciona mais fortemente a esta revista, fui convidado a inseri-la em seu mobilário. Novamente, diante da percepção de que estamos realizando uma migração entre (con)textos específicos, o do da dissertação e o da revista, a Mesa 2 é riscada.

This text is a part of my MFA final dissertation called "Butter Architecture"<sup>2</sup>. Its object of research comprehends the specificities of the term **site-specific**, problematizing its use worldwide without any translation. That is so from the stand point that its use goes against the very concept implied by the term: context defines meaning. The research included works of mine to help build its statement. As these works had their meaning attached to specific contexts and times, and not originally to the dissertation, its use in this (con)text demanded some kind of elaboration, or translation. One of the strategies was to create what I called ~~Negative Method~~, which consisted of a scratch with a line made over the name of the work, trying to alert the reader that he was not facing the work itself anymore, but a transposition of certain aspects of it to fit in a determinate narrative. The use of this method was extended to the authors used in the research, in an attempt to point out that their texts were also strongly determined by the culture and context where they were written, and therefore not autonomous. The author's names were then scratched with a line and their texts, once detached from the original (a possible gain in translation as a critical reading) was freely and experimentally transformed into speech. This "discussion" was forged in three "round tables": **Specificity, what for?; Contextual Awareness; The word in site**. Understanding Round table 2 strongly relates to this magazine, I was invited to include it in its "furniture". Again, as we perceive we are migrating between<sup>1</sup> different specific (con)texts, from the dissertation to the magazine, ~~Round Table 2~~ is also scratched.



## Mesa 2: **Consciência contextual**

*O que é a "consciência contextual"? Como se manifesta? Existe uma especificidade brasileira na sua forma de manifestação?*

### **Participantes**

~~Andrea Fraser~~  
~~Cildo Meireles~~  
~~Kim Levin~~  
~~Lawrence Weiner~~  
Paulo Reis  
~~Robert Smithson~~

### **Mediação**

Jorge Menna Barreto

**Observação:** Note-se que os nomes dos autores aqui presentes estão riscados, conforme descrito no Método Negativo no início desta dissertação. Isto sinaliza que as falas contidas nas mesas são uma VERSÃO LIVRE e EXPERIMENTAL do discurso original, para uso específico nesta situação imaginada. Portanto, não devem ser citadas como referências historiográficas. Para a consulta dos assuntos teóricos e históricos tratados, assim como possíveis citações, o leitor deverá recorrer diretamente aos originais, que estão listados no final da mesa. A exceção é a inserção de Paulo Reis, feita diretamente no texto pelo próprio autor.

**Observation:** Note that the names of the authors in this text are scratched with a line, according to the Negative Method described before. That is supposed to signal this "discussion" is a FREE AND EXPERIMENTAL VERSION of the original text, to be used in this very specific and imagined situation and time. This round table never happened and the original texts were moulded to create an imagined interaction. It is not a historical fact and therefore this text is not to be quoted as a reference. To consult the theoretical and historical subjects approached here, please refer to the originals listed in the end of the text. The exception is the participation of Paulo Reis, written specifically for this context by the author himself.

**MEDIADOR** – O início da segunda metade do século XX foi palco para radicais mudanças na humanidade. Os acontecimentos mais radicais ocorreram na sua maioria em países ocidentais, especialmente na Grã-Bretanha, França, Estados

Unidos e Alemanha Ocidental; mas também na América Latina, durante as ditaduras militares. A arte não ficou imune às transformações dessa época. A pressão das mudanças gradualmente se infiltrou nos espaços idealizados e atingiu a suposta pureza de seus objetos. O modernismo e seus preceitos começam a dar sinais de exaustão e já não acompanham a **realidade** pulsante daquele momento. Para Thomas McEvilley, é o período “Pós-culturas”: pós-guerra, pós-moderno e pós-colonial, que referem-se ao mesmo eixo de mudanças ocorridas na época.<sup>3</sup> **É nesse clima de crítica, contestação e disjunções que o termo *site-specific* começa a ser usado nos Estados Unidos para definir certo tipo de prática artística que tem no seu contexto um fator determinante.** Na mesma época em que o termo *site-specific* começa a ser utilizado no campo artístico nos Estados Unidos (década de 1960), no Brasil, embora não houvesse um termo específico para denominar tais ações<sup>4</sup>, também se encontram práticas artísticas preocupadas com a especificidade da obra em relação ao seu contexto. Identifico, nestes movimentos artísticos da época, uma “pulsão para a especificidade de contexto”, uma **consciência contextual**. Este é o assunto desta mesa, assim como os possíveis desdobramentos que possam vir daí. Kim Levim, você poderia nos falar sobre essa reversão de valores ocorrida nas décadas de 1960 e 70 nos Estados Unidos, conforme o seu texto “Farewell to Modernism”?

**KIM LEVIM** – Foi nessa época que o modernismo saiu de moda, e que começou o tal “pós-modernismo”. A racionalidade modernista, seu desejo de pureza, clareza e ordem, começou a desmoronar no final da década de 1960. Foi a época do Vietnã, Woodstock, as passeatas pela paz, os conflitos raciais. 1968 talvez tenha sido o ano crucial, o ano em que paramos de olhar a arte conforme a conhecíamos, quando mesmo as formas mais puras começaram a parecer supérfluas, e nos demos conta de que as inovações tecnológicas, típicas do modernismo, já não eram suficientes. O trabalho de muitos artistas sofreu mudanças radicais. O minimalismo, que considero o último dos estilos modernistas, literalmente se desmanchou pelo chão com os “*scatter pieces*”<sup>5</sup>. Tivemos a importante exposição na Castelli Warehouse; o Whitney Museum fez a exposição anti-forma e anti-ilusão; os *earthworks* se aventuraram a céu aberto; o conceitualismo “saiu do armário”; e a arte se tornou documentação. Num certo sentido, foi o último ato grandioso do modernismo: criar um trabalho a partir do nada. Num outro sentido, era óbvio que algo havia terminado. O pós-modernismo começou com o desencantamento do objeto artístico, que tinha se aproximado demais das exigências mercadológicas. Iniciou-se uma desconfiança no mundo construído pelo homem, na cultura do consumo e na pretensa objetividade científica. O clima já não era mais otimista. A tecnologia tem os seus efeitos colaterais num mundo de terras devastadas, ar e água poluídos, recursos naturais exauridos pelos poluentes químicos e lixo radioativos. O progresso já não é mais a ordem do dia. O futuro se tornou uma questão de sobrevivência. Houve, portanto, o iní-

cio de uma tomada de **consciência**. Em 1967, as revistas de arte estavam repletas de formas cúbicas impecáveis; em 1969, os objetos de aço e plástico haviam sido substituídos por substâncias naturais, pela arte orientada para o processo, por imagens fotográficas, por trabalhos com a linguagem e sistemas em tempo real. E todas as mudanças podem ser traçadas, por diversas vias, a partir de um **imenso desejo de tornar reais as coisas, de fazer coisas reais**. As fotografias tiradas a partir da lua talvez tenham alterado a nossa percepção de mundo. De formas diversas e inesperadas, a arte estava voltando para a natureza. **O tempo e o espaço passaram a ser importantes, contextos de verdade**. Não se ignora mais a escassez, a inflação e as desvalorizações. Há consciência a respeito do custo dos objetos, e assim se recicla e se desenvolve uma consciência que também é **ambiental e ecológica**. (1)

**MEDIADOR** – Acho interessante como o **contexto vaza para dentro das ações artísticas** dessa época. Thomas McEvilley discorre sobre esta vocação especial para investigar “as coisas dentro do seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si.”<sup>6</sup> Isto acontece no Brasil também, embora o nosso contexto aqui seja bastante diverso, tenha as suas especificidades. A similaridade está, no entanto, nessa **porosidade** que as práticas artísticas passam a ter em relação ao seu contexto. Paulo Reis, você poderia nos falar um pouco sobre a especificidade brasileira dessa época?

**PAULO REIS** – No contexto das artes visuais no Brasil dos anos 1950 e 60, é possível traçar três coordenadas distintas, mas interdependentes, que configuraram uma outra concepção de espaço além daquela do espaço representativo do modernismo nacional. Primeiramente tem-se o denominado projeto construtivo brasileiro, em suas vertentes do Concretismo e Neoconcretismo, como uma mudança de paradigma do pensamento artístico. Desde as considerações sobre a “morte do plano” às experiências com o não-objeto, os artistas enfrentavam novos desafios para a redefinição da relação entre espectador e obra e um questionamento das linguagens tradicionais da arte. O *Poema enterrado* de Ferreira Gullar, autor da “Teoria do não-objeto”, é uma das maiores evidências deste pensamento. Agregue-se ainda a tentativa de imbricação do espaço estético ao espaço social, herança da vanguarda construtiva russa, nas operações do concretismo paulista (ver “Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”, de Ronaldo Brito). Num segundo momento, foi a incorporação da dimensão temporal na obra de arte que ampliou seu domínio de ação e confundiu-a com o mundo. O tempo não mais representado, mas configurado na dimensão real da experiência, colocou o corpo do espectador na premência da apreensão fenomenológica da arte e, complementarmente, justapôs o espaço da obra ao espaço da existência. A nova coordenada física da

concreção da obra foi premissa da maioria das pesquisas artísticas do início dos anos 60. Ambientais, situações e manifestações coletivas como “Apocalipopótese” e o “Domingo das bandeiras” apontavam um novo campo de experimentação estética dado no espaço-tempo reais. Importante, neste sentido, foram os textos “Cor, tempo e estrutura”, de Hélio Oiticica, e “Caminhando”, de Lygia Clark. Por último, o golpe de Estado de 1964 e, posteriormente, a promulgação do AI-5 afetaram algumas das pesquisas artísticas dos anos 60. A obra de arte e a experiência estética do espectador, que haviam incorporado a dimensão espaço-temporal real, adquiriram uma consciência crítica. A vanguarda naquele momento era experimental e política e o lugar da obra carregava-se de um sentido de urgência frente aos fatos da vida nacional. A “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, prevista no “Esquema geral da nova objetividade” escrito por Hélio Oiticica, agregou ao espaço a dimensão da história.

**MEDIADOR** - Muito interessante essa espécie de tipologia que você faz, identificando três diferentes formas de abordagem do espaço no contexto brasileiro das décadas de 1950 e 60. Acho particularmente intrigante a sua afirmação final, sobre o agregar ao espaço a dimensão da história. Você poderia aprofundar um pouco esse ponto de vista, talvez até mesmo citando algum exemplo?

**PAULO REIS** - Primeiramente, deixe-me esclarecer o que entendo pela dimensão da história. Estava me referindo à existência da obra de arte inserida na trajetória temporal dos acontecimentos, na qual as coordenadas do espaço-tempo representativo interpenetram-se nas coordenadas do espaço-tempo social. O item quatro do Esquema Geral da Nova Objetividade, “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, foi uma proposta (e aposta), dada no contexto específico do final dos anos 60 e anterior ao AI-5, do comprometimento da obra de arte com a história. Mas podemos estabelecer outros parâmetros para desdobrar e buscar novos fundamentos e para responder sua questão. As operações de apropriação dos artistas Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Lygia Pape, em suas singularidades poéticas, podem ajudar a entender melhor a incorporação da vida social na obra de arte e em sua concreção espaço-temporal. Este ato de apropriação fez com que se aproximasse a pesquisa artística (nestes três exemplos, de vertente construtiva) com o mundo social, político, cultural e econômico. A pesquisadora Mari Carmen Ramírez (*Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*), a propósito da apropriação, faz um alerta inicial sobre uma diferença fundamental entre a operação do *readymade* duchampiano, dada pelas vertentes conceituais da América Latina e dos Estados Unidos. Para os artistas norte-americanos, o que importava era o ato de transformação de algo comum em objeto de arte. Por exemplo, um objeto cotidiano transforma-se em objeto de arte porque assim designa o artista e este ato de designação,

como operação lingüística, é o que importa. Para os artistas latino-americanos, o *readymade* “irá muito além da fetichização Pop do objeto, sendo transformado num recipiente de significados políticos dentro de um contexto social específico”. Em “Bases fundamentais para uma definição do parangolé”, Oiticica apropria-se de situações da paisagem social urbana, designando-as como “elementos parangolé”. Entre outros, foram apontadas as favelas, tabiques de construção, festas juninas, feiras e casas de mendigos. Estas apropriações estariam ligadas aos seus componentes estruturais de ordem construtiva e buscava-se assim, na relação entre obra (parangolé) e espaço ambiental, fundar uma “arte ambiental” dada em novas relações de espaço e tempo. O texto “Anotações sobre o parangolé” oferece mais alguns elementos para se pensar que novo conceito de espaço-tempo foi sendo agregado à experiência com os parangolés, em suas modalidades de capas e estandartes. A vivência do espectador/participador dos parangolés tirava-o de um espaço-tempo ideal (talvez pensado como o de um espaço-tempo da representação, ou apenas como coordenada geométrica do espaço) para o de um espaço-tempo real vivenciado pelo corpo. E por último o texto “Posição e programa” re-significou o conceito de “Arte ambiental” ao desdobrar tanto a participação individual do espectador quanto a negação deste espaço-tempo ideal. À participação individual foi justaposto o coletivo social em seu posicionamento ético e político. E ao conceito de ambiental foram agregadas coordenadas de forças políticas opressoras, contra as quais ele se opunha. Dentro das pesquisas de Waldemar Cordeiro com os Popcretos e em sua conceituação do Realismo na arte, a operação poética do *readymade* duchampiano era pressuposto para uma produção artística que se pretendia crítica e questionadora à própria cultura de massas. Não se pretendia a representação dos ícones ou elementos da cultura de massa, como realizados pela arte Pop, em especial a norte-americana, mas a apresentação dos objetos mesmos dessa cultura. Apropriar-se dos objetos da cultura industrial e de massas levava a um sentido crítico de apropriação desta realidade pela arte, previa Cordeiro. Sua visão do Realismo acrescentou um dado de problematização, muito próprio de países periféricos (para usar uma expressão da época), e modificou radicalmente a própria visão neutra do que era um *readymade*. O elemento de realidade, trazido pela apropriação de objetos materiais do cotidiano, e a ação de coleta do *readymade* não estavam desvestidos de significações, pois ocorriam dentro de um contexto geral das condições de produção desses materiais. Apropriar-se de materiais, em sua fisicalidade, não bastaria a Cordeiro, pois eles continham uma significação social e econômica. Um dos trabalhos mais paradigmáticos da arte brasileira, os *Espaços imantados* (1968) de Lygia Pape, operava com uma apropriação sutil e ao mesmo tempo densa do espaço urbano e social. As linhas de força da imantação (talvez forças sociais, vistas num sentido amplo) eram buscadas, por exemplo, nos jogos sociais do camelô ou da roda de capoeira nos espaços da cidade. Uma reunião de pessoas frente a uma situação inesperada

e temporária configurava novos espaços de sentido no meio do caos urbano. A artista também detectava espaços imantados em regiões específicas da cidade do Rio de Janeiro, como as da Baixada Fluminense ou da Alfândega. Comunidades com singularidades sociais e geográficas eram elencadas em suas forças magnéticas próprias. Da Baixada, por exemplo, o sismógrafo estético da artista apreendia um “*espaço agressivo, terrível, furioso, desesperador e belo*”.

**MEDIADOR** – São muito ricas as suas colocações, Paulo, e nos ajudam a compreender as especificidades do contexto artístico brasileiro da época. Percebo que a obra de Cildo Meireles, por exemplo, dá continuidade a algumas das questões que você levanta, pois é um artista com uma consciência muito aguda do contexto espacial e histórico em que atua. Cildo Meireles, a questão da consciência foi recorrente em seus escritos da década de 1970. Você poderia falar um pouco sobre isso?

**CILDO-MEIRELES** – Sim, oponho as idéias de **consciência** e de **anestesia**. Foram conceitos que trabalhei nas *Inserções em Circuitos Ideológicos*, em 1970. Esse trabalho surgiu da constatação de duas práticas mais ou menos habituais: as correntes de santos (cartas que circulam de uma pessoa à outra por meio de uma cópia) e as garrafas de naufragos lançadas ao mar. Implícita nessas práticas está a noção de um meio circulante, uma noção cristalizada mais nitidamente no caso das cédulas de dinheiro e, metaforicamente, nas garrafas retornáveis (as garrafas de bebidas, por exemplo). A meu ver, o importante no projeto foi a introdução do conceito de “circuito”, isolando-o e fixando-o. Este conceito determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (o meio). Isto é, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de “**circuito**” (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho **real**. Na realidade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contra-informação. A sofisticação do meio seria capitalizada em benefício da ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa e, cabe dizer, em benefício de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestesiante. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como **função da arte** e anestesia como **função da indústria**. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, porém alienante (alienado). [2]

**MEDIADOR** – Seria possível dizer que o contexto de atuação desse seu trabalho é o circuito? Ou, o circuito é o seu espaço?

**CILDO-MEIRELES** – Para mim, as noções de espaço e circuito se entrelaçam. *Inserções em Circuitos Ideológicos* é um exemplo de trabalho que leva em conta

a questão espacial, o conceito de circuito. As décadas de 1960 e 70 foram muito difíceis para o Brasil, quando a nossa **realidade** político-social-econômica era muito dolorosa. Estávamos em plena ditadura. Em parte, a responsabilidade da situação podia ser atribuída ao “*American way of politics and culture*” e sua ideologia expansionista, intervencionista, hegemônica e centralizadora. Este era o contexto das *Inserções*. Mas é claro que não podemos esquecer que esta é uma operação artística e que portanto também leva em consideração o aspecto formal da linguagem; em outras palavras, da perspectiva da história da arte, havia a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os *readymades* de Marcel Duchamp. Havia, portanto, este outro contexto, o da arte e sua história. [3]

**MEDIADOR** – Vamos falar um pouco mais sobre o contexto estadunidense da época. Eu gostaria de projetar uma frase do artista Robert Smithson no telão. Refere-se à construção da obra *Spiral Jetty*, também de 1970. A frase é a seguinte:

“At that point I was still not sure what shape my work of art would take. I thought of making an island with the help of boats and barges, but in the end I would let the **site** determine what I would build...”<sup>7</sup>

Esta frase é bastante paradigmática. O primeiro momento da segunda frase, antes da vírgula, refere-se à idéia do trabalho que seria construído antes mesmo de se conhecer o lugar onde a obra seria instalada. Após a vírgula, decide-se conhecer o lugar onde a obra seria instalada e deixá-lo determinar a ação. É uma frase que pendula entre dois momentos: a atitude frente a um espaço supostamente neutro, que serviria de receptáculo para a ação; e num segundo momento, **o espaço, não mais entendido como neutro, determina e norteia a ação**. A vírgula incorpora o momento preciso de uma mudança de paradigma que ocorreu nas décadas de 1960 e 70: as qualidades auto-referentes e autônomas da obra de arte moderna, que consideram o espaço uma tábula rasa, começam a ser corroídas por algumas práticas que abordam o **site** como um fator determinante da obra. [4]

*Spiral Jetty* e *Inserções em Circuitos Ideológicos*, apesar de serem do mesmo ano, são obras muito distintas e muito difíceis de se aproximar formalmente. No entanto, parece-me haver uma proximidade em relação ao **método de trabalho**, à forma de ação. Robert Smithson nos fala do “*site*” onde a obra será construída. Cildo, da “realidade” onde a obra pretende intervir. Entendo que a noção de **site** em Smithson opera de forma similar ao que Cildo define como **realidade**.

A similaridade não está, claramente, nas situações às quais estas palavras se referem. O *site* neste trabalho de Smithson é um lugar físico, afastado geograficamente da civilização e do sistema das artes, um deserto. A realidade para Cildo é uma malha complexa, que envolve a questão espacial, como circuito, mas também a situação política, econômica e social brasileira da época. No entanto, o *site* de Smithson, assim como a realidade de Cildo, parecem-me constituir o **lugar da ação**. Este lugar, nos dois casos, é **anterior** à obra, e a define. Ambos o reconhecem como um elemento ativo, não simplesmente como suporte. Isso define um **método de trabalho**, que começaria com a **“escuta” de um lugar**, e a subsequente intervenção. É muito diferente da prática de estúdio que primeiro pensa a obra e depois a instala em um lugar.

**ANDREA FRASER** – Parece-me que, mais do que um método de trabalho, estamos falando de uma **forma de pensar**, que é claro, se manifesta no método. Ontem, na mesa “Especificidade, para quê?”, elaborou-se um pouco sobre o exercício da crítica de James Meyer e Miwon Kwon, e como eles atualizam a função diferencial do trabalho artístico com especificidade na sua forma de pensar o *site specificity*.

**MEDIADOR** – Você se refere a distinção que James Meyer e Miwon Kwon fizeram entre as práticas *site-specific* das décadas de 1960 e 70 e as mais atuais?

**ANDREA FRASER** – Sim. Acho que os críticos também têm a responsabilidade de pensar *site-specifically*. **A crítica ou a escrita, assim como a arte, também não conseguem transcender o seu contexto.** Entendo que estamos falando de algo parecido aqui. Parece-me que a aproximação dessas duas obras, *Spiral Jetty* e *Inserções*, que são formalmente tão distintas, só é possível se tentarmos identificar uma forma de pensar *site-specifically*, ou perceber nelas a manifestação de uma consciência contextual. **Think site-specifically!** (5)

**MEDIADOR** – É muito interessante o seu ponto de vista, e importante fazermos uma relação com o que foi discutido na mesa de ontem. Sobre isso, Douglas Crimp mencionou o trabalho de Lawrence Weiner como uma referência para pensarmos o *site specificity*. Lawrence, como você se relaciona com o *site specificity* no seu processo de trabalho?

**LAWRENCE WEINER** – Não faz sentido para mim. Eu não entendo o *site specificity*. Se alguém me diz “Lawrence, temos uma cidade e gostaríamos que você lidasse com ela”, isto é um contexto. Então eu digo, “olhe, é nisso que estou trabalhando no momento; isso é o que eu posso fazer melhor agora, porque é o que está ao alcance da mão, então eu posso instalá-lo no seu contexto. Vamos lá?” E eu tento fazer o melhor que posso. Eu tento descobrir tudo sobre aquele

*site*: drenagem, planejamento urbano e coisas do tipo,... então eu **instalo** o trabalho lá, mas eu não vou mudar o trabalho para eles. Não há razão para isso, e também não acho que as pessoas esperem isso, mesmo que gostem de pensar que é algo especial para eles. Não, é especial depois que foi feito. Então se torna outra coisa. Mas **não é site-specific**: vem de uma **prática de estúdio**. (6)

**PETER GALISON E CAROL A. JONES** – Voltando ao que o mediador Jorge Menna Barreto disse, achamos que a problemática do *site* em Smithson é muito mais complexa do que “um lugar físico, afastado geograficamente da civilização e do sistema das artes, um deserto”, conforme foi dito. E também envolve uma reflexão sobre o estúdio do artista, para debater um pouco a idéia de Weiner, do estúdio como o ponto central de produção artística. *Spiral Jetty* é a obra-ícone das conquistas da arte pós-estúdio na carreira de Smithson. Durante sua breve existência, podia ser descrita como uma espiral feita de pedra e terra na parte rasa e poluída (microbiologicamente) do lago Great Salt Lake. Foi conhecido por poucas pessoas, pelo artista e seus colegas. Logo em seguida, a obra submergiu por 20 anos. Por sorte, Smithson não confiou o valor cultural da obra à sua existência material. Seu filme *Spiral Jetty* coincidiu com a obra. Smithson e outras pessoas tiraram fotos de todo o processo de construção, enquanto Robert Fiore foi o câmera e sonoplasta; um fotógrafo profissional, Gianfranco Gorgoni, produziu ainda mais documentação da obra pronta para o galerista de Smithson. O filme, que foi completado junto com o trabalho em 1970, foi então mostrado com fotografias e textos na Galeria Virginia Dwan em Nova Iorque. Smithson publicou o seu artigo sobre o *Spiral Jetty* logo em seguida. O artigo, a exposição, o filme e as fotografias constituíram a grande relevância cultural da ação. A centralidade do *site* ficou suspensa, como se fosse um cenário abandonado de filmagem que tem a sua vida prolongada no filme. O objeto modernista se dispersou pelos espelhos de suas reproduções. Os vários “*non-sites*” de texto, fotografia, filme, etc., eram tudo o que havia para saber sobre *Spiral Jetty*. O filme recapitula as qualidades descentralizadas da obra e do sujeito, **entidades construídas pelo discurso e pelo intercâmbio cultural**. Depois da filmagem das máquinas, escavadeiras e vistas aéreas da extensão do *jetty*, o filme silencia e a câmera enquadra um espaço interior. Nessa última cena do filme, vemos a mesa do editor, os rolos de filme junto com uma foto grande do *Spiral Jetty*. O espaço que vemos não é o do estúdio do artista, nem uma fábrica. Também não é Robert Smithson, já que não foi ele o editor do filme. A imagem final da mesa de edição mostra o filme como um artefato construído e nos lembra que o filme foi feito em um **campo colaborativo**. Essa seqüência final testemunha a crítica do estúdio modernista isolado e o **modo dispersivo de produção pós-moderna**. Até onde sabemos, devemos reconhecer o *Spiral Jetty* como uma **entidade dis-cursiva**, ainda ligada aos modos e processos de produção industrial, mas que se tornaram, por volta de 1970, conflitivos, periféricos e dispersos. Em sua própria

rota pós-moderna, “post-studio”, Smithson chegou a uma arquitetura descentralizada de dispersão. É interessante compararmos essa situação de produção artística à produção científica da época, pois os físicos também estavam construindo um modo de operar similar. Artistas e cientistas engajados nesses tipos de projetos são igualmente infixos como sujeitos, experienciando-se como conexões móveis em uma cadeia gigante de revezamentos, que somente na sua coletividade, contam como sendo produtivas da arte ou da ciência. Assim, faz pouco sentido tentar localizar um experimento conduzido em um fluxo de informações computadorizado na internet, assim como é irrelevante se a terra e as pedras que compõem o *Spiral Jetty* estão, ou não, sob a água. [7]

**ROBERT SMITHSON** – Acho que sim, concordo com vocês, Peter e Carol. Mas acho que a experiência do lugar físico, do deslocamento para um lugar fora do circuito, fora do **confinamento cultural** no qual o artista se encontra, não pode ser subestimada. Temos que ter cuidado ao celebrar o lado discursivo da obra. Ele é o lado institucionalizado, e portanto confinado. O confinamento cultural acontece quando o curador impõe seus próprios limites em uma exposição de arte, ao invés de pedir para os artistas colocarem os seus limites. Espera-se que os artistas caibam em categorias fraudulentas. Alguns artistas acham que têm esta situação sob controle, quando na verdade é o aparato que tem controle sobre eles. Como resultado, terminam apoiando uma prisão cultural que está fora de seu controle. Os artistas mesmos não estão confinados, mas sua produção, sim. Museus, como asilos e celas, têm cercados e jaulas – em outras palavras, salas neutras chamadas “galerias”. Um trabalho de arte, quando colocado em uma galeria, perde a sua carga e se torna um objeto ou uma superfície portáteis descolados do mundo exterior. Uma sala branca vazia com luzes ainda é uma submissão ao neutro. Trabalhos de arte vistos em tais lugares parecem estar convalescendo. São olhados como inválidos inanimados, esperando pelos críticos pronunciarem se são curatoriáveis ou não. A função do carcereiro-curador é separar a arte do resto da sociedade. Daí vem a integração. Uma vez que o trabalho de arte tenha sido totalmente **neutralizado, desefetivado, abstraído, seguro e lobotomizado** politicamente, está pronto para o consumo pela sociedade. Tudo é reduzido ao apelo visual e à mercadoria transportável. As inovações só são permitidas se agüentarem esse tipo de confinamento. A respeito das relações que Peter e Carol fizeram sobre *site/non-site* e seu âmbito discursivo, acho que devemos ter mais cautela. Noções ocultas de “conceito” estão se retraindo do mundo físico. Informações particulares reduzem a arte a um hermetismo e a uma metafísica. A linguagem deveria se achar no mundo físico, e não terminar trancafiada dentro da cabeça de alguém. A língua deveria ser um procedimento sempre em andamento e não uma ocorrência isolada. Exposições de arte que têm um início e um fim estão confinadas por modos de representação desnecessários. Um rosto ou uma grade em uma tela ainda

é uma representação. Reduzir a representação à escrita não traz uma pessoa mais próxima à realidade. A escrita deveria gerar idéias na matéria, e não vice-versa. O desenvolvimento da arte deveria ser dialético, não metafísico. Estou falando da dialética que procura o mundo lá, fora do confinamento cultural. Também, não estou interessado na arte que sugere o “processo” dentro dos limites metafísicos da galeria neutra. Não há liberdade nesse tipo de jogo comportamental. Um processo confinado não é um processo. **Seria melhor romper com o confinamento, mais do que criar ilusões de liberdade.** [8]

**GILDO MEIRELES** – Se lhe entendo bem, Smithson, posso relacionar o que diz com algo que eu pensava. Lembro-me que, entre 1968 e 1970, sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava; não estávamos mais trabalhando com metáforas, representações de situações, mas com a situação mesmo, **real**. Por outro lado, o tipo de trabalho que se fazia tendia a volatilizar-se – e esta era outra característica. Era um trabalho que, na realidade, não tinha mais aquele culto ao objeto, puramente: as coisas **existiam em função do que podiam provocar no corpo social**. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Jogava-se tudo no trabalho, que visava um número grande e indefinido de pessoas; esta coisa chamada público. [2]

**Mediador** – Entendo que a noção de confinamento cultural trazida por Smithson não faça tanto sentido no Brasil. Nosso sistema de arte e mercado sempre foram muito frágeis para querermos resisti-los ou escapá-los. A busca de uma “libertação” das amarras institucionais, que parece estar implícita/explicita na sua fala, também não faz tanto sentido no contexto em que vivíamos na época da ditadura, por exemplo. Nosso embate era outro. Nosso confinamento era de outra ordem. Havia uma tentativa de alterar a nossa realidade opressiva pelas brechas, pelas frestas, através de infiltrações, pois nenhuma ação política na escala do *Spiral Jetty* seria possível, por causa da censura. Os movimentos deveriam ser mais discretos e, até mesmo, anônimos. O **rebaixamento da figura do autor**, o uso de pseudônimos, também era uma forma de proteção na época da ditadura.

[silêncio]

Eu gostaria de encerrar esta mesa propondo uma reflexão sobre um trabalho mais recente, até para pensarmos nas maneiras como as questões aqui discutidas são atualizadas na produção de hoje. O projeto que escolhi chama-se *Juntamentz*, da artista Raquel Garbelotti, exposto na galeria Triângulo em São Paulo em 2006. Entendo que esta obra se relacione de forma oblíqua com algumas questões discutidas nesta mesa. A relação que a artista propõe com o *site*, ou o lugar da ação, problematiza a própria noção do *site specificity* como um método

de operação, colocando-o sob suspeita. O problema abordado por Raquel, neste projeto, diz respeito às possibilidades de mapeamento de uma comunidade, da “escuta do lugar”, como mencionei anteriormente; e de como as práticas *site-specific* se atualizam em comunidades.

O *site* deste projeto é uma comunidade pomerana que data do final do século XIX na região de Vitória, Espírito Santo, para onde também emigraram milhares de pomeranos após a segunda guerra mundial, quando a Pomerânia foi anexada à Alemanha e à Polônia. No Espírito Santo, esta comunidade encontra-se em uma situação de desterro irreversível, já que o seu país de origem foi desmanchado. A língua pomerana ainda é mantida nessa comunidade, assim como alguns costumes. No entanto, à medida que as gerações mais novas vão se integrando mais à cultura brasileira, aquilo que seria “tipicamente” pomerano vai perdendo os seus contornos e criando um senso de comunidade que às vezes é mais imaginada do que real.

Tendo a Universidade Federal de Vitória como hospedeira do projeto (onde a artista também exerce o cargo de professora), Garbelotti se lançou em uma investigação sobre a comunidade usando os procedimentos de uma pesquisa acadêmica como ponto de partida, o que conferia ao seu empreendimento um caráter científico, de investigação da suposta realidade desta comunidade. No entanto, durante o processo de pesquisa e da tentativa de chegar até a suposta “realidade” da comunidade, seu método foi amolecendo, à medida que a artista se lançava em uma autocrítica sobre a sua própria posição como (pseudo) etnógrafa<sup>9</sup>. O questionamento sobre a sua posição como pesquisadora e artista nesta situação começaram a levantar suspeita a respeito da exotização do outro e a sua redução a uma noção de diferença e identidades intrínsecas e dadas a priori, risco de todo processo de pesquisa antropológico.

É interessante notar que esse chão amolecido, que oferecia resistência a um enquadramento mais cartográfico, se estende à própria situação desta comunidade como exilados de sua extinta terra natal, e portanto de um identidade ligada a um espaço específico. As casas pomeranas em Vitória, por exemplo, não se assemelham à arquitetura das casas tal como eram construídas na extinta Pomerânia. Assemelham-se, sim, às outras casas caipiras dessa região do Espírito Santo. Sua distinção não reside no formato que guardam da origem borrada, mas nas cores que são pintadas. Novamente, estas cores não se assemelham às cores que as casas possuíam na antiga Pomerânia, mas à lembrança do mar azul e do branco da areia da terra natal. No entanto, casa pintadas de azul e branco também se encontram fora da comunidade pomerana.

Assim, a realidade a ser mapeada por Raquel se coloca como sendo problemática, pois não oferece limites claros e precisos. A artista acaba optando por uma renúncia crítica a um método de abordagem científica da comunidade e passa a escutar o que duas alunas da Universidade, descendentes desta comunidade pomerana, lhe dizem. Nesse salto de escala da comunidade para o discurso de duas pessoas, a artista horizontaliza a relação entre pesquisador e pesquisado, ao propor uma relação de colaboração. Anuncia assim que todo método carrega em si a definição de seu objeto, ou seja, é sempre impositivo na construção de um outro, e muitas vezes violento, a partir de um suposto ponto de vista “privilegiado”.

A exposição *Juntamentz* acabou revelando esta magreza de provas do “que é ser parte da comunidade pomerana no Espírito Santo”. Continha uma série de fotografias legendadas de casas típicas da comunidade, além de um vídeo reduzido ao som que narra uma estória infantil na própria língua pomerana. As fotografias foram colocadas de forma despojada pela galeria e o vídeo apresentado em pomerano com legenda para o português na tela. Ao visitar a exposição, não sabíamos afinal o que é ser pomerano, nem onde ficava a Pomerânia, e nem mesmo onde está a comunidade. Desta forma, o que nos resta são alguns vestígios em fotografias e vídeo de uma cultura e um território que não se deixam apreender como diferentes, mas que se mostram disponíveis ao diálogo. Assim, o mapeamento que a artista faz passa a ser de uma zona dialógica, entre a pesquisadora e suas pesquisadas, onde o que é ou não é pomerano é apenas um pretexto para criar um lugar outro, um terceiro lugar, acessível pela confiança e pelo envolvimento daquele que tiver disponibilidade.

A sensação que fica é da própria falência do método *site-specific* para lidar com uma realidade que, de tão singular e complexa, escapa por todos os lados e não se deixa reduzir ao “resultado de uma pesquisa”. A realidade se mostra inatingível e a pesquisa tem que conviver com a “falência” do método. Raquel fala de uma **crise ideológica do site specificity**. É um trabalho que descontrói o método, e opera a partir de um “método negativo”, como qualifica a própria artista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

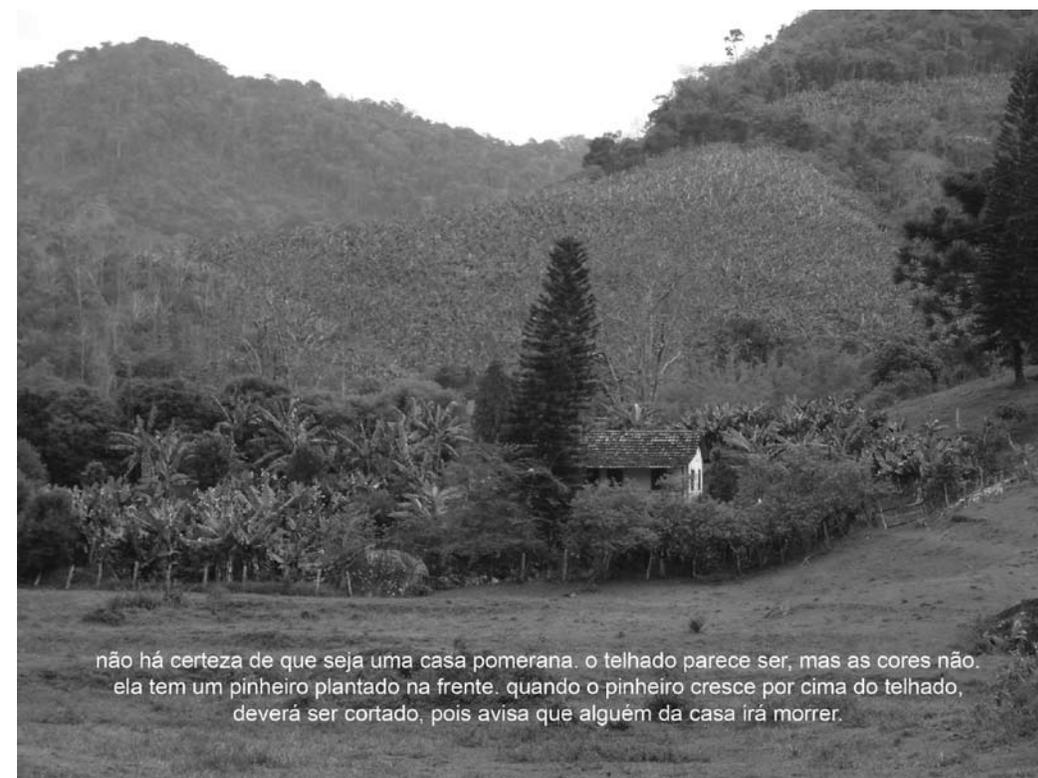
- (1) Texto baseado nos escritos de Kim Levim, "Farewell to Modernism", em *Theories of contemporary art*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1985. p.1-10
- (2) Texto baseado nos escritos de Cildo Meireles, em *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- (3) Texto baseado na entrevista de Cildo Meireles concedida a Hans Ulrich Obrist, *Arte agora! em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 65-76; e nos escritos do artista referenciados na nota anterior.
- (4) Texto baseado nos escritos de Robert Smithson, "Spiral Jetty", em *Theories and documents of contemporary art* (org. Kristine Stiles e Peter Selz), University of California Press, 1996. p. 531
- (5) Texto baseado na mesa redonda "The present conditions of art criticism", em *October* 100, Spring 2002. Cambridge (Ma): MIT Press, 2002. p. 200-228
- (6) Texto baseado na entrevista de Lawrence Weiner concedida a Hans Ulrich Obrist, *Interviews*. Milão: Charta, 2003.
- (7) Texto baseado no artigo "Factory, laboratory, studio: dispersing sites of production", de Peter Galison e Caroline A. Jones, em *The Architecture of Science* (eds. Peter Galison e Caroline Jones). Cambridge (Ma): MIT Press, 1999. p. 497
- (8) Texto baseado no artigo "Cultural Confinement", disponível em: <http://www.robertsmithson.com>

## NOTAS

- 1** A exceção foi a participação de Paulo Reis, que não teve seu nome riscado pois foi convidado a escrever um texto especificamente para ser inserido no contexto das mesas.
- 2** In Português, *Lugares moles*. São Paulo: ECA-USP, 2007.
- 3** Thomas McEvilly, *Sculpture in the age of doubt*. Nova Iorque: Allworth, 1999. p. 31
- 4** O crítico Frederico de Moraes denominou "situações" algumas ações artísticas desta época que, interessantemente, tem uma relação etimológica com palavra *site*. Ver Paulo Reis, *Arte de vanguarda no Brasil*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006. p. 59
- 5** Uma possível versão deste termo para o português poderia gerar algo como "obras espalhadas pelo chão".
- 6** Thomas McEvilly, citado em Brian O'Doherty, *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 15
- 7** "Naquele momento, eu ainda não tinha certeza a respeito da forma que meu trabalho iria tomar. Eu pensei em fazer uma ilha com a ajuda de barcos e barcas, mas no final eu deixaria que o *site* determinasse o que eu construiria..." (tradução minha). Ver Robert Smithson, "Spiral Jetty", em *Theories and documents of contemporary art* (org. Kristine Stiles e Peter Selz), University of California Press, 1996.
- 8** Ver Hal Foster, "The artist as ethnographer", em *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge (Ma): MIT Press, 1996. p. 171

EM JUNTAMENTZ, RAQUEL GARBELOTTI TRABALHOU COM DUAS ESTUDANTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, QUE PERTENCEM À COMUNIDADE DOS POMERANOS - UM GRUPO DIASPÓRICO EUROPEU, QUE CHEGOU À AMÉRICA DO SUL NO FINAL DO SÉCULO 19. OS TEXTOS RESULTANTES DA PESQUISA ANTROPOLÓGICA DE RAQUEL ACOMPANHAM AS FOTOGRAFIAS E CONSTROEM UMA NARRATIVA FICCIONAL DA "TIPOLOGIA" DA CASA E PAISAGEM POMERANAS. A PESQUISA ACADÊMICA SE DEFINE COMO SITE DE INTERVENÇÃO ARTÍSTICA E APRESENTA A (IN)CAPACIDADE DO TEXTO E DA IMAGEM DE PRODUZIREM CONHECIMENTO.

TRECHO EXTRAÍDO DE "GRU - YYZ - GRU: SHIFTING SPACES", EM D'ART MAGAZINE, FALL 2007, CO-AUTORADO POR DANIELA CASTRO E EMELIE CHHANGUR.



não há certeza de que seja uma casa pomerana. o telhado parece ser, mas as cores não. ela tem um pinheiro plantado na frente. quando o pinheiro cresce por cima do telhado, deverá ser cortado, pois avisa que alguém da casa irá morrer.

A POSIÇÃO, FIXADA NA RESISTÊNCIA À *INTERVENÇÃO FÍSICA* MEDIANTE O PROCESSO DE *MAPEAMENTO* E *AÇÃO DISCURSIVA* SOBRE O LOCAL, CRIA UM DUPLO MOVIMENTO DE INTERRUÇÃO E DE INSTAURAÇÃO DESTA DISCURSIVIDADE RESPONDENDO À NECESSIDADE DE RELAÇÕES INTER-TERRITORIAIS POSSÍVEIS ATRAVÉS DE MODOS DE APREENSÃO DOS LUGARES POR IMAGENS, SIGNOS VISUAIS, ÁUDIO E VÍDEO, ALÉM DE TEXTOS – MÍDIAS QUE FACILITAM E INCORPORAM A MOBILIDADE ENTRE *SITES*.

ESTE PROJETO PROPÕE, ALÉM DE SUA VISUALIDADE, UMA CONSTRUÇÃO CRÍTICO-TEÓRICA. TRATA-SE DE DETERMINAR UM LUGAR OU ESPAÇO CONSTITUÍDO ENTRE A PRÁTICA E A TEORIA. PORÉM AS FORMAS TEÓRICA E A PRÁTICA SÃO AQUI PROBLEMATIZADAS. A INSCRIÇÃO DO TEXTO NAS IMAGENS NÃO É TRATADO COMO OPERAÇÃO DECODIFICADORA, E AS IMAGENS E ÁUDIO ESTÃO EXPOSTOS AOS PROBLEMAS DE SUAS INSUFICIÊNCIAS COMO REPRESENTAÇÕES.

ALGUNS CONCEITOS ELABORADOS POR SARAT MAHARAJ NO ENSAIO “PERFIDIOUS FIDELITY: THE UNTRANSLATABILITY OF THE OTHER” (1994), AJUDOU-ME A PENSAR A CONSTRUÇÃO DA “VISUALIDADE” DOS CONCEITOS DE *TRADUÇÃO* QUE TRATEI NO PROJETO.

MAHARAJ DESCREVE O “HIBRIDISMO” COMO UM DUPLO VÍNCULO ENTRE FORÇAS POSITIVAS E NEGATIVAS – A OPACIDADE ENTRE UMA LÍNGUA E OUTRA. A SOMA DAS OPACIDADES (CADA LÍNGUA PARECE TER SEU PRÓPRIO SISTEMA, SENTIDO, CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO) CRIA ALGO HÍBRIDO. PARA O AUTOR O HIBRIDISMO PODERIA ESTAR RELACIONADO À IDÉIA DE FRACASSO DA TRADUÇÃO, A ILUSÃO DE TRANSPARÊNCIA NA PASSAGEM DE UM IDIOMA PARA OUTRO.

NESTE SENTIDO, ESTE PROJETO PRETENDE TRATAR DE TRADUÇÃO ATRAVÉS DO USO DO MÉTODO *SITE-SPECIFIC*, TANGENCIANDO A QUESTÃO DO OUTRO, SUA IM(POSSIBILIDADE) DE TRADUÇÃO.

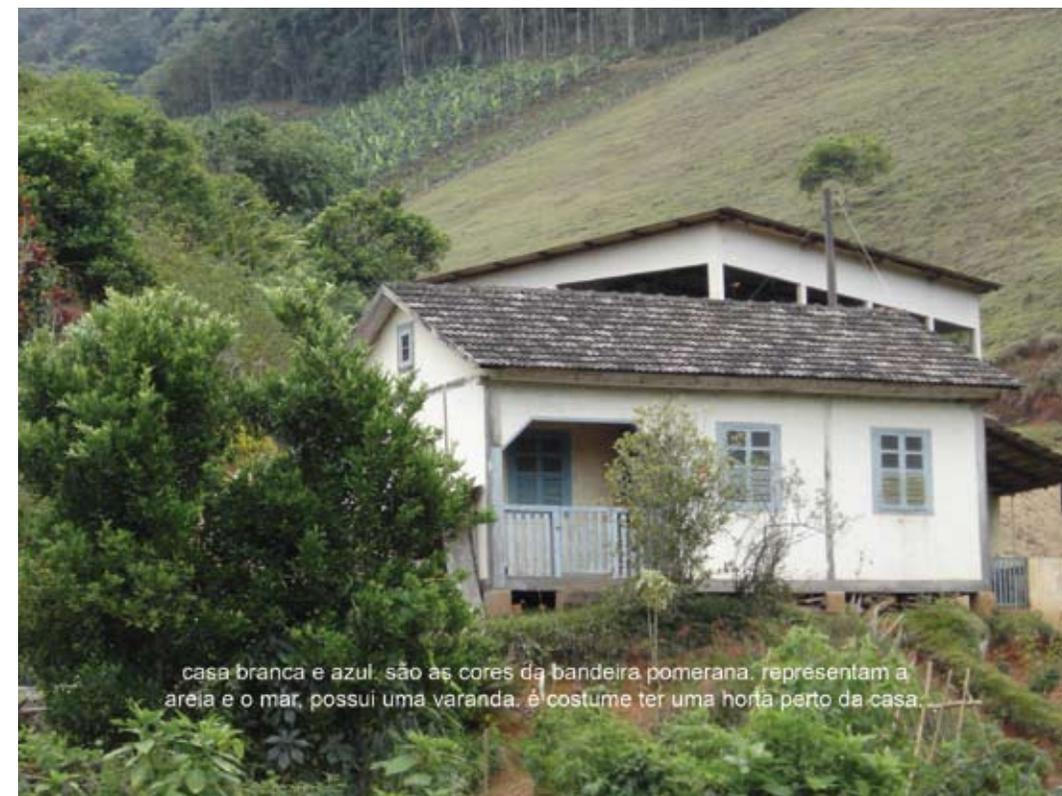
### **SOBRE O MÉTODO ETNOGRÁFICO**

ALGUMAS QUESTÕES RELATIVAS ÀS PRÁTICAS *SITE-SPECIFIC* QUE ME LEVARAM A PENSAR ESTE PROJETO:

1. HAL FOSTER FALA DAS PRÁTICAS *SITE-SPECIFIC* NA ATUALIDADE, EM SEU ENSAIO “THE ARTIST AS ETNOGRAPHER” (1996), COMO UMA FORMA DE MAPEAMENTO ETNOGRÁFICO, AMPARADO POR REDES DISCURSIVAS DE MAPEAMENTOS E AÇÕES CARTOGRÁFICAS. ESTE MAPEAMENTO DA ARTE ATUAL TENDE NA DIREÇÃO DO SOCIOLOGICO E DO ANTROPOLÓGICO.

2. TANTO HAL FOSTER QUANTO MIWON KWON LEVANTAM QUESTÕES QUE SE REFEREM À ORIGEM DAS PRÁTICAS ETNOGRÁFICAS. PARA ESTES AUTORES AS PRÁTICAS ATUAIS *SITE-SPECIFIC* PODEM CARREGAR O PROBLEMA DA CAPACIDADE/INCAPACIDADE DOS ARTISTAS DESENVOLVEREM PROJETOS PELOS CAMINHOS ETNOGRÁFICOS, TRAZENDO À TONA A RELAÇÃO ENTRE “AUTORIDADE ETNOGRÁFICA” E “ARTISTA AUTOR”.

A PARTIR DESTAS AFIRMAÇÕES É POSSÍVEL EXAMINAR A IDÉIA DE AUTORIDADE SOCIOLOGICA/ETNOGRÁFICA QUE ATUA SOBRE AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DOCUMENTAIS?







**SÍTIO PRIMORDIAL** TATIANA FERRAZ 2003

SITUAÇÃO: O TRABALHO SE DESENVOLVE A PARTIR DE UMA CARTOGRAFIA SOBRE O PROJETO ARQUITETÔNICO DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO E SUA SITUAÇÃO TOPOGRÁFICA COMO EVENTO TÍPICO DA FISIONOMIA DO RELEVO DA CIDADE, AO LADO DE UMA AVENIDA DE FUNDO DE VALE, A 23 DE MAIO. O PROJETO DO EDIFÍCIO, DE EURICO PRADO LOPES E LUIZ B. C. TELLES, ARTICULA-SE A PARTIR DA MANUTENÇÃO DO ANTIGO JARDIM EXISTENTE NO TERRENO, PRESERVANDO UM QUADRILÁTERO DE MATA VERDE DENSA EM MEIO À RACIONALIDADE CONSTRUTIVA EDIFICADA EM CONCRETO, FERRO E VIDRO. EM TODOS OS PAVIMENTOS DO CENTRO CULTURAL, PREVIA-SE UMA COMUNICAÇÃO ENTRE O QUE ESTÁ DENTRO (ESPAÇO EXPOSITIVO, SALÃO, BIBLIOTECA...) E O QUE ESTÁ FORA (JARDIM), ATRAVÉS DA TRANSPARÊNCIA DO PANO DE VIDRO QUE VARRE TODOS OS NÍVEIS. NO PAVIMENTO DAS SALAS EXPOSITIVAS, EXISTE UMA PAREDE DE VIDRO COM UMA ABERTURA QUE COMUNICA ESTE ESPAÇO, EM TERMOS VISUAIS E FÍSICOS – COM O JARDIM EXTERNO, UM TALUDE PROJETADO QUE IMITA A INCLINAÇÃO DAS BORDAS DO VALE. ESTA PASSAGEM ENCONTRAVA-SE FREQUENTEMENTE LACRADA COM CADEADO, IMPEDINDO A CIRCULAÇÃO ENTRE OS AMBIENTES E A RECONSTRUÇÃO DESTE ESPAÇO NATURAL.

IDÉIA GERAL: A INTERVENÇÃO CONSTITUI-SE DE UM “TALUDE DE GRAMA” COM A MESMA INCLINAÇÃO DO JARDIM EXTERIOR DE DIMENSÕES 7.0 X 10.0 X 1.8 M, CONSTRUÍDO DE CAIBROS DE MADEIRA, ESTRUTURADOS ENTRE SI, FORRADOS POR CHAPAS DE MADEIRA, SOBRE AS QUAIS SE ACOMODA UMA CAMADA DE TERRA E, POR CIMA, A GRAMA NATURAL. A INTERVENÇÃO PROLONGAVA O JARDIM PARA DENTRO DO RECINTO EXPOSITIVO, DE MODO A CONFERIR UM CONTINUUM TOPOGRÁFICO E COGNITIVO ENTRE OS AMBIENTES. O ACESSO AO JARDIM NÃO É SUFICIENTE PARA EVIDENCIÁ-LO COMO TAL. NESTE SENTIDO, A INTERVENÇÃO BUSCAVA REVELAR O FORA PELA INVERSÃO DESTE AMBIENTE PARA DENTRO DA SALA, DE FORMA QUE O ESTRANHAMENTO DE QUEM VÊ UM TALUDE DE GRAMA INTERIOR REMETA À LEMBRANÇA DO QUE ESTÁ COERENTEMENTE FORA, O JARDIM PROJETADO E A CONFORMAÇÃO INICIAL DO TERRENO.

## UM LUGAR DENTRO DO LUGAR

RUBENS MANO

em seu ensaio ‘Looking around: where we are, where we could be’, publicado em 1995, Lucy Lippard nos questiona sobre ‘como seria uma arte produzida pela imaginação e como seriam as respostas de seus espectadores ou usuários’<sup>1</sup>. no próprio texto, a autora sugere que uma alternativa para os artistas interessados em atuar no contexto urbano seria ‘pôr em funcionamento os espaços sociais e políticos’, ou criar ações com a intenção de ativar ‘a consciência de um lugar marcando-o sutilmente, sem alterá-lo’.

boa parte das ações que realizo no espaço aberto das cidades é preparada sem nenhuma divulgação. não há convites, matérias em jornais, ou mesmo anúncio prévio capaz de produzir, ou alimentar, expectativas quanto aos trabalhos. são inserções silenciosamente estranhas à paisagem, preocupadas em descobrir, através de um processo de resignificação dos espaços, a presença de outros fluxos, circuitos ou narrativas no interior das esferas constitutivas do ambiente urbano.

instaladas sem que as pessoas necessariamente saibam se tratar de um projeto de arte, ou serem informadas de que o que ali se apresenta deriva de uma ação artística, tais proposições não explicitam desinteresse algum quanto às formas de recepção. ao contrário, tentam especular a existência de outras superfícies de contato, ou campos de aderência, entre a prática do artista e o público passível de ser alcançado com a experiência.

tanto as ações pensadas para o ambiente das cidades quanto as imagens a elas associadas (determinantes em alguns dos trabalhos), procuram evidenciar a ocorrência de um pequeno deslocamento (proposto, provocado), que não é vivenciado apenas porque alguém resolveu sublinhar aspectos inerentes à

constituição do espaço urbano, mas por termos condições, indistintamente, de disponibilizar a percepção para as várias 'ofertas' geradas na metrópole. confirmando nossa possibilidade de conversão em *perceptores*<sup>2</sup>, ou co-autores, de uma ação.

assim, ao explorarem a correspondência entre alterações da paisagem urbana e a inserção da arte nos espaços das cidades, associando-a à sensibilização de uma estrutura perceptiva, essas ações buscaram estabelecer uma espécie de desvio quanto à apreensão das transformações ocorridas em determinado contexto. apropriando-se de um processo (o da percepção), para suscitar a revelação do já existente e permitir sair à luz outras tantas realidades encobertas.

no capítulo onde discorre sobre as novas realidades do 'lugar'<sup>3</sup>, Milton Santos dedica um trecho à importância da memória na construção dos espaços – compostos por uma 'sucessão alucinante de eventos'. uma memória engendrada no decorrer da experiência e resultante da noção do próprio corpo, da própria existência.

dentre os vários pontos articuladores de sua reflexão, o mais importante parece ser o 'embate entre o tempo da ação e o tempo da memória' – moldado dentro do ritmo intenso das metrópoles e responsável por evocar a 'desterritorialização' como um dos principais fenômenos vividos por seus habitantes. apesar de normalmente associada à diluição dos vínculos sociais e à perda do sentido de identidade, a 'desterritorialização' também pode se apresentar como fator importante na alteração de nossa idéia de territorialidade e cultura; atuando sobre o saber constituído e abrindo novas dimensões para as experiências concebidas no espaço urbano – cujos aspectos estão cada vez mais ligados ao espírito da descoberta. como escreve Milton Santos, 'enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a conseqüente (re)descoberta são individuais, diferenciados, enriquecendo as relações interpessoais, e a ação comunicativa'<sup>4</sup>.

de um modo geral, os trabalhos aqui apresentados propõem aos usuários das cidades, além de interrogações quanto à construção do ambiente ao redor, a consciência de uma transformação durante o percurso. pois, ao se enxergarem no interior de uma determinada experiência, o que por si só já sinaliza o processo de conversão em *perceptores*, serão capazes de conceber a apreensão de novas realidades como indelevelmente atrelada às oscilações de nosso próprio aparelho perceptivo.

todo o desencadeamento dos trabalhos é propulsionado e alimentado por um exercício de projeções mentais<sup>5</sup> – instalado entre o impulso da ação e as várias instâncias definidoras do lugar. tais projeções buscam o 'descolamento' de certas imagens pertencentes ao local da ação, para, a partir delas, realizar

a materialização da experiência e facultar ao observador (já em vias de conversão), o reconhecimento de outras dimensões associadas à memória constitutiva do lugar<sup>6</sup>.

embora traga a lembrança de um desfazer, esse 'descolamento' não indica necessariamente uma subtração. uma vez que, ao incidir por meio da ação sobre a permanência e a contenção habituais presentes na arquitetura, ele atua de maneira a sugerir uma abertura, ou expansão, em relação ao que o espaço representa naquele momento.

arriscaria então a dizer que o que dá mais sentido às ações não é a ocorrência em si, sua fisicalidade, mas a manifestação de seus desdobramentos. em um processo que começa na paisagem, é revelado pela ação, e em seguida, devolvido por nós novamente à paisagem. provocando um deslocamento em nossa percepção e interferindo na constituição de novas experiências.

*vazadores* por exemplo, preparado para a 25ª Bienal de São Paulo em 2002, trazia a proposta de uma deshierarquização da idéia de trabalho, *site* e lugar. a desconstrução e a desarticulação dos códigos espaciais que organizavam o local da ação, através da desmaterialização da concepção de obra – simulacro da própria arquitetura e do próprio trabalho. ao mesmo tempo, vinculava à percepção do visitante, uma experiência cuja realização dependia do movimento e da projeção do próprio corpo. desse modo, ao operar a fusão entre ação pretendida e espaço ocupado, o projeto passou a incorporar as contínuas operações constitutivas do lugar, favorecendo o desdobramento de sua dimensão espaço-temporal e a exposição de outras aspirações difusas e subliminares.

com os cortes ou aberturas previstos na arquitetura, *vazadores* cogitou uma espécie de desorientação para os usuários do Parque do Ibirapuera e da Bienal, propondo-lhes uma relação direta com um 'espaço-simulacro' – através da violação de suas próprias condições espaciais (a possibilidade de transpassar a estrutura do edifício). porém, como já foi dito, o ato de vazar dependia da conversão do usuário, inserido em um 'corpo' que não lhe permitia mais dissociar, discernir, entre o que era obra e o que era arquitetura. assim, mesmo que não vencesse a 'confusão', e só percebesse ou atravessasse a passagem ali colocada, o visitante já poderia ser considerado agente propulsor da ação.

o projeto procurou reagir aos conteúdos simbólicos presentes na arquitetura e se transformou também na medida em que os usuários imprimiram sobre aquele espaço, os significados decorrentes da descoberta. isso garantiu um movimento de expansão e contração relativo aos desdobramentos do trabalho (devido às constantes passagens de usuário a *perceptor* e de *perceptor* a

usuário), facilitando-nos a compreensão de determinadas proposições não mais como obras, mas como experiências . situações que afloram em uma linha limite entre o estar e o não estar na condição de arte, ou de existir como tal.

como nos lembra Michel Maffesoli, 'a existência, em seu sentido etimológico, refere-se a uma saída de si, uma fuga, uma explosão'. explosão essa que se vive tanto no nível global, do imaginário coletivo, como no próprio seio de cada indivíduo. onde, em ambos os casos, deve-se poder 'explodir', tender para alguma coisa que não está lá no momento, mas que entretanto estará sempre lá numa espécie de aspiração difusa e latente... 'a realidade em si não é mais que uma ilusão, é sempre flutuante, e não pode ser compreendida a não ser em seu perpétuo devir'<sup>7</sup>.

uma certa qualidade errante vivida pelo habitante das metrópoles será então a chave necessária para que ele deixe a simples condição de usuário (do lugar ou do *site*) e passe à condição de quem efetivamente experimenta e intervéem nos espaços das cidades (conectando-se à uma dimensão utópica presente nesses ambientes – percebidos como lugares de situação instável).

para Maffesoli, toda sociedade está fundamentada em uma utopia vinculada à idéia de um *não-lugar*. segundo o sociólogo, 'a ordem estabelecida, qualquer que seja, só pode perdurar se alguma coisa ou alguém vem desestabilizá-la'<sup>8</sup>. um pensamento muito próximo ao de Milton Santos quando nos diz que 'quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. a consciência *pelo lugar* se superpõe então à consciência *no lugar*. a concepção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história'<sup>9</sup>. essa consciência *pelo lugar* nos devolve novamente a Maffesoli, para quem a exploração do espaço só vale se o colocamos 'em relação'; se o remetemos 'a uma outra coisa ou a outros lugares, e aos valores ligados a esses lugares'<sup>10</sup>.

por pretender uma correspondência com o espaço construído e promover um diálogo com o ambiente urbano dentro do campo da arquitetura, considero que parte das ações realizadas também pode ser entendida como 'arquitetura'<sup>11</sup>. pois, apesar de efêmeras e silenciosas, decorrem dos mesmos mecanismos de percepção e apreensão da paisagem ao redor e igualmente constróem dispositivos capazes de atuar sobre os mais diversos lugares, agregando-lhes significado.

porém, apesar de serem vistas como proposições de outras arquiteturas, essas ações foram pensadas para diluir a carga simbólica impregnada nas fundações que lhes dão origem. elas tomam por base certos conteúdos

registrados nos locais onde pretendem se inserir, para desfazerem as analogias mais imediatas e gerar uma discussão quanto à importância política da experiência da construção de espaços. minimizando os códigos tradicionais da linguagem arquitetônica e conferindo outros significados aos lugares tomados pelas ações.

a realização dos trabalhos informa também uma preocupação quanto aos aspectos físicos das estruturas propostas, uma vez que essas não podem se assemelhar a um anexo das instâncias arquitetônicas que as recebe. assim, apesar de trazerem a lembrança de uma construção, as ações incidem sobre determinado ambiente contrapondo-se à materialidade do já construído.

contudo, nem todas as inserções nos espaços das cidades se apresentam munidas previamente de uma orientação crítica. toda obra e prática estética está a princípio colocada em termos contingentes, sendo portanto, 'necessariamente submetida às condições específicas dos contextos onde sua produção, difusão e recepção têm lugar'<sup>12</sup>.

ainda que os projetos aqui reunidos estabeleçam vínculos com o local da ação e sejam caracterizados por sua forma de atuação, a manifestação de um conteúdo crítico, nesse caso, vai se evidenciar somente se os ligarmos à idéia de uma proposição que se desloca, ou faz deslocar. proposição essa associada às possibilidades de criação de uma situação instável, muito próxima à 'dimensão utópica' analisada por Maffesoli.

a constituição de um lugar dentro de outro, ou de um lugar dentro do lugar (sugerida com os trabalhos), surge então como expressão da aparência mista dos espaços acionados com as ações. decorrente da dissolução das hierarquias existentes entre a proposição artística e o lugar que a recebe, e articulada segundo princípios do conceito de *intervalo*: uma ação instalada nas fissuras dos fluxos constitutivos do espaço urbano e, ao mesmo tempo, capaz de suspender momentaneamente nossos já condicionados códigos de percepção.

\* com algumas alterações, este texto reorganiza um dos capítulos de minha dissertação de mestrado, intitulada *intervalo transitivo* [Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo], finalizada em setembro de 2003.

## NOTAS

1 Lucy Lippard, Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar, em Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcelo Expósito (eds.), *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 71

2 designo *perceptor* o indivíduo que, caracterizado por uma natureza 'errante', disponibiliza-se para experimentar os espaços da cidade.

3 Milton Santos, *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 251-265

4 idem. p. 264

5 processo de construção de espaços a partir do 'descolamento' de imagens pertencentes ao lugar da ação, antecipando mentalmente a materialização da experiência a ser realizada.

6 é importante salientar que esse 'descolamento' atua sobre a memória comumente associada ao lugar - conhecido pelo usuário como espaço de funcionamento e quase sempre marcada por um certo tipo de condicionamento.

7 Michel Maffesoli, *Sobre o Nomadismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. p. 87

8 idem p. 87

9 Milton Santos, *A natureza do espaço*. p. 264

10 Michel Maffesoli, *Sobre o nomadismo*. p. 88

11 não uma arquitetura regulada como disciplina ou profissão, mas a que aparece como resultado da tensão emersa pela dimensão política das ruas. um conceito conectado ao pensamento de teóricos como Ignasi de Solà-Morales, para quem interessa a proposição de uma 'arquitetura líquida' baseada na fluidez, ao invés da permanência, expressa na primazia do tempo em vez da primazia do espaço. uma arquitetura situada no interior de um processo onde o espaço é percebido no tempo e o tempo expressa a forma da experiência espacial.

12 Marcelo Expósito, Vivir en un tiempo y un lugar..., em *Modos de hacer*. p. 221



**BUEIRO (DA SÉRIE HUECOS)** RUBENS MANO 1999

NO INTERIOR DE UM BUEIRO LOCALIZADO NO BAIRRO DO BOM RETIRO (REGIÃO CENTRAL DA CIDADE DE SÃO PAULO), FORAM INSTALADAS SEIS LÂMPADAS FLUORESCENTES DE 60W. O PROJETO TEVE COMO INTENÇÃO INVERTER A USUAL CONDIÇÃO DE CAPTADOR PASSIVO, TRANSFORMANDO EM TRANSMISSOR LUMINOSO UM LOCAL SUBJACENTE AOS MOVIMENTOS DE ALTERAÇÃO DA PAISAGEM IMPRESSOS NA CIDADE. INTERVENÇÃO E RECEPÇÃO FORAM CONSIDERADOS COMO UM ESPAÇO CONTÍNUO, COMO CAMPO DA INTERTEXTUALIDADE QUE ARTICULA DUAS REALIDADES - A 'REALIDADE MATERIAL' DO AMBIENTE URBANO E A 'REALIDADE SENSÍVEL' DO ESPAÇO PERCEBIDO OU MODIFICADO. A AÇÃO PERMANECEU ACESA DURANTE TRÊS DIAS.



**CALÇADA** RUBENS MANO 1999

ASSIM COMO BUEIRO, CALÇADA TAMBÉM FOI REALIZADO A PARTIR DE UMA PROPOSTA FEITA PELA OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE. PENSADO COMO A PRIMEIRA DE CINCO AÇÕES, O TRABALHO CONSISTIU EM UMA INSTALAÇÃO CONECTANDO O ESPAÇO INSTITUCIONAL DA OFICINA (ESPAÇO PÚBLICO FECHADO), AO MOVIMENTO INFORMAL DA RUA (ESPAÇO PÚBLICO ABERTO). A PARTIR DO JARDIM FRONTAL DESSE CENTRO CULTURAL FOI MONTADA UMA ESTRUTURA FORMADA POR CONDUÍTES DE FERRO (NORMALMENTE USADOS EM ESTRUTURAS ELÉTRICAS INDUSTRIAIS) E PONTOS DE TOMADAS. A MONTAGEM SEGUIU EM DIREÇÃO À CALÇADA, FIXANDO OS TERMINAIS ELÉTRICOS À PARTE EXTERNA DA PEQUENA MURETA QUE SEPARA A RUA DO EDIFÍCIO. O INTENSO MOVIMENTO DE PEDESTRES E A SIGNIFICATIVA PRESENÇA DE CAMELÔS NA CALÇADA, ALIMENTOU A IDÉIA DE SE 'ENERGIZAR' TAL CONEXÃO. AS TOMADAS PERMANECERAM LIGADAS DURANTE DOIS MESES E DISPONIBILIZARAM GRATUITAMENTE, AOS PASSANTES E USUÁRIOS DA OFICINA, ENERGIA ELÉTRICA 24 HORAS POR DIA.

**VAZADORES** RUBENS MANO 2002

CONVIDADO A PARTICIPAR DA 25ª BIENAL DE SÃO PAULO, EM 2002, PREPAREI UMA AÇÃO ARTICULADA EM DUAS PARTES, PREVISTA PARA ACONTECER NOS DOIS PISOS RESERVADOS AO NÚCLEO CIDADES. A PROPOSTA FOI UMA EXTENSÃO DA PESQUISA CENTRADA NA CORRESPONDÊNCIA ENTRE A CONFIGURAÇÃO DE ESPAÇOS E A MANEIRA COMO ENXERGAMOS E ATIVAMOS O AMBIENTE AO REDOR – INTERFERINDO OU COLABORANDO COM A MANUTENÇÃO DE CERTOS CONTEÚDOS. APESAR DE COMPLEMENTARES, SÓ PUDE REALIZAR UMA DELAS.

O PROJETO CONSIDEROU A PRESENÇA DE DOIS 'ATRAVESSAMENTOS' NAS ESTRUTURAS DO EDIFÍCIO PROJETADO POR OSCAR NIEMEYER (PARQUE DO IBIRAPUERA). UM FÍSICO, CONSTRUÍDO NO ANDAR TÉRREO DIRETAMENTE SOBRE UMA DAS FACHADAS DE VIDRO, E OUTRO SIMBÓLICO, PROJETADO PARA O SEGUNDO ANDAR DO ESPAÇO EXPOSITIVO – MATERIALIZADO SOMENTE ATRAVÉS DE UMA MAQUETE ELETRÔNICA.

ELES FAZIAM REFERÊNCIA A UM DESLOCAMENTO PROPOSTO (PROVOCADO) AOS USUÁRIOS DA MOSTRA E DO PARQUE. ENQUANTO O PRIMEIRO 'ATRAVESSAMENTO' (NO TÉRREO) OFERECIA-LHES UMA EXPERIÊNCIA LIGADA AO MOVIMENTO DO PRÓPRIO CORPO, QUESTIONADORA DA CONDIÇÃO DE AGENTES DE UMA DETERMINADA SITUAÇÃO, O SEGUNDO TRAZIA COMO HORIZONTE UMA REFLEXÃO QUANTO AOS CONDICIONADOS PROCESSOS DE OCUPAÇÃO E CONSTRUÇÃO ESPACIAL.

A PARTE NÃO REALIZADA CONSISTIA EM UM CORTE DE APROXIMADAMENTE 2,5 X 5 METROS, VAZANDO A LAJE QUE SEPARA O SEGUNDO ANDAR DO TÉRREO, CUJA ABERTURA RECEBERIA UMA GRADE ALVEOLAR DE AÇO (SEMELHANTE ÀS USADAS NOS RESPIRADOUROS DO METRÔ). CONSIDERANDO UMA SILENCIOSA INTERRUPÇÃO NO PREVISÍVEL FLUXO DA MOSTRA, A AÇÃO RELATIVIZAVA A FREQUENTE OFERTA DE SEUS ROTEIROS E PERCURSOS, E AO MESMO TEMPO COLOCAVA EM QUESTÃO OS ASPECTOS CONSTITUTIVOS DO ESPAÇO EXPOSITIVO.

A DIMENSÃO DA ARQUITETURA FOI OUTRA REFERÊNCIA IMPORTANTE PARA O TRABALHO, UMA VEZ QUE O EDIFÍCIO REITERA A UTOPIA MODERNISTA DE SUGERIR UMA INTEGRAÇÃO COM SEU ENTORNO – VISÍVEL NA FORMA COMO ESTÁ SUSPENSO (SOBRE PILOTIS) E NO USO DA FACHADA DE VIDRO, INTENSIFICANDO A RELAÇÃO INTERIOR/EXTERIOR.

PENSADA TAMBÉM COMO UMA AÇÃO QUE PUDESSE SE 'APROPRIAR' DO LOCAL DA MOSTRA, A PRIMEIRA PARTE DO PROJETO RESULTOU NA CONSTRUÇÃO DE UMA PASSAGEM INTERCEPTANDO UMA DAS FACHADAS DO EDIFÍCIO. A INTENÇÃO PRIMEIRA FOI ESTABELECEER A REAL CONEXÃO ENTRE OS DOIS AMBIENTES (EXTERNO E INTERNO) E FACILITAR A CONVERGÊNCIA DAS VÁRIAS ESFERAS CONSTITUTIVAS DO LUGAR DA AÇÃO. A ESCOLHA DO LOCAL DA INSTALAÇÃO SE DEU POR SER ESSA A FACHADA PRINCIPAL PREVISTA NO PROJETO DE NIEMEYER E TAMBÉM POR ELA ESTAR EM POSIÇÃO OPOSTA À ELEITA PELA BIENAL COMO ENTRADA OFICIAL DAQUELA EDIÇÃO DA MOSTRA.

COMPOSTA EM FERRO E VIDRO, MATERIAIS IDÊNTICOS AOS UTILIZADOS NA FACHADA ORIGINAL, A ESTRUTURA SUGERIA, NA MÍMESE COM A ARQUITETURA, UMA REFLEXÃO QUANTO AOS LIMITES DE UMA AÇÃO ARTÍSTICA INSERIDA NO CORPO DA CIDADE.



A PASSAGEM SE ASSEMELHAVA A UM 'CORREDOR' E EM CADA UMA DAS EXTREMIDADES FOI COLOCADA UMA PORTA DE VIDRO (SEM FECHADURA, TRANCAS OU MAÇANETAS). 'TRANSPARENTE' E AO MESMO TEMPO SILENCIOSO, O TRABALHO NÃO TRAZIA QUALQUER INDICAÇÃO DE TAL ESTRUTURA, COLOCANDO À PROVA A PRESENÇA DE UMA VISUALIDADE CONDICIONADA NOS PROCESSOS DE APREENSÃO E REFLEXÃO LIGADOS À PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA. VAZADORES CONSIDERAVA ASSIM, A PERTINÊNCIA DE UMA MUDANÇA DE REPERTÓRIO PAUTADA NAS EXPERIÊNCIAS FORMULADAS E VIVIDAS NO INTERIOR DOS FLUXOS DAS GRANDES CIDADES.

FRANQUEADA, MAS SEM QUALQUER SINALIZAÇÃO, A PASSAGEM APONTAVA PARA O ALARGAMENTO DAS REFLEXÕES PROPOSTAS PELA MOSTRA, PROVOCANDO UM REAL ENFRENTAMENTO ENTRE A CIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES – UMA CORRESPONDÊNCIA POSSÍVEL ENTRE O CONTEXTO INTERNO E A REALIDADE EXTERIOR DESSA CONSTRUÇÃO MODERNISTA. AO MESMO TEMPO, VINCULAVA À PERCEPÇÃO DO VISITANTE, UMA EXPERIÊNCIA CUJA REALIZAÇÃO DEPENDIA DO MOVIMENTO E DA PROJEÇÃO DE SEU PRÓPRIO CORPO. POIS, SOMENTE COM UMA APROXIMAÇÃO CURIOSA – MESMO SEM TER A MENOR IDÉIA DO SIGNIFICADO DESSA ESTRUTURA, AS PESSOAS PODERIAM ACIONAR UMA DAS PORTAS DE VIDRO, TER ACESSO AO 'CORREDOR' E, NUM SEGUNDO MOVIMENTO (AO CRUZAR A OUTRA PORTA), ALCANÇAR O LADO DE DENTRO OU DE FORA DO EDIFÍCIO.

DETERMINEI QUE NÃO HAVERIAM FILTROS PARA A REALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA. VOCÊ TANTO PODERIA SAIR DO EDIFÍCIO, QUANTO, SE ESTIVESSE FORA, ENTRAR E PERMANECER. RESULTA DAÍ, QUE CADA INDIVÍDUO TRARIA, INDEPENDENTEMENTE DA REAL CONSCIÊNCIA, A PRÓPRIA DIMENSÃO DO CONTEÚDO DO TRABALHO.

VAZADORES NÃO APRESENTAVA UMA OFERTA EXPLÍCITA, CONDUZIDA, MAS UMA EXPERIÊNCIA VINCULADA À DISPONIBILIDADE DOS VISITANTES. DESDE O INÍCIO MANTIVE A DECISÃO DE NÃO DIVULGAR O PROJETO. E ESSA TAMBÉM FOI A ORIENTAÇÃO DADA AO CURADOR E AOS MONITORES DA MOSTRA. ALGUÉM QUE NÃO SOUBESSE DA BIENAL, OU DO QUE ESTAVA ACONTECENDO LÁ DENTRO, MAS QUE POR ATENÇÃO OU CURIOSIDADE PERCEBESSE A ESTRUTURA COLOCADA ALI NA FACHADA, PODERIA SE PROJETAR SOBRE ELA E EVENTUALMENTE ATRAVESSAR OS ESPAÇOS. O TRABALHO ERA, ASSIM, UMA PASSAGEM SEM INTERMEDIÇÃO, UMA EXPERIÊNCIA PRETENDIDA E ACIONADA PELOS VISITANTES.

A 'APROVAÇÃO' DO PROJETO, NAQUELE MOMENTO SOB A RESPONSABILIDADE DA DIRETORIA DA BIENAL, RESVALAVA CONTUDO EM UMA PEQUENA CONDIÇÃO: COM O INÍCIO DA MOSTRA SERIA NECESSÁRIO MANTER UM AGENTE DE SEGURANÇA NAS IMEDIAÇÕES DO TRABALHO – PARA ACOMPANHAR A CIRCULAÇÃO ATRAVÉS DO 'CORREDOR'. EMBORA TIVESSE AUTORIDADE PARA UMA EVENTUAL ALTERAÇÃO NO FLUXO DE PESSOAS, CASO OCORRESSE ALGUM TIPO DE TUMULTO, FICOU BEM CLARO, E DECIDIDO POR TODOS, QUE EM HIPÓTESE ALGUMA A ATUAÇÃO DESSE FUNCIONÁRIO DA FUNDAÇÃO PODERIA INIBIR O LIVRE DESLOCAMENTO DO PÚBLICO.

ACEITA TAL CONDIÇÃO, UMA VEZ IMPLÍCITAS QUESTÕES LIGADAS À SEGURANÇA DO PRÉDIO E DE SEUS VISITANTES, FOI A MINHA VEZ DE FAZER UM MOVIMENTO NESSE JOGO 'PROPOSTO' À BIENAL. LEVANDO EM CONTA AS IMPLICAÇÕES CONTIDAS NA CONDIÇÃO COLOCADA E EM RESPOSTA À POSIÇÃO ADOTADA PELA INSTITUIÇÃO, PASSEI A CONSIDERAR A IMPORTÂNCIA DE REALIZAR UM MONITORAMENTO DESSE CONTROLE. CONTRATEI UMA PESSOA PARA, A PARTIR DE UM 'POSTO' MONTADO NO SEGUNDO ANDAR DO ESPAÇO EXPOSITIVO (COMPOSTO POR UMA MESA, DUAS CADEIRAS, MONITOR DE VÍDEO E UM GRAVADOR DE VHS), FAZER O ACOMPANHAMENTO DAS IMAGENS TRANSMITIDAS POR UMA CÂMERA DE SEGURANÇA (INSTALADA POR MIM SOBRE A PASSAGEM). MAIS DO QUE UM SIMPLES REGISTRO DE FREQUÊNCIA, ESSAS IMAGENS – A DA PESSOA 'TRAVESTIDA' DE SEGURANÇA E AS CAPTADAS PELO MONITOR DO SISTEMA – PRETENDIAM AMPLIFICAR AS REAIS DIMENSÕES DA ARTICULAÇÃO DO TRABALHO.

DESDE O INÍCIO O PROJETO BUSCOU UMA POSIÇÃO CRÍTICA EM RELAÇÃO A CERTAS QUESTÕES PRESENTES NO CIRCUITO DAS ARTES VISUAIS. PROCUROU ABORDAR IMPLICAÇÕES ECONÔMICAS E SOCIOPOLÍTICAS QUE PERMEIAM AS GRANDES MOSTRAS (INCIDINDO SOBRE AS EXPECTATIVAS E RESPONSABILIDADES NORMALMENTE LANÇADAS POR UMA INSTITUIÇÃO CULTURAL) E QUESTIONAR NOSSO PAPEL DE AGENTES NO INTERIOR DO CORPO SOCIAL.

SE O ESPAÇO CONTROLADO DO MUSEU, OU DA INSTITUIÇÃO, COSTUMEIRAMENTE REPRESENTAM UM ESPAÇO DE CERTEZAS, VAZADORES PROCUROU SINALIZAR UMA PEQUENA DOSE DE INSTABILIDADE.

## URBANISMO 1:1

VITOR CESAR

### 1:1 (escala um pra um)

Gosto de caminhar pela cidade. Venho fazendo mais isso agora que estou morando em São Paulo, mais do que quando estava em Fortaleza. Acho que foi na faculdade que aprendi que para compreender, sentir, viver uma cidade a gente precisava fazer isso: andar bastante. Estudei arquitetura e urbanismo, na verdade bem mais urbanismo, mesmo não concordando muito com a forma tradicional de pensá-lo: a cidade como um lugar em que a gente podia estabelecer categorias de estudos preexistentes e aplicar em qualquer situação isolando as partes do espaço urbano. Além disso, foi um pouco decepcionante descobrir que uma atividade tão importante e complexa como urbanismo se tornou uma ferramenta de manipulação social, utilizada para outros fins que não os de interesse coletivo. Mesmo assim, continuei a pesquisa e acabei descobrindo outras coisas que me interessavam mais nessa área. Estudei urbanistas que consideram a cidade como um lugar feito, principalmente, por pessoas. Eles compreendem a cidade como um lugar onde as relações criadas e estabelecidas por essas mesmas pessoas constituem o tecido urbano. Nesse caso, é mais importante, muitas vezes, olhar primeiro o vizinho regando a grama do que se preocupar com a taxa de ocupação do solo de uma região. Por isso procuro caminhar ainda mais.

Caminhando podemos perceber a cidade de forma mais atenta, e isso me lembra a frase do artista espanhol Antoni Muntadas (de quem acabei de ver uma palestra) – *Atenção: percepção requer envolvimento*. Na calçada, esse espaço que sobrou para os pedestres e que fica entre a rua e os edifícios, temos a possibilidade de estabelecer um tempo que não tem tanta relação com megaintervenções pensadas para melhorar o trânsito urbano. Nesse lugar, a cidade se

deixa perceber muito mais, na escala e na velocidade do nosso corpo. Assim, tornam-se mais visíveis rituais, situações e acontecimentos que constituem a malha urbana e a cultura de uma cidade.

A cada momento, inúmeras situações acontecem ao mesmo tempo na cidade e o somatório delas constitui as características de cada centro urbano. Assim, a cidade está sendo constantemente transformada: desde o simples deslocamento de uma pessoa até a construção de um edifício; desde o som de uma sirene até uma pedra que sai do lugar. Cada pequena ação tem sua importância no processo de transformação da cidade. Essas ações somadas formam o cotidiano e eu prefiro pensar no urbanismo a partir daí. Dessa escala que se aproxima das histórias, dos desejos, das paixões de cada pessoa.

### As medidas urbanísticas

Como pequenas ações têm importância para a formação da estrutura das cidades, acredito que podemos tomar certas medidas que contribuem de forma ativa no cotidiano da cidade. Como diriam os situacionistas na *Programa elementar do bureau de urbanismo unitário*, “inventamos a arquitetura e o urbanismo que são irrealizáveis sem a revolução da vida cotidiana; isto é, sem a apropriação do condicionamento por todos os homens”. Em outras palavras, a construção da cidade dependeria da participação das pessoas através de uma revolução da vida cotidiana.

Tenho olhado para pedras, para cortinas, para pessoas, para as rachaduras, para os buracos, para os caminhos, para os interfones. Depois de ver e procurar compreender, meu olhar já se modificou. E agora minhas ações também. Meu corpo responde de outras formas às situações urbanas. Em vez de usar o espaço público como lugar de passagem, procuro vivê-lo de forma ativa, sendo, inclusive, urbanista. Para potencializar essas minhas experiências, o vídeo tem sido uma ferramenta importante. Procuro filmar e registrar várias situações que encontro no dia-a-dia, além de utilizá-lo nas ações e situações que proponho. O processo todo acontece, portanto, na articulação em vídeo das ações como um projeto de estratégia urbanística. O vídeo, que assim como a arquitetura pode ter uma recepção coletiva, amplia as possibilidades de intervenção social.

No projeto desenvolvi três vídeos e considero cada um deles independentes entre si, mas se vistos em conjunto, podem ser entendidos como Medidas urbanísticas. Cada um deles está associado a categorias utilizadas no urbanismo tradicional e procura discutí-las de forma crítica: 1. *s/título: fluxo/percurso na cidade. filme-ação caminhando. ao encontrar uma pedra chuto a mesma durante todo o percurso*. 2. *s/título: área verde/pessoa regando numa cobertura*. 3. *s/título: paisagem/situação construída + registro cortina*

PARA VER A PAISAGEM. ESSE É O TÍTULO DE UM TRABALHO DO VITOR. A CADEIRA NA BORDA DO PRECÍPIO É O QUE SE VÊ. A PAISAGEM NÃO É APENAS O QUE SERIA VISTO DAQUELE LUGAR. TAMBÉM. A PAISAGEM É VISTA DE QUALQUER LUGAR E VÊ-LA É SEMPRE ARRISCADO. ESSA É A IRONIA.

ARRISCO: A PAISAGEM É TUDO O QUE É COMPREENDIDO PELOS NOSSOS SENTIDOS. E NÃO É POSSÍVEL SABER SE O SUJEITO QUE COMPREENDE AGE OU REAGE. OS NOSSOS SENTIDOS SÃO CAPTURADOS PELA PAISAGEM E A PAISAGEM É CAPTURADA PELOS NOSSOS SENTIDOS, SIMULTANEAMENTE. TALVEZ PORQUE APRENDEMOS QUE EU É A PRIMEIRA PESSOA E CONSIDERAMOS HABITUALMENTE OS SUJEITOS ANTERIORES AOS VERBOS E PREDICADOS, TEMOS A CONSTANTE IMPRESSÃO DE QUE EU-VEJO-A-PAISAGEM É UMA ORAÇÃO DE SENTIDO ÚNICO.

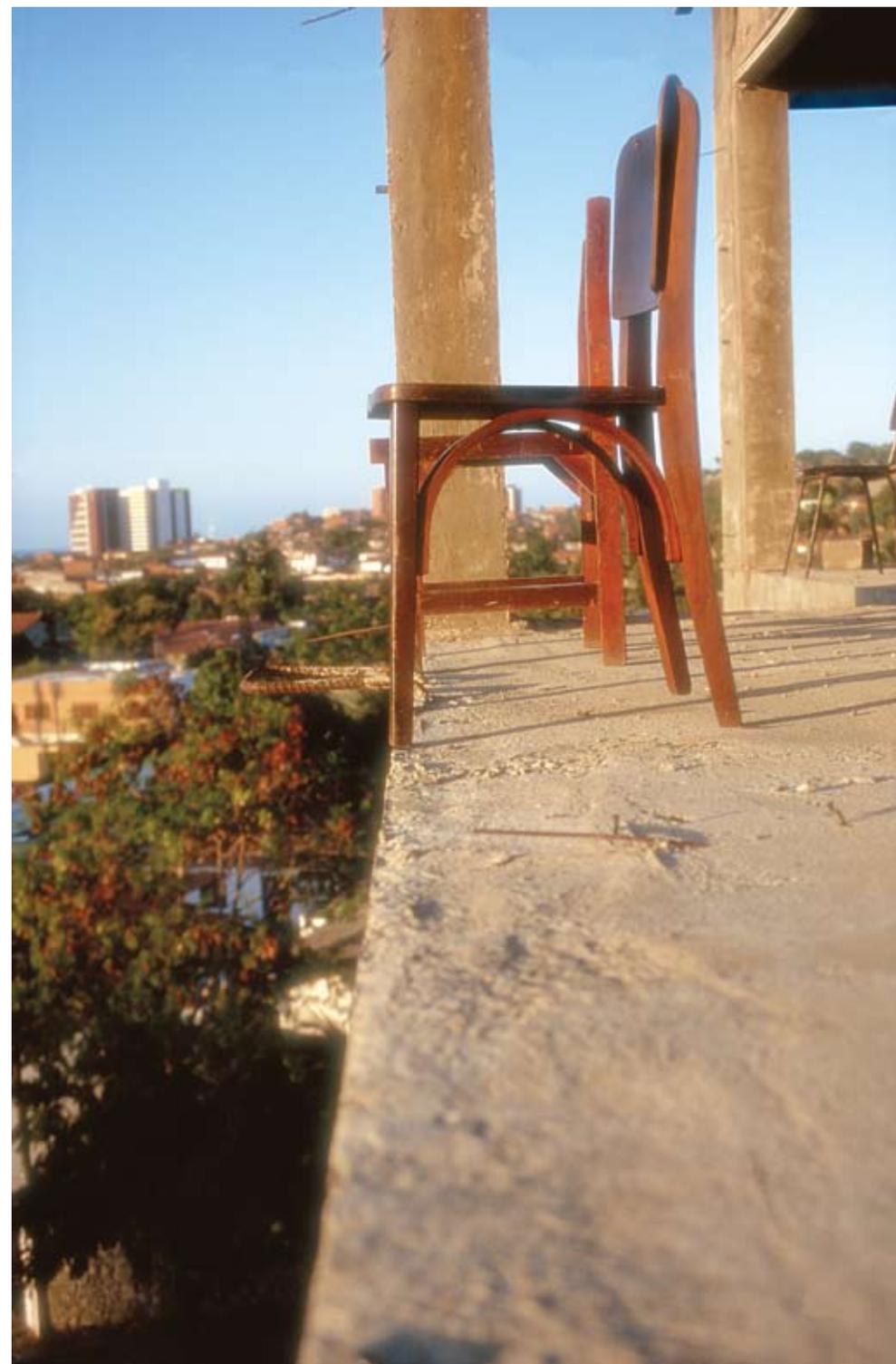
COMPREENDO A PAISAGEM EM TODOS OS SENTIDOS. OS BATIMENTOS CARDÍACOS, O PÉ EM CONTATO COM O CHÃO, O ZUMBIDO NO OUVIDO, O CHEIRO DA MULTIDÃO, A POEIRA NO OLHO, A BRISA ASSANHANDO O CABELO E A PELE, O GOSTO DA LÍNGUA. O VERBO SENTIR NO PARTICÍPIO É SENTIDO. AS DIREÇÕES E OS SIGNIFICADOS TAMBÉM. ENTRE EU E A PAISAGEM, APENAS O INTERVALO DA VISÃO – DA LINGUAGEM, SE PREFERIR –, QUE JÁ É PAISAGEM E AINDA SOU EU. ENTRE EU E A PAISAGEM NÃO HÁ SAÍDA OU TODA SAÍDA É DE EMERGÊNCIA.

SE VOCÊ PREFERE DIZER QUE PAISAGEM É APENAS O QUE VEMOS, É POSSÍVEL A PERGUNTA: OS CEGOS NÃO PERCEBEM PAISAGENS? SE VOCÊ DIZ QUE SÃO OUTRAS AS PAISAGENS DO CEGO, PENSO QUE AS PAISAGENS SÃO SEMPRE OUTRAS. SÓ VEJO O MUNDO COM OS MEUS OLHOS, MESMO COM ESTES QUE NÃO VÊEM. AINDA QUE SEJA O MESMO MUNDO O QUE VEMOS, A MINHA VISÃO É OUTRA EM RELAÇÃO À SUA. MELHOR COM A SUA. COMO DIZER – SENTIMOS A MESMA DOR, MAS A MINHA É DIFERENTE E MAIOR QUE A SUA: UM PRONOME DE CINCO LETRAS, OUTRO DE TRÊS. ENTENDE? NEM EU, TALVEZ NÃO SEJA DO ENTENDIMENTO. TENTE COMPREENDER.

O TRABALHO DO ARTISTA TRANSFORMA A PAISAGEM. TODO TRABALHO TRANSFORMA. O ARTISTA ATUA NO INTERVALO DA LINGUAGEM, ONDE COINCIDEM A PAISAGEM E OS NOSSOS SENTIDOS. NESSE INTERVALO IMPRECISO E NECESSÁRIO SE REALIZA O TRABALHO DO ARTISTA. NO ESPAÇO E NO TEMPO ONDE ESTÃO TODAS AS COISAS, NOS MOVIMENTOS MAIS ORDINÁRIOS DO NOSSO COTIDIANO, EM TUDO O QUE PROVOCA OS SENTIDOS, EM TODOS OS SENTIDOS. ESTÁ NA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO OU NA JANELA QUE DISCRETAMENTE, EM MEIO A TANTAS OUTRAS, DEIXA FUGIR UMA CORTINA. É SOBRE ESSES MOVIMENTOS QUE O VITOR REALIZA SEUS VÍDEOS. NESSAS PAISAGENS ELE COMPREENDE O QUE VÊ.

AS PAISAGENS QUE O VITOR NOS APRESENTA SÃO MEDIADAS TECNICAMENTE E DIANTE DELAS VEMOS IMEDIATA E REFLEXIVAMENTE A PAISAGEM MAIS PRÓXIMA. PAISAGEM URBANA, VISTA EM DIVERSOS LUGARES. É NA CIDADE QUE A GENTE SE ENCONTRA. NÃO TODA A GENTE, MAS, ATUALMENTE, A MAIORIA DELA. HÁ QUEM ACREDITE – EU ACREDITO E O VITOR ACREDITA – QUE ESTÁ NO ENCONTRO TUDO O QUE CONTA E QUE É DOS ENCONTROS QUE CONTAM AS HISTÓRIAS. A CIDADE É O ENCONTRO DE MUITAS PAISAGENS NO MESMO LUGAR.

VITOR, ESCREVI PENSANDO EM VOCÊ, ESSE PRONOME, ESSA SEGUNDA PESSOA QUE TANTO A PRIMEIRA DESEJA ENCONTRAR. ENTÃO É PARA VOCÊ QUE ESCREVO. VOCÊ, SEI APENAS: COM QUEM FALO E NÃO É EU. COMPREENDA TAMBÉM QUE EU É SEMPRE TANTOS, OS TANTOS QUE HÁ EM MIM E OS TANTOS QUE HÁ EM OUTROS E EU ACOMPANHA. EU ACOMPANHO. E É PORQUE TEM COMPANHIAS QUE EU SE APRESENTA EM CERTOS MOMENTOS POR NÓS. EU ME APRESENTO. E NÓS PODEM SER TODOS? TALVEZ. O PLURAL É UM CONVITE. OU NO MÍNIMO UMA ARTICULAÇÃO ENTRE EU E VOCÊ, QUE TAMBÉM É POLÍTICA. ESTAMOS SEMPRE NEGOCIANDO OS SENTIDOS NESTA MESMA PAISAGEM. É NECESSÁRIO.



**PARA VER A PAISAGEM** VITOR CESAR 2004



#### CONVERSA COM DONA ÍRIS VITOR CESAR

ESTA PESQUISA TEVE INÍCIO EM JANEIRO DE 2006, QUANDO VISITEI O BAIRRO PIRAMBU, NA REGIÃO PERIFÉRICA DE FORTALEZA. O LOCAL, OCUPADO POR UMA POPULAÇÃO DE BAIXA RENDA, É CONSIDERADO DE GRANDE POTENCIAL TURÍSTICO E SOFRE COM A TRANSFORMAÇÃO URBANA A PARTIR DO PROJETO COSTA OESTE, DO GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. TAL PROJETO PREVÊ A CONSTRUÇÃO DE UMA GRANDE VIA PAISAGÍSTICA E, CONSEQUENTEMENTE, A REMOÇÃO DE MUITAS FAMÍLIAS QUE VIVEM NO LOCAL.

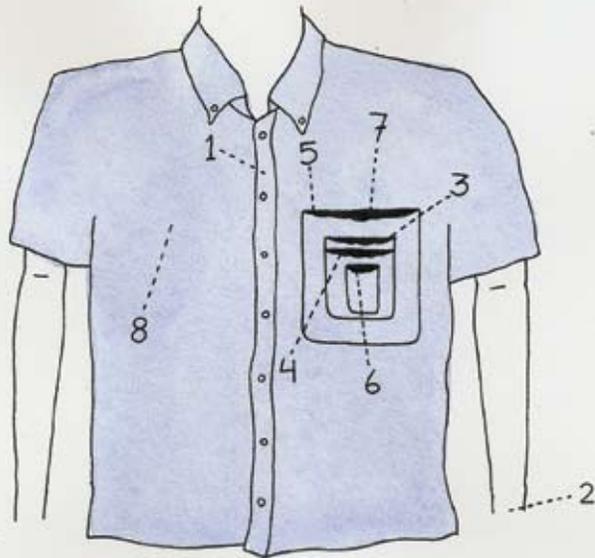
AS OBRAS FORAM INICIADAS EM 2005 E, NO MOMENTO DE MINHA VISITA, BOA PARTE DA AVENIDA JÁ ESTAVA CONSTRUÍDA. NO ENTANTO, O PROCESSO HAVIA SIDO INTERROMPIDO PORQUE UMA DAS MORADORAS DECIDIU NÃO DEIXAR SUA CASA. FOI NESSE MOMENTO QUE CONHECI DONA ÍRIS. SUA SITUAÇÃO ME MARCOU, PRINCIPALMENTE PELA ATITUDE POLÍTICA FRENTE AO CONTEXTO. NÃO IMAGINO MUITAS PESSOAS CAPAZES DE CRIAR ESTE CONFRONTO. SUA POSTURA E MODOS DE OPERAÇÃO ESTAVAM MUITO PRÓXIMOS DO QUE EU ACREDITO SER O URBANISMO 1:1.



AÇÃO 03 - ESPAÇOS DE CONTEMPLAÇÃO MÁIRA VAZ VALENTE 2007

CAMISA COM BOLSOS  
ADAPTADOS PARA PORTAR:

- CAMETA
- CARTEIRA
- BILHETE ÚNICO
- BLOCO DE DESENHO
- BILHETE DE METRÔ



BLOCO DE  
DESENHO

3



RELOGIO

2



BILHETE  
ÚNICO

4



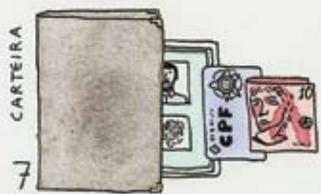
CRACHÁ

1



CAMETA

5



CARTEIRA

7



BILHETE  
DE METRÔ

6



8

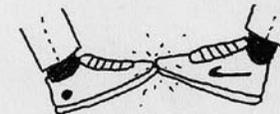
LOGOTIPO  
BORDADO

Est. Brás  
(8:00h)

VAGÃO (ZINHO)

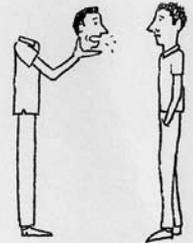


Est. Sé



DESACORDOS

Av. Paulista



ATENDENTE

R. Domingos de Moraes



O INFERNO  
É AQUI

R. Domingos de Moraes

RUIDOS  
RRRROS  
RRRROS  
RRRROS  
RRRROS  
RRRROS

R. Cons. Crispiniano



FICO  
TÍMIDO

R. XV de Novembro  
(Bradesco) O OFFICE-BOY  
DESEJA  
A CAIXA DO  
BANCO



Est. Sé  
(19h)



SUPERVISOR  
COM A VISTA  
CANSADA

R. São Serafim  
20:00h

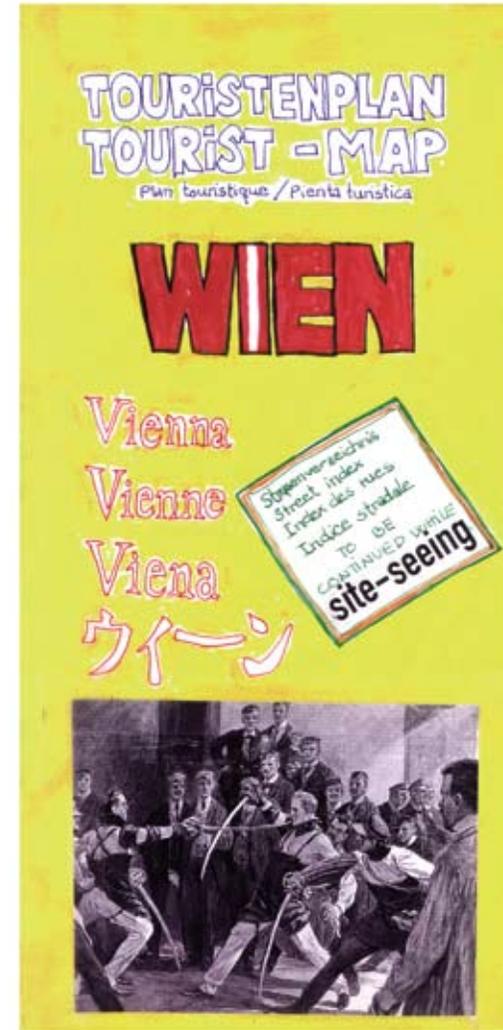


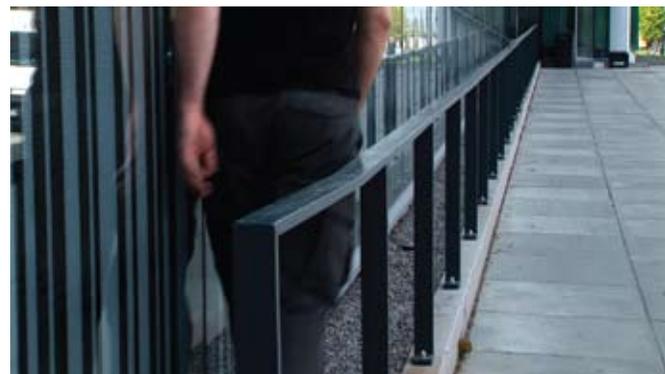
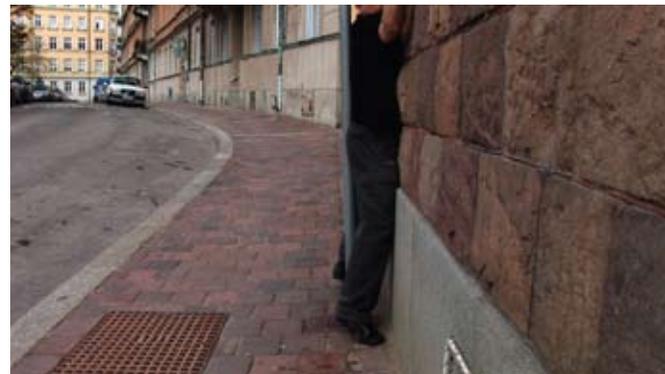
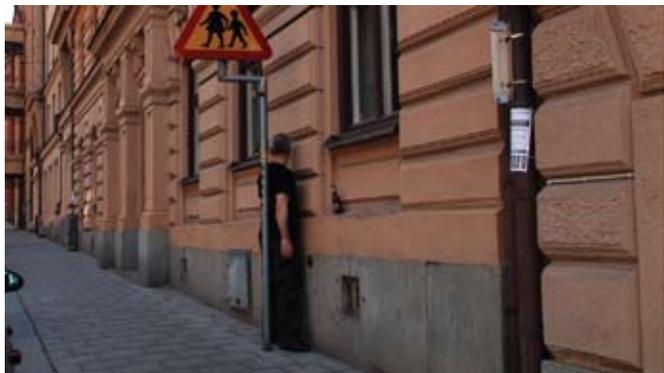
DIA  
CHEIO

EU CRIEI UM MAPA TURÍSTICO DE VIENA, FIZ FOTOCÓPIAS COLORIDAS DO MESMO E ESPALHEI ESSES MAPAS PELA CIDADE, EM ESTAÇÕES DE TREM, CENTROS DE INFORMAÇÕES TURÍSTICAS, CAFÉS, BARES, BIBLIOTECAS E OUTROS LOCAIS ONDE OS FREQUENTADORES NORMALMENTE PEGAM FOLHETOS INFORMATIVOS OU MAPAS. NO ENTANTO, EM VEZ DE TORNAR A CIDADE MAIS ACESSÍVEL, MEU MAPA MARCAVA LUGARES QUE ERAM DEFINITIVAMENTE INACESSÍVEIS PARA VISITANTES, VIAJANTES, ESTRANHOS OU OUTSIDERS. ESSES ERAM LUGARES DE EXCLUSÃO E NÃO DE INCLUSÃO. EM UMA OLHADA RÁPIDA, O MAPA DEVE TER PARECIDO UM GUIA TURÍSTICO COMUM. EM UMA INSPEÇÃO MAIS MINUCIOSA, NO ENTANTO, FICAVA ÓBVIO QUE ELE ERA "CASEIRO", DESENHADO E COLORIDO À MÃO. E TAMBÉM FICAVA CLARO QUE O MAPA ATENDIA UM INTERESSE BEM ESPECÍFICO E SUBJETIVO. OS ÚNICOS LUGARES MARCADOS ERAM PRÉDIOS DE PROPRIEDADE DAS BURSCHENSCHAFTEN. MEU MAPA NÃO EXPLICAVA ESSES LUGARES, APENAS OS MARCAVA. UM VISITANTE QUE USASSE O MAPA TERIA QUE PEDIR ÀS PESSOAS LOCAIS UMA EXPLICAÇÃO. A MAIORIA DAS PESSOAS QUE MORA EM VIENA SABE O QUE OS LUGARES MARCADOS, AS BURSCHENSCHAFTEN, REPRESENTAM - EMBORA ELES RARAMENTE DISCUTAM SOBRE ISSO COM ESTRANGEIROS. EU LOCALIZEI OS PRÉDIOS CAMINHANDO PELA CIDADE E PEDINDO INFORMAÇÕES A PESSOAS QUE EU CONHECIA. O MAPA ERA SIMBÓLICO E ERA PARA SER CONTINUADO. PESSOAS QUE EU ENCONTREI FICARAM SURPRESAS COM O NÚMERO DE PRÉDIOS DAS BURSCHENSCHAFTEN QUE EU DESCOBRI. ELES ERAM DISCRETOS, ASSIM COMO O PODER QUE ELES ENCARNAM - UM PODER ENRAIZADO EM ESTRUTURAS EM TORNO DO ACESSO AO CONHECIMENTO E SUA PRODUÇÃO. APESAR DE QUASE INVISÍVEIS, ESSES LOCAIS SÃO ESSENCIAIS PARA A FORMA COMO A POLÍTICA E A ECONOMIA AUSTRIACAS OPERAM HOJE.

#### **SOBRE AS BURSCHENSCHAFTEN**

BURSCHENSCHAFTEN É DIFÍCIL DE TRADUZIR - É SIMILAR À IDÉIA DE "FRATERNIDADE" (FRATERNITY) OU "IRMANDADE" (BROTHERHOOD) NOS ESTADOS UNIDOS. A TRADIÇÃO DE BURSCHENSCHAFTEN (OU IRMANDADES) COMEÇOU COM AS PRIMEIRAS UNIVERSIDADES GERMÂNICAS, EM PRAGA, HEIDELBERG E VIENA, NO SÉCULO 14. BURSCHENSCHAFTEN ERAM ORGANIZAÇÕES ESTUDANTIS ONDE UM ESTUDANTE MAIS VELHO (OU "MENSUR") AJUDA UM ESTUDANTE QUE ACABA DE ENTRAR (OU "RAPOSA") COM SEUS ESTUDOS. EM TROCA, O "RAPOSA" TEM DE SERVIR AO "MENSUR" E SUPORTAR SUAS HUMILHAÇÕES. DEPOIS DE ALGUNS ANOS, UM RAPOSA PODE CANDIDATAR-SE A SE TORNAR UM "MENSUR". POR CENTENAS DE ANOS, ERA IMPOSSÍVEL ESTUDAR EM UMA UNIVERSIDADE SEM ENTRAR PARA UMA IRMANDADE. EM 1815, AS IRMANDADES EM UNIVERSIDADES DE LÍNGUA ALEMÃ VOTARAM PARA OFICIALMENTE CONTINUAREM A SEGUIR AS REGRAS TRADICIONAIS PARA ACEITAR MEMBROS: MULHERES, HOMENS NÃO-GERMÂNICOS E HOMENS QUE NÃO SERVIRAM O EXÉRCITO NÃO PODIAM SER ACEITOS COMO MEMBROS. EM ANOS POSTERIORES, AS ANTI-DEMOCRÁTICAS E ELITISTAS BURSCHENSCHAFTEN APOIARAM O PARTIDO NAZISTA E FORAM CONSEQÜENTEMENTE BANIDAS DEPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. MAS EM 1953 ELAS COMEÇARAM A SE ORGANIZAR NOVAMENTE, ESPECIALMENTE EM UNIVERSIDADES AUSTRIACAS QUE TÊM FORTE TRADIÇÃO NAS FACULDADES DE MEDICINA E DIREITO. EM 1961, AS BURSCHENSCHAFTEN FORAM RECONSTITUÍDAS - MANTENDO INTACTAS SUAS VELHAS REGRAS. NO OUTONO DE 1996, AS BURSCHENSCHAFTEN CONTAVAM COM 21 MIL ESTUDANTES E NÃO MENOS DE 19 MIL "ALTE HERREN" (VELHOS SENHORES) QUE AJUDAVAM OS JOVENS GRADUANDOS EM SUAS CARREIRAS EM TROCA DE LEALDADE. SIGILO EM TORNO DOS RITUAIS DE INICIAÇÃO, LEALDADE ENTRE MEMBROS, ASSIM COMO IDÉIAS DE "GERMANIDADE" AINDA SÃO ALGUNS DOS FATORES DE COESÃO DAS BURSCHENSCHAFTEN, ASSIM COMO O PATRIMÔNIO IMOBILIÁRIO. O INVESTIMENTO EM PRÉDIOS GARANTE LOCAIS DE ENCONTRO ASSIM COMO ACOMODAÇÃO BARATA PARA OS ESTUDANTES MEMBROS. NA ÁUSTRIA, AS BURSCHENSCHAFTEN SÃO CONHECIDAS POR SUA FORÇA E POR DE FATO COMANDAREM BOA PARTE DOS SETORES POLÍTICO E FINANCEIRO NO PAÍS.







ACESSO ALTERNATIVO ALEX VILLAR 1999



**KAHVE & KULÜP** KATYA SANDER 1999

“CLUBES DE CAFÉ TURCO”, “BARES DE 21”, “NINHOS DE CONTRABANDISTAS” E “CAVERNA DE APOSTAS” SÃO ALGUNS DOS NOMES DE ESPAÇOS QUE EXISTEM NAS VELHAS FACHADAS COMERCIAIS DE ANTIGAS ÁREAS PROLETÁRIAS DE COPENHAGUE. ESSES LUGARES RECEBEM ESSES NOMES DE PESSOAS QUE TENTAM ADIVINHAR O QUE ESTÁ ACONTECENDO LÁ DENTRO E NORMALMENTE APOSTAM NO PIOR. EU VISITEI DIVERSOS DESSES LUGARES E PERGUNTEI AOS FREQUENTADORES QUE FUNÇÕES ELAS TÊM E QUE NOMES RECEBEM. DISSERAM-ME QUE ESSES ESPAÇOS SÃO USADOS EM GERAL PARA AS PESSOAS SE ENCONTRAREM E DISCUTIR AS NOTÍCIAS (MUITAS VEZES DA TURQUIA), OS RESULTADOS DE FUTEBOL E ASSUNTOS DO DIA-A-DIA, PARA TOMAREM CHÁ OU CAFÉ E, QUEM SABE, PARA FALAR DA VIDA ALHEIA. APESAR DOS DIVERSOS USOS, TODOS CHAMAVAM ESSES LUGARES DE KAHVE OU KULÜP. “KAHVE” QUER DIZER “CAFÉ” EM TURCO E “KULÜP” QUER DIZER “CLUBE”. MAS TODOS ERAM UNÂNIMES EM AFIRMAR QUE ELAS NÃO PODIAM SIMPLEMENTE ESCREVER “CAFÉ” OU “CLUBE” NA FACHADA PORQUE ESSAS PALAVRAS TÊM UM ENTENDIMENTO DIFERENTE NA TRADIÇÃO DINAMARQUESA. COMO UM FREQUENTADOR DO KAHVE EXPLICOU, “O CAFÉ É UM LUGAR ONDE VOCÊ VAI PARA SENTAR EM UMA MESA E CONVERSAR, MAS SOMENTE COM AS PESSOAS COM QUEM VOCÊ VEIO OU MARCOU DE ENCONTRAR, EQUANTO NO KAHVE OU KULÜP, VOCÊ VAI PARA FAZER PARTE DE UMA DISCUSSÃO, NÃO IMPORTANDO SE VOCÊ CONHECE OU NÃO AS PESSOAS QUE ESTÃO LÁ”.

EU TIVE QUE CONCORDAR QUE NÃO EXISTIAM PALAVRAS PARA ESSE TIPO DE LUGAR EM DINAMARQUÊS E TALVEZ ESSA FALTA DE UM NOME PARA UM ESPAÇO PÚBLICO PARTICULAR PROVOQUE MEDO E FAÇA MUITAS PESSOAS RECORREREM A NOMES QUE IMPLICAM ALGUM TIPO DE ATIVIDADE OBSCURA, QUASE ILEGAL, PARA DEFINIR OS KHAVES E KULÜPS. EU DECIDI ME REUNIR COM O CONSELHO DA LÍNGUA DINAMARQUESA, UMA INSTITUIÇÃO QUE REGISTRA A LÍNGUA DINAMARQUESA, A HISTÓRIA DA LÍNGUA E SUPERVISIONA A ENTRADA DE NOVAS PALAVRAS E A REMOÇÃO DE PALAVRAS ANTIGAS NO VOCABULÁRIO DINAMARQUÊS. ELAS EXPLICARAM QUE EXISTEM TRÊS CRITÉRIOS PARA A ENTRADA DE NOVAS PALAVRAS NO DINAMARQUÊS: A PALAVRA DEVE SER DE USO COTIDIANO NA DINAMARCA; DEVE SER UMA PALAVRA PARA ALGO QUE AINDA NÃO EXISTA UM NOME; E DEVE SER USADA EM PÚBLICO. O CONSELHO DA LÍNGUA CONCORDOU EM ADMITIR AS PALAVRAS “KAHVE” E “KULÜP” NO DICIONÁRIO DINAMARQUÊS, BASEADO NO FATO DE QUE ESSAS PALAVRAS DESCREVEM ESPAÇOS SOCIAIS QUE EXISTEM NA DINAMARCA PARA OS QUAIS A LÍNGUA DINAMARQUESA NÃO TEM UMA DEFINIÇÃO ADEQUADA. JUNTO COM AS PESSOAS DO KULÜP 52, EU DESENHEI UM LETREIRO PARA PENDURAR NA ENTRADA DO LOCAL.

## NO LUGAR DA ESFERA PÚBLICA? OU O MUNDO EM FRAGMENTOS

SIMON SHEIKH

Este artigo é uma tentativa de mapear o território da esfera “pública” como algo ao mesmo tempo localizável e imaginário, além de discutir as possibilidades para a produção de arte como uma caixa de ferramentas comunicacional e de política representacional no âmbito público. Tomarei como ponto de partida concepções de prática e de recepção baseadas na noção de uma esfera pública fundamentalmente “fragmentada” e investigarei quais potencialidades, problemáticas e políticas fundamentam a construção (real ou imaginária) de determinado espaço ou esfera pública. Onde uma esfera pública pode ser localizada hoje e como uma intervenção crítica e/ou artística pode ser feita nela? Como se percebe e/ou se constrói uma esfera pública específica, assim como modelos posicionais e/ou participativos de recepção em oposição a modelos (modernistas) generalizantes? Isto implica uma reconfiguração da noção (burguesa) de esfera pública em uma arena diferente e/ou em uma massa de diferentes esferas superpostas? Ou, em outros termos, o que pode ser colocado no lugar da esfera pública?

Tradicionalmente, a noção de trabalhos de arte pública implica a instalação de uma obra de arte no espaço público. Supõe-se, então, que trabalhos instalados dessa maneira e nesse contexto são distintos da arte na esfera privada, onde circulam e são vendidos através de galerias. Projetos de arte pública acarretam uma audiência diferente e, também, noções diferentes de recepção. Eles também estão normalmente envolvidos em um debate (público) diferente, que se desdobra antes e depois da instalação do trabalho, e a construção da peça normalmente envolve um longo processo político e de planejamento: o que pode ser instalado onde e para quem?

No modernismo, questões como essa foram facilmente respondidas de modo enganoso: a forma do trabalho era uma resposta em si mesma – era uma síntese. Formas arquitetônicas e escultóricas foram produzidas a partir de uma matriz modernista similar, e acrescentar uma escultura a uma praça normalmente significava continuidade em vez de discordância. Havia, presumidamente, é claro, uma unidade entre a concepção da esfera pública e a do trabalho de arte pública. Entretanto, tal unidade tem sido muito discutida e criticada; afinal, ela sempre foi uma construção, um ideal, mais do que uma realidade. A esfera pública nunca foi adentrada e usada uniformemente, e os trabalhos de arte tinham naturalmente tanto concepções quanto significações diferentes a serem lidas de diferentes maneiras. Portanto, devemos antes falar de uma fragmentação e diferenciação da esfera pública, por um lado, e de uma expansão e/ou desmaterialização dos trabalhos de arte, por outro – o que, por sua vez, exige diferentes modos de se compreender e realizar trabalhos públicos.

Em oposição aos ideais do alto modernismo de um trabalho de arte singular, autônomo e formalmente completo, consideraremos agora os trabalhos de arte localizados em um campo heterogêneo, onde as significações e as informações do trabalho mudam em relação ao espaço, aos contextos e aos públicos. Assim como não há trabalho completo e ideal, não há um espectador ideal e genérico. Não podemos falar de espaço de arte como um espaço comum, compartilhado, o qual adentramos com experiências equivalentes – ao contrário, a idéia de um espectador neutro tem sido dissolvida e criticada, e a identidade do observador tem sido especificada e diferenciada tanto pelas práticas quanto pelas teorias da arte desde os anos 1960.

Essa mudança também implica, naturalmente, diferentes noções de métodos e possibilidades comunicativas para o trabalho de arte, onde nem sua forma, contexto ou espectadores são fixos ou estáveis: tais relações devem ser constantemente (re)negociadas e concebidas em noções de públicos ou de esferas públicas. Isso significa, por um lado, que o próprio trabalho de arte (em sentido amplo) é desarticulado de suas formas (como material) e contextos (galerias, museus etc.) tradicionais. E, por outro, que ele se torna contingente em um (outro) conjunto de parâmetros. Estes podem ser descritos como *espaços de experiência*, isto é, noções de receptividade e o estabelecimento de plataformas comunicativas e/ou redes no trabalho de arte ou em torno dele. Essas plataformas são contingentes em relação a diferentes *pontos de partida* em termos de receptividade e modificáveis de acordo com eles.

O olhar do espectador é, obviamente, dependente não somente do trabalho e de como este foi posicionado, mas também do posicionamento social do espectador (em termos de idade, classe, etnia, gênero, orientação política etc.) ou,

falando de forma mais abrangente, de experiências e intencionalidades. Podemos, portanto, falar de três categorias variáveis, que por sua vez influenciam a definição de cada uma: trabalho, contexto e espectador. Nenhuma delas está dada e cada uma é conflituosa.

Direcionar o movimento e a intencionalidade do olhar em espaços públicos é uma questão em jogo nos trabalhos de Katya Sander, que com frequência lida diretamente com o espaço público em um sentido histórico, o de espaço público acessível e urbano, tal como ruas e praças. Entretanto, tais espaços públicos – obviamente – não são mais reconhecidos como unidimensionais ou hegemônicos, mas antes vistos como transitórios, múltiplos e contraditórios nas suas significações e representações – essa é a base do trabalho “público” *Kahve & Kulüp*, que girou em torno do visível/invisível e do acessível/inacessível em termos de lugares e sinais. *Kahve & Kulüp* consistiu em fazer placas públicas para cafés ou clubes de imigrantes turcos em Copenhague, lugares sem nome, introduzindo os nomes turcos (ausentes) para esses lugares na linguagem dinamarquesa e na esfera pública. Nesse projeto, o movimento através da cidade e a subsequente narração é, a partir daí, alterado discretamente e sem esforço; o lugar permanece, mas o sinal muda.

\*

Quando se pensa sobre a produção e a representação da arte, é crucial abordar esses termos tanto individualmente quanto um em relação ao outro. E, assim como as práticas artísticas contemporâneas têm mostrado que nem o trabalho nem o espectador podem ser formalmente definidos e fixos, nós também nos damos conta de que a concepção de uma esfera pública, a arena na qual as pessoas se encontram e se engajam, é do mesmo modo desmaterializada e/ou expandida. Nós não mais concebemos a esfera pública como uma entidade, como uma localidade e/ou formação, tal como sugerido na famosa descrição de Jürgen Habermas da esfera política burguesa. A investigação sociológica e filosófica de Habermas sobre a emergência de uma assim chamada “esfera pública”, quase sempre categorizada e criticada como normativa e idealista, é basicamente a reconstrução dos ideais de auto-compreensão da classe burguesa emergente – postulando um sujeito racional capaz de um dizer público fora de si mesmo, *na sociedade e da sociedade*. Daí, a separação entre *o privado* (a família e a casa: propriedade), *o estado* (instituições, leis) e *o público* (o político e o cultural)<sup>1</sup>.

Em vez disso, temos que pensar na esfera pública como fragmentada, consistindo em um número de espaços e/ou formações que às vezes se conectam, às vezes se isolam, e que possuem relações contraditórias e conflituosas umas

com as outras. E nós, graças aos esforços de Oskar Negt e Alexander Kluge, nos damos conta de que nossas interações como sujeitos com as esferas públicas dependem de *experiências*. Não existem apenas esferas públicas e ideais, mas também *contrapúblicos*. Ao enfatizar a noção de experiência, Negt e Kluge não apenas apontam a desigualdade de acesso à esfera pública em termos habermasianos, mas isso também lhes permite analisar modos de comportamento e possibilidades de fala e de ação em diferentes espaços. Em sua análise, tanto o lugar de trabalho quanto a casa são “públicos”, isto é, espaços organizadores de experiências coletivas. E eles tentam marcar uma esfera pública específica, mas plural, que pode ser denominada “proletária”, em oposição à esfera pública normativa “burguesa”<sup>2</sup>.

Contrapúblicos podem ser entendidos como formações particulares paralelas de um caráter menor ou até mesmo subordinado, onde outros discursos e práticas, até mesmo opostos, podem ser formulados e circular. Onde a clássica noção burguesa de esfera pública exigia universalidade e racionalidade, contrapúblicos freqüentemente exigem o oposto e, em termos concretos, freqüentemente implicam uma subversão dos espaços existentes em outras identidades e práticas, como no famoso uso de parques públicos para encontros furtivos pela cultura *gay*. Aqui, a estrutura arquitetônica, estabelecida por certos tipos de comportamento, permanece inalterada, enquanto o uso dessa estrutura é drasticamente alterado: atos de privacidade são praticados em público<sup>3</sup>.

Tais subversões do público em privado têm sido vistas em muitos projetos artísticos de meados dos anos 1990, dentre os quais, por exemplo, o de Elin Wikström, que transformou o espaço público em privado e a noite em dia ao dormir por dias no meio de um supermercado, em uma performance apropriadamente intitulada *O que aconteceria se todo mundo fizesse isso?* Tal indagação coloca questões de normatividade e normalização, sempre sendo exatamente a preocupação da hetero-normatividade em relação às práticas sexuais mencionadas acima. Práticas que mapearam diferentes espaços [públicos], que claramente demarcaram a fragmentação da esfera pública em diferentes espaços de experiência.

Noções de espaços diferentes, e especialmente de espaços *queer*, podem ser traçadas nos trabalhos de diversos artistas que trabalham com espaço público, como, por exemplo: Tom Burr, Elmgreen/Dragset, Simon Leung e Knut Åsdam, que têm se preocupado com o que poderia ser denominado contraprodução do espaço. A paisagem do parque tem sido aqui um lugar importante, não apenas em função das subversões do público em privado e do normativo *queer*, mas também em uma noção ampliada de *queerness*, onde múltiplas outras identidades e discursos exteriores podem literalmente ter lugar. O parque é uma paisagem heterotópica – não apenas heterossexual, mas antes um lugar para

múltiplos desejos. Curiosamente, os pavilhões de Elmgreen/Dragset sempre empregaram a linguagem arquitetônica do modernismo universalista e do minimalismo, para simultaneamente contrariá-los e fetichizá-los, tentando subverter não apenas os usos de estruturas arquitetônicas, mas também sua concepção e construção.

Outro projeto que lida com o parque como espaço público que envolve diretamente o mapeamento é o mapa alternativo instrutivo do parque High Bridge, em Manhattan, Nova Iorque, de Alex Villar. Mais conhecido por seus vídeos baseados em performances que empregam espaços públicos como ruas e metrô de diferentes maneiras, quase alegóricas, Villar aponta nesse mapa todos os lugares ao redor do parque onde se pode entrar ilegalmente e conta como fazê-lo. Esse trabalho não apenas mostra maneiras de contrariar as leis e os limites do espaço, mas também aponta o absurdo de um chamado espaço público sendo limitado por um toque de recolher. Um toque de recolher que é colocado ali para limitar os usos do lugar, para normatizá-los e excluir práticas indesejadas, tais como invasões, uso de drogas e encontros sexuais.

Segundo Michael Warner, contrapúblicos têm muitas das mesmas características dos públicos normativos ou dominantes – existindo como um acordo imaginário, um discurso e/ou lugar específico, envolvendo circularidade e reflexividade – e, portanto, já são sempre tanto *relacionais* quanto *oposicionais*. A noção de “auto-organização”, por exemplo, que na própria história da arte recente é freqüentemente um termo oposicional, e certamente cheio de credibilidade, não é, portanto, em si mesmo um contrapúblico. De fato, a auto-organização é uma distinção de qualquer formação de público: que se constrói e se posiciona como público através de seu modo específico de se endereçar. Antes, o contrapúblico é um espelhamento consciente das modalidades e instituições do público normativo, mas no esforço de endereçar outros sujeitos e mesmo outros imaginários:

Contrapúblicos são “contra” [somente] na medida em que eles tentam prover diferentes maneiras de imaginar uma sociabilidade desconhecida e sua reflexividade; como públicos, eles permanecem orientados a uma circulação desconhecida de uma maneira que não é apenas estratégica, mas constitutiva das condições de pertencimento e seus efeitos<sup>4</sup>.

\*

Se pudermos, portanto, falar apenas sobre a esfera pública no plural e em termos de relacionalidade e negação, torna-se crucial entender, situar e reconfigurar os espaços da arte como “esferas públicas”. O mundo da arte – a

arena pública em que “nós”, leitor e escritor inclusos, estamos atualmente localizados – pode ser visto como um fragmento de uma esfera pública burguesa genérica ou há a possibilidade de esferas opostas dentro dela? E como elas se relacionam? Se analisarmos uma esfera pública particular chamada “o mundo da arte”, quais são suas delimitações e como elas podem ser empregadas estrategicamente para se envolverem com outras esferas públicas? Finalmente, há a questão de como os trabalhos de arte e o pensamento sobre a arte podem intervir nessas diferentes esferas – por um lado, tomando seu ponto de partida no específico fragmento “mundo da arte” e, por outro, envolvendo-se em outras esferas direta ou indiretamente.

Assim como a concepção modernista da obra de arte e do espectador singulares, a idéia da esfera pública burguesa universal parece histórica. A bem ordenada esfera pública burguesa é muito mais um fragmento que outras formações, sendo a questão, na verdade, se ela alguma vez existiu como qualquer outra coisa que não uma projeção, um ideal – uma projeção que não parece útil na nossa sociedade modular, multicultural e hipercapitalista. Talvez essa modulação da divisão da sociedade em diferentes áreas e disciplinas especializadas deveria ser vista como o fundamento para a realização e a fragmentação da esfera pública em diferentes campos e/ou contrapúblicos – esferas fragmentadas que juntas formam a “instituição imaginária da sociedade”, como descrita por Cornelius Castoriadis. Para Castoriadis, a sociedade e suas instituições são tanto ficcionais quanto funcionais. As instituições são parte de redes simbólicas e, dessa forma, não são fixas ou estáveis, mas constantemente articuladas através da projeção e da práxis. Mas ao focar o caráter imaginário delas, Castoriadis também sugere que outras interações e organizações sociais podem ser imaginadas: que outros mundos são de fato possíveis<sup>5</sup>.

Ao estabelecer o mundo da arte como uma esfera pública particular, devemos investigar essa noção em duas linhas. Primeiro, como uma esfera que não é unitária, mas sim conflituosa, e como uma plataforma para diferentes e opostas subjetividades, políticas e economias – um “campo de batalha”, como definido por Pierre Bourdieu e Hans Haacke, onde diferentes posições ideológicas disputam o poder e a soberania. E, segundo, o mundo da arte não é um sistema autônomo, embora ele às vezes se empenhe em e/ou finja sê-lo, mas regulado por economias e políticas e constantemente em conexão com outros campos e esferas, o que não por menos tem sido evidente na teoria crítica e nas práticas artísticas críticas e contextuais<sup>6</sup>.

Desde que o trabalho formal e autônomo deixou de ser um modelo útil, temos testemunhado uma quantidade de projetos artísticos que tomam como ponto de partida a noção de diferentes campos, se não decisivamente a própria

noção da diferença: projetos que se relacionam a um conjunto específico de parâmetros e/ou um público específico em oposição ao genérico e idealizado. Em outras palavras, estamos falando de trabalhos que não empregam a noção da esfera pública burguesa, mas antes diferentes fragmentos, campos – e/ou contrapúblicos. Ou, ao menos, diferentes idéias de um público, sejam elas utópicas ou heterotópicas. É uma questão de para quem e para quem se está falando e sob quais premissas. Vemos aqui uma proliferação de formatos, que vão muito além da matriz objetual dos trabalhos de arte do modernismo, mas antes lidam com modelos de exposição e curadoria, no complexo expositivo, combinando auto-empoderamento com crítica institucional; também empregam taticamente outros espaços que não os espaços de arte tradicionais, tais como a facilidade educacional e a pedagogia, publicações alternativas, televisão pública e local, cultura de rua e mais especificamente os espaços de manifestações, e finalmente a nova esfera da cibercultura (por exemplo, *list serves* e redes *open source*).

Esforços para construir novos modelos, novos formatos de esfera pública, podem ser vistos em diferentes projetos, como o da Universidade Livre de Copenhague e o do coletivo NeuroTransmitter, com base em Nova Iorque. Ambos se distinguem por não criar projetos ou intervenções isoladas na esfera pública, mas por tentar constituir um contrapúblico contínuo. A Universidade Livre de Copenhague, estabelecida por um grupo de artistas em 1999, existe como uma interface entre o privado e o público, revertendo esses termos não através da ocorrência de atividades privadas na esfera pública, mas através da produção da esfera privada como um espaço público – a universidade é estabelecida como uma plataforma pública em um apartamento privado. Aqui, discursos são estabelecidos e circulam não através da negação da publicização, mas através de uma auto-institucionalização voluntária. Máquinas societárias para a produção de conhecimento se tornam subjetivas – produzidas através de identidade, em vez de produtoras de identidade.

O NeuroTransmitter emprega noções algo diferentes de espacialidade e tecnologia, eis que suas formações são mais temporárias e discretas. Eles usam espaços públicos, tais como ruas e praças, e eventos públicos, tais como manifestações, como seu lugar para a formação de uma esfera pública e a construção de uma comunidade. O processo envolve a transmissão de música e de mensagens em uma frequência temporária, através de um transmissor portátil e camuflado que cabe em uma mochila. Uma frequência e um período são anunciados e circulados, e mensagens podem ser comunicadas a um contrapúblico temporário e transitório. Por exemplo, é possível a comunicação entre diferentes partes de uma manifestação ou dentro de um dado grupo de pessoas ou edifícios.

Ambos os projetos, e muitos outros além deles, podem talvez ser descritos como

tentativas de perceber e construir uma esfera pública específica e um modelo posicional e/ou participativo de recepção, em oposição aos modelos (modernistas) genéricos. Eles formulam uma reconfiguração da noção burguesa da esfera pública (burguesa) em uma arena diferente, em uma multidão potencial de esferas e formações diferentes e superpostas. Eles repõem a noção de esfera “pública”, não mais no singular, em sub- e/ou contrapúblicos no plural. A questão é, contudo, como essas práticas concebem seu público específico, suas interfaces com ele e em direção a quais anseios? Ou seja, se contrapúblicos podem também ser vistos como públicos *relacionais*. E quais são, portanto, as diferentes arenas, possibilidades e métodos para a interação dentro deles e entre eles? Finalmente, a questão a ser levantada é como isso deveria se relacionar à produção artística, aos espaços e instituições de arte.

Historicamente, a instituição de arte, ou o museu, foi, é claro, a esfera pública burguesa por excelência, o lugar para o pensamento crítico-racional e a (auto) representação da classe burguesa e de seus valores. Como adequadamente descrito por Frazer Ward,

o museu contribuiu à auto-representação e ao auto-empoderamento do novo sujeito burguês da razão. Mais precisamente, esse sujeito, essa “identidade fictícia” do proprietário e ser humano puro e simples, era ele mesmo um processo interligado de auto-representação e auto-empoderamento. Ou seja, era intimamente limitado à sua auto-representação cultural *como um público?*

Esse papel parece agora meramente histórico, obviamente, em parte devido aos diferentes espaços de experiência dos espectadores, mas também devido a uma mudança estrutural no modo de endereçar dentro das próprias instituições “burguesas” anteriores. O cubo branco modernista é, nesse sentido, meramente uma técnica espacial de representação, e é precisamente a constituição da própria esfera que é crucial, mais que dos objetos, afirmações e formulações dentro dela. Esse modelo iluminista, que, em certa medida, foi liberal da arte de vanguarda, da representação de outros valores que não os valores burgueses de comportamento, ordem e produtividade, tem agora sido substituído por um modo mais completamente comercial de comunicação, por uma indústria cultural. Onde o modelo iluminista tentou educar e situar sua audiência através da disciplina, através de vários modos de exibição, identificando sujeitos como espectadores, a indústria cultural instituiu um modelo comunicativo diferente de troca e interação através da forma mercantil, transformando sujeitos identificáveis em consumidores. Para a indústria cultural, a noção de “público”, com seu modo contingente de acesso e articulação, é substituída pela noção de “mercado”, implicando a troca de mercadoria e o consumo como modos de acesso e interação. Isso também significa que a noção iluminista de sujeitos

crítico-racionais e de ordem social disciplinar é substituída pela noção de entretenimento como comunicação, como o mecanismo de controle social e de produção de subjetividade.

Obviamente, estamos testemunhando não apenas uma concepção diferente de arte e de seu público, mas também, apenas recentemente, a emergência de modelos alternativos para as instituições de arte, que envolvem diferentes concepções de produção e representação. Algumas poucas instituições começaram a negociar esses termos de diferentes maneiras, que mais adequadamente podem endereçar a desmaterialização e a expansão das práticas artísticas, por um lado, e a fragmentação e, como se pode argumentar, particularização da(s) esfera(s) pública(s), por outro. Termino, então, levantando a possibilidade de as instituições de arte acomodarem as necessidades de uma prática artística que lida muito mais com implementação do que com representação. Desde 1998, Michael Rakowitz tem trabalhado com uma série continuada de abrigos infláveis para pessoas sem-teto, chamados *paraSITES*, feitos de sacos plásticos, para serem anexados às entradas de ventilação, na parte de fora dos edifícios. Uma arquitetura *paraSITE* desse tipo naturalmente não apenas altera a representação dos sem-teto no espaço urbano, mas também altera e melhora drasticamente suas condições de vida. Cada abrigo é feito sob medida para cada proprietário – um luxo normalmente possuído por indivíduos mais privilegiados ou concedido a eles – e é facilmente transportável e montável, tudo por um preço de U\$5,00. Eles criam uma habitação pessoal, embora temporária, para os sem-teto, em espaços públicos em princípio oficialmente inabitáveis. Para os moradores de rua também, parece que a privacidade só pode ser tida em público.

## NOTAS

- 1 Jürgen Habermas, *Mudança estrutural na esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa* (1962). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- 2 Oskar Negt and Alexander Kluge, *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere* (1972). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- 3 George Chauncey, “Privacy could only be had in public”, em Joel Sanders (ed.), *Stud: Architectures of Masculinity*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996.
- 4 Michael Warner, *Publics and counterpublics*. Nova Iorque: Zone Books, 2002. p. 121-22.
- 5 Cornelius Castoriadis, *A instituição imaginária da sociedade* (1975). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- 6 Pierre Bourdieu e Hans Haacke, *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- 7 Frazer Ward, “The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity”, em *October* 73, Summer 1995, p. 74



RAMPA ANTIMORADORES DE RUA PREFEITURA DE SÃO PAULO

## A RAMPA ANTIMENJIGO E A NOÇÃO DE SITE SPECIFICITY OU ANDREA MATARAZZO NO SOHO

GRAZIELA KUNSCH

A *rampa antimendigo*<sup>1</sup> é uma intervenção dissonante na paisagem de São Paulo. Projetada por Andrea Matarazzo, então secretário municipal de Serviços, a primeira rampa foi construída em setembro de 2005 na calçada sob o túnel que liga a Avenida Paulista à Avenida Dr. Arnaldo. Seu projeto e desenvolvimento foram financiados com recursos do BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento, dentro do Programa de Reabilitação da Área Central<sup>2</sup>. Sendo uma resposta extrema para o problema da falta de moradia e dos despejos sociais em massa, a *rampa antimendigo* não é e nem é pensada como uma solução, apesar de ser deliberadamente prática: ela expulsa moradores e moradoras de rua para regiões periféricas da cidade.

Feita basicamente de concreto, a rampa é construída de modo a cobrir toda a área entre a calçada e o teto dos túneis/viadutos onde antes moravam pessoas. Sua superfície é bastante inclinada e chapiscada, de maneira que impede que alguém experimente deitar na rampa para dormir. Criticada como *arquitetura da exclusão*, podemos também entender esta obra da prefeitura como um pesado trabalho crítico de arte; uma obra *site-specific*<sup>3</sup> de forte ironia simbólica.

Em “Um lugar após o outro – anotações sobre *site specificity*”<sup>4</sup>, Miwon Kwon localiza três procedimentos *site-specific*: fenomenológico, social/institucional e discursivo. Na leitura concisa de Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti,

Inicialmente, a expressão *site-specific* foi mais empregada para definir a obra que incorporava as condições físicas de uma certa localidade como parte importante na sua concepção, apresentação e recepção. A arquitetura servia, então, como base para tais intervenções. A formalização do trabalho era determi-

nada pelo espaço físico e dele dependia. O trabalho do americano Richard Serra exemplifica bem os paradigmas vigentes nas primeiras aparições da arte dita *site-specific*: *The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent upon, and inseparable from their location*<sup>5</sup>.

A partir daí, a noção de *site* expandiu-se e passou a incluir outros aspectos do lugar até então não considerados. Trabalhos como o de Hans Haacke e Daniel Buren repensaram o *site* fenomenológico do Minimalismo a partir de uma reflexão crítica sobre o museu e a galeria, expondo assim aspectos de seu funcionamento e revelando a sua falsa neutralidade como suporte para a obra. Tal ampliação tornou a noção de *site* mais inclusiva e complexa, alterando também a maneira como a obra se relacionaria com esse lugar. Aspectos sociais, econômicos, históricos e políticos tornam-se assim ingredientes importantes dessa relação.

A partir da década de 90 do século passado, as práticas orientadas para um lugar específico começaram a operar a partir de perspectivas de permanência, descontinuidade, ambiguidade e desterritorializações. O lugar e a obra transcendem a sua noção identitária, fixa e sedentária e adquirem um modelo nômade e itinerante cujas fronteiras são de difícil visibilidade. O exercício de pertencimento da obra em relação a esse lugar ganha novos contornos num território que agora é fluido e disperso. O lugar da obra deixa de ser somente um lugar literal e torna-se um *informational site* como caracteriza o autor James Meyer, que inclui desde o lugar físico (sem priorizá-lo), até fotografias, textos, vídeos, objetos etc. que não se encontram confinados a uma localidade específica nem literal e que remetem a outros lugares e situações num exercício infinito de associações e encadeamentos.

O termo *site-specific* tem sido usado maciçamente por instituições de arte e discursos do meio artístico, não só na sua língua de origem como em outras línguas. O uso indiscriminado do termo, assim como o desconhecimento do contexto histórico em que emergiu, parece amortecer a sua intenção crítica inicial e diluir o seu conceito como se fosse apenas mais uma categoria da arte contemporânea<sup>6</sup>.

Podemos dizer que a *rampa antimendigo* é um *site-specific* fenomenológico porque ela é pensada e construída a partir das propriedades físicas da calçada debaixo do túnel: a extensão da rampa é a própria extensão da calçada; sua altura coincide com a altura da parede do túnel; a quantidade de cimento de cada rampa é definida a partir da medida aproximada da área entre um pedaço de calçada e a parede e o teto do túnel; e o material (cimento) funciona como um prolongamento do chão, da parede e do teto, também compostos por cimento.

A obra é inseparável do seu local de instalação; lembrando Richard Serra: “remover a obra é destruir a obra”<sup>7</sup>.

O problema é que uma explicação como essa ignora o significado original do *site-specific* fenomenológico, que emergiu no final dos anos 60, com o minimalismo. Quando Richard Serra salpicou chumbo fundido na união entre chão e parede do espaço expositivo (*Splashing*, 1968), ele estava desafiando a noção vigente de objeto artístico, aquele que podia ser enquadrado em alguma categoria (escultura, pintura etc.), que era autônomo em relação ao seu contexto histórico e que podia ser negociado e transportado como uma mercadoria. *Splashing* se agarrava ao local de exposição de tal forma que, nas palavras de Douglas Crimp, a obra “estava condenada a ser abandonada ali para sempre ou a ser desencrustrada e destruída”<sup>8</sup>.

Ao mesmo tempo, insisto que os conceitos originais de *site specificity* podem nos ajudar a esmiuçar o procedimento da *rampa antimendigo*. O apego da rampa ao seu local de instalação não tem nada a ver com a imobilidade das obras minimalistas, mas podemos pensar que, assim como as obras de Robert Morris (por exemplo) exigiam a presença física e o deslocamento do espectador para existir, também a *rampa antimendigo* precisa da presença e do deslocamento do morador de rua para ser completa. A diferença é que, no caso de Robert Morris, apesar da crítica de arte falar de um espectador corporificado e de um deslocamento em um espaço e tempo *reais* (e que de fato são reais)<sup>9</sup>, o deslocamento do morador de rua após se defrontar com a *rampa antimendigo* nos lembra que existe uma realidade mais concreta para além dos espaços tradicionais da arte; que se na galeria o espectador tem a opção de caminhar ou não em meio a uma obra de Morris, de fazer esta obra existir ou não, no caso da rampa o deslocamento é obrigatório e inevitável: o morador de rua precisa encontrar outro lugar para dormir.

Então entramos na noção de *site-specific* social/institucional. A rampa não teria a eficiência programada se instalada em uma calçada qualquer da cidade, implicando no deslocamento de pessoas quaisquer. Ela foi feita a partir da especificidade das calçadas de túneis e viadutos *localizadas na região central de São Paulo* e que abrigavam *moradores e moradoras de rua*.

Em 1973, Marcel Broodthaers pintou um quadrado preto no chão da Neue Galerie (Kassel, Documenta 5) e dentro deste quadrado escreveu, em 3 línguas diferentes, “propriedade privada”. O quadrado era protegido por correntes suspensas em todos os seus quatro lados e a palavra “museu” foi inscrita na janela, de modo a ser lida pelo lado de fora da instituição<sup>10</sup>. Se esta obra nos lembra que o que está dentro do museu (no caso da Neue Galerie, um espaço público, gerido

pelo Estado) é propriedade de poucos, também a *rampa antimendigo* nos lembra que o espaço público urbano não é um espaço comum a todos, mas um espaço a todo momento moldado por interesses econômicos das classes dominantes, estas representadas pelo Estado.

No *Arte Cidade* de 2002, na Zona Leste, alguns moradores de rua da região experimentaram o *Homeless Vehicle*, de Krzysztof Wodiczko. O primeiro protótipo do *veículo para moradores de rua* foi preparado em 1988, quando a cidade de Nova Iorque passava pelos mesmos problemas que São Paulo enfrenta acentuadamente hoje: a falta de moradia (despejos em massa) e a gentrificação (conversão de bairros da classe trabalhadora em bairros de consumo da classe média)<sup>11</sup>. Os excluídos de propriedade eram estimados entre 70 mil e 100 mil pessoas (aproximadamente 1,5% da população total da cidade). Muitos desses excluídos começaram a usar carrinhos de supermercado ou sacos de transporte de correio para fazer a travessia de seus pertences nos arredores da cidade, e para coletar latas e garrafas para vender. Para desenvolver o projeto do *Homeless Vehicle*, Wodiczko entrevistou moradores do Tompkins Square Park, símbolo de resistência e organização política<sup>12</sup>. Segundo o geógrafo Neil Smith,

O *Homeless Vehicle* baseia-se na arquitetura vernacular do carrinho de supermercado e facilita algumas necessidades básicas: de transporte, de descanso, de dormitório, de abrigo, de lavatório. A mobilidade espacial é um problema central para pessoas excluídas de espaços privativos do mercado imobiliário. Sem uma casa, ou algum lugar para guardar seus pertences, torna-se difícil mover-se pela cidade pelo fato de ter que carregar consigo todas as suas coisas. Assim, o compartimento mais baixo do veículo está projetado para carregar pertences – malas, roupas, cobertores, comida, água, latas vazias.

Encontrar um lugar para dormir também é um problema, assim o compartimento de cima, que pode ser usado para carregar coisas durante o dia, pode ser desmembrado em três seções. Cada seção é formada por um plástico resistente à prova d'água, e quando esticado, este compartimento superior forma um lugar para dormir. Por este motivo, Wodiczko tem também se referido ao seu projeto como um "veículo-abrigo". Diariamente, o lavar-se também se constitui em dificuldade para esses excluídos: o "nariz cônico" de alumínio do veículo, lembrando satiricamente um foguete ou qualquer outro dispositivo *high tech* militar, dobra-se para se transformar em uma bacia de lavagem. Em um modelo anterior Wodiczko tentou projetar um *toilet* bioquímico na traseira do veículo, mas esta idéia se mostrou impraticável<sup>13</sup>.

Expulsos dos espaços privados do mercado imobiliário, os sem-teto ocupam espaços públicos, mas sua presença na paisagem urbana é violentamente con-



Cortesia Galeria Lelong, Nova Iorque

**HOMELESS VEHICLE** KRZYSZTOF WODICZKO 1988-1989



Cortesia do artista e da Lombard-Freid Projects, Nova Iorque

**ABRIGO** parasITE DE GEORGE LIVINGSTON MICHAEL RAKOWITZ 1998

testada. Sua visibilidade é constantemente apagada por esforços institucionais de removê-los para outros lugares – para albergues distantes do centro, para bairros pobres, para outros espaços marginais. Assim como o *Homeless Vehicle* autoriza o morador/a moradora de rua a apagar sua própria remoção, uma vez que acentua a sua identidade e aumenta sua escala geográfica na ocupação do espaço urbano, a *rampa antimendigo*, paradoxalmente, converte um espaço excluído em conhecido.

### Como se produz um território

Segundo Henri Lefebvre, uma vez que o espaço abstrato do modernismo e do capital tende a uma homogeneidade, na direção da eliminação das diferenças ou peculiaridades existentes, um espaço não pode nascer (ser produzido) a não ser que ele *acentue diferenças*<sup>14</sup>.

Da mesma forma, nas palavras de Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti,

A questão da especificidade em relação a um lugar, que é uma das preocupações dos trabalhos *site-specific*, aborda também a questão da diferenciação dos lugares. No momento em que afirmamos especificidades, estamos apontando o que esse lugar tem de diferente em relação a outros. Ao trabalharmos especificidade, produzimos diferença e particularidade. E esse parece ser o “atrator oculto” do termo e das práticas *site-specific* para a autora Miwon Kwon. Num mundo de globalização e, portanto, de achatamento de diferenças, a afirmação da diferença e da especificidade parecem gerar “saliências” nos espaços lisos do capitalismo tardio mostrando portanto o caráter contestatório e crítico das práticas que tem a especificidade como ingrediente<sup>15</sup>.

Ao escancarar as diferenças de classe da nossa sociedade, as *rampas antimendigo* espalhadas por diversas partes de São Paulo convertem áreas previamente excluídas em conhecidas, produzidas, construídas. Miwon Kwon diz que “a arte *site-specific* pode fazer emergir histórias reprimidas, prover apoio para uma maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares “menores” até então ignorados pela cultura dominante”<sup>16</sup>. Quebrando o nexos dominante da paisagem urbana, as rampas perpetram um escândalo socialmente criado e tornam públicas tanto a marginalização quanto a recusa a essa marginalização. As pessoas que defendem as *rampas antimendigo* alegam que não podemos aceitar que pessoas morem nas ruas. As pessoas que são contra as *rampas antimendigo* alegam que não podemos aceitar que pessoas morem nas ruas e, menos ainda, aceitar que o Estado retire dessas pessoas o único direito que elas e eles conquistaram: o de existir<sup>17</sup>.

### Desterritorialização

Uma das maiores controvérsias na história da arte *site-specific* foi a destruição da obra *Tilted arc*, de Richard Serra, da Federal Plaza, Nova Iorque, em 1989. Os que se opunham à escultura objetivavam “ampliar o uso público da praça”<sup>18</sup> e sugeriram a relocação da obra, ignorando que, nas práticas *site-specific*, o trabalho muda de acordo com as circunstâncias onde a obra é produzida e mostrada. Como expôs Serra, remover a obra seria destruir a obra.

Os quatro anos de debate em torno do *Tilted arc* contribuíram para um aprimoramento do que alguns setores entendiam por arte pública. O folheto do programa Arte-na-Arquitetura da Administração Geral de Serviços (GSA), que anteriormente havia comissionado a escultura de Serra e depois defendido a sua remoção, afirmava que o objetivo da arte pública deveria ser sua “integração” com um *site*. Mas o potencial crítico de *Tilted arc*, assim como o potencial crítico das *rampas antimendigo*, está justamente no fato de operarem como *interrupção* de determinados espaços, e não como *integração*. Como diz Rosalyn Deutsche,

a arte *site-specific* afirmativa, dotada com uma aura de responsabilidade social, naturaliza e valida as relações sociais de seus *sites*, legitimando espaços como acessíveis a todos quando estes podem ser propriedades privadas ou quando excluem grupos sociais inteiros<sup>19</sup>.

Apesar do caráter não-afirmativo de *Tilted arc*, Richard Serra insistiu que, pelo fato de um trabalho *site-specific* incorporar seu contexto como parte essencial do trabalho, *site specificity* denotaria *permanência*, quando na verdade a relação entre *site specificity* e permanência é mais complexa. Segundo Deutsche,

uma vez que projetos *site-specific* são baseados na idéia de que o significado é contingente mais que absoluto, eles na verdade implicam *instabilidade* e *impermanência*. (...) A crença na atemporalidade da arte, na sua determinação por uma essência estética e a sua independência em relação a contingências históricas é precisamente o que as práticas contextuais desafiaram em um primeiro momento<sup>20</sup>.

Agora nos resta seguir lutando por outras contingências históricas, torcendo para que as *rampas antimendigo* se atualizem em um *site-specific* efêmero e discursivo, do qual este texto já é parte.

### NOTAS

**1** O mais correto seria eu utilizar o termo “rampa antimoradores de rua”, mas estou utilizando o nome popularizado pela mídia corporativa.

**2** Em 2 de junho de 2004 a prefeitura de São Paulo recebeu um empréstimo do BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Esse financiamento diz respeito ao Programa de Reabilitação da Área Central – uma série de ações como a recuperação de edifícios degradados, que têm como objetivo transformar o perfil econômico da região. Para totalizar os 100% do valor do programa, 60% foi colocado pelo BID e 40% pela prefeitura (o que chamamos de *contrapartida*, exigida por contrato). Pedro Arantes, em sua dissertação de Mestrado “O ajuste urbano: as políticas do Banco Mundial e do BID para as cidades latino-americanas” comenta a *irracionalidade* do endividamento externo para políticas urbanas: “A inadequação entre meios e fins no empréstimo externo para realizar políticas urbanas e sociais é um tanto evidente: contrai-se uma dívida em dólares para efetuar gastos, na sua maior parte, em reais. Investimentos em saneamento, urbanização de favelas, estações de trens, recuperação ambiental e políticas sociais são realizados basicamente em moeda nacional”. Outro ponto fundamental para se entender este contrato diz respeito à escolha das intervenções a ser realizadas. Os projetos que a prefeitura apresenta como contrapartida devem ser autorizados pelo BID, o que caracteriza total dependência ao banco no planejamento urbano da cidade. A *rampa antimendigo* talvez não seja aceita como contrapartida pelo BID, mas ela sem dúvida integra o conjunto de ações da prefeitura atual no sentido de “revitalizar” a região central de São Paulo e é isso que me autoriza a dizer que a obra é, mesmo que indiretamente, financiada pelo banco.

**3** Ao longo deste texto vou manter a expressão no seu original inglês. Ver Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti, “Especificidade e (in)traduzibilidade”, na publicação do 13º Encontro Nacional da ANPAP, 2004: “Uma tradução literal do termo *site-specific* provavelmente originaria algo como *sítio específico* no português. Tal literalidade corre sérios riscos, como, por exemplo, a confusão em relação à obra e ao lugar. No inglês, a expressão é usada como um adjetivo para caracterizar a especificidade da obra de arte. A expressão *sítio específico* em português qualificaria o lugar como sendo específico, e não necessariamente a obra, pois funciona como um substantivo”.

**4** Miwon Kwon, “One place after another: notes on site specificity”, em *October 80*, 1997.

**5** Richard Serra, *Writings, interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 203. “A especificidade dos trabalhos *site-oriented* significa que eles são concebidos por, dependentes de, e inseparáveis de seu local”.

**6** Cf. (Barreto e Garbelotti, 2004).

**7** Richard Serra, “Tilted arc destroyed”, em *Art in America* nº5 (maio 1989), p. 34-47

**8** Douglas Crimp, “Redefining site specificity”, em *On the museum’s ruins*. MIT, Cambridge Mass., 1993. p. 150-199

**9** David Batchelor escreveu: “Na medida em que os trabalhos minimalistas alertam o espectador – por meio de sua forma, superfícies e posicionamento – para as contingências do local e a variabilidade da perspectiva, eles começam a implicar um tipo diferente de espectador. Pelo menos, em relação a uma teoria que compreende a percepção da arte como instantânea e descorporificada, esse trabalho implica num tipo diferente de espectador: um espectador que está corporificado e cuja experiência existe através do tempo e no espaço real”. (*Minimalismo*. São Paulo: CosacNaify, 1999. p. 25). Para entender esta noção do es-

pectador (des)corporificado, ler *No interior do cubo branco*, de Brian O’Doherty (São Paulo: Martins Fontes, 2002).

**10** Douglas Crimp, “This is not a museum of art”, em *On the museum’s ruins*. MIT, Cambridge Mass., 1993. p. 226

**11** O termo gentrificação foi usado pela primeira vez pela socióloga inglesa Ruth Glass, a partir de seus estudos sobre Londres, em 1964. A autora usou esta palavra para denominar o processo de expulsão da população de baixa renda em certos bairros centrais da cidade, sua substituição por moradores da classe média e a renovação das moradias, transformando completamente a forma e o conteúdo social desses espaços urbanos. Alguns autores preferem usar o termo “enobrecimento”, uma vez que “gentrification” deriva de “gentry” – “pequena nobreza”.

**12** O primeiro de uma série de conflitos policiais no parque ocorreu contra uma marcha de desempregados em 1874. Entre 1988 e 1991 o Tompkins Square Park chegou a abrigar mais de 200 moradores e moradoras de rua, que, após muita resistência, foram expulsos pelo prefeito Dinkins, que declarou: “o parque é um parque. Ele não é um lugar para viver”.

**13** Neil Smith, “Homeless/global: scaling places”, em Jon Bird, *Mapping the futures: local cultures, global changes*. Londres: Routledge, 1993.

**14** Henri Lefebvre, *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991. p. 52

**15** Cf. (Barreto e Garbelotti, 2004).

**16** Cf. (Kwon, 1997).

**17** Legalmente falando, a começar pela Constituição Federal (CF), a prefeitura viola o direito à moradia da população de rua ao retirá-la do lugar que conseguiram para morar, mesmo que improvisado e precário (CF, art. 6º - direito à moradia). Viola o princípio da dignidade humana (CF, art. 1º, III), ao considerá-los como menos que humanos, que nem direito a encostar-se sob uma marquise à noite podem ter. Viola os princípios da erradicação da pobreza/marginalização e da redução das desigualdades sociais (CF, art. 3º, III) por omitir-se na aplicação de políticas públicas inclusivas/compensatórias e por sua ação ser responsável pelo acirramento da desigualdade social. Viola o princípio da promoção do bem geral sem discriminação (CF, art. 3º, IV), pois a expulsão promove o bem-estar segundo critérios de classe (os miseráveis são tratados como se não tivessem direito a ter seu bem-estar promovido pelo Estado, como se apenas as “pessoas de bem” o tivessem). No Estatuto da Cidade (EC), a prefeitura viola o direito da população de rua às cidades sustentáveis (EC, art. 2º, I), pois estas pessoas são privadas do direito à terra urbana, à moradia (já visto), ao saneamento ambiental, à infra-estrutura urbana, ao trabalho e ao lazer através de uma medida do poder público que pretende apenas tratá-las como detritos, como escória a ser removida, como indesejáveis no processo de gentrificação do centro de São Paulo. Colaboração de Manolo, que recomenda como leitura *A proteção jurídica da moradia nos assentamentos irregulares*, de Nelson Saule Júnior (Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 2004).

**18** Para uma discussão aprofundada sobre a noção de “uso público”, ver Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge (Ma): MIT Press, 1996. p. 259

**19** Idem. p. 261

**20** Idem. p. 264



LESTE MARAVILHOSA (DETALHE) MARCELO CIDADE 2003

## O LUGAR ERRADO

MIWON KWON

Ocorreu-me há algum tempo que, entre muitos amigos da academia e da arte, o sucesso e a viabilidade do seu trabalho têm sido medidos na proporção do acúmulo de milhas viajadas. Quanto mais viajamos a trabalho, mais somos chamados para estar presentes e prestar nossos serviços às instituições em outras partes do país e do mundo; quanto mais adotamos a lógica do nomadismo, poderíamos dizer, ao ser pressionados por uma economia capitalista do movimento, mais nos fazem sentir desejados, solicitados, legitimados e relevantes. Parece que o nosso próprio senso de autovalorização é baseado cada vez mais na nossa submissão às inconveniências e desestabilizações psíquicas do estar-em-trânsito, de não estar em casa (ou de não ter uma casa), de sempre estar em algum outro lugar. Quer gostemos ou não, somos recompensados culturalmente e economicamente ao agüentarmos e sobrevivermos ao lugar "errado". Parece que estamos deslocados com demasiada frequência.

Mas o que é um lugar "errado"? Como o reconhecemos enquanto tal, em oposição ao lugar "certo"? O que realmente queremos dizer com esses adjetivos de qualidade? Estar no lugar errado é a mesma coisa que estar fora de lugar? E quais são os efeitos de tais des(co)locamentos<sup>2</sup> para a arte, subjetividade e identidades locais? Considerando o intenso trânsito de corpos, informações, imagens e produtos de um lado e a cada vez maior homogeneização e achatamento dos lugares, de outro (que, a propósito, facilita a suave, desimpedida mobilização e circulação desses corpos, informações, imagens e produtos), eu continuo a me perguntar sobre o impacto, duplamente positivo e negativo, das experiências temporais e espaciais que tais condições engendram não somente em termos de prática cultural, mas mais basicamente às nossas psiquês, nosso senso de indivíduo, nosso senso de bem-estar, nosso senso de pertencimento a um lugar ou a uma cultura.

Dentro da limitada discussão crítica no que diz respeito à arte orientada para o lugar<sup>3</sup>, uma tendência tem sido a valorização da condição nômade. Referenciando a escrita de Gilles Deleuze e Felix Guattari como suporte teórico, alguns críticos priorizaram o trabalho de artistas como Andrea Fraser, Mark Dion, Renée Green e Christian Philipp Müller, entre outros, por terem abandonado o modo fenomenológico da arte *site-specific* (mais bem exemplificada pelas esculturas de Richard Serra). Esse é um modo que parece estar datado agora. Indo além da concepção da arte *site-specific* como algo enraizado, fixo (mesmo que efêmero) e singular, os trabalhos desses artistas são considerados no seu avanço em direção a uma noção completamente diferente de lugar enquanto predominantemente intertextual, com localidades múltiplas e operando num campo discursivo<sup>4</sup>.

Essa é a leitura, por exemplo, do historiador e crítico de arte James Meyer que cunhou o termo “*site funcional*” para distinguir práticas recentes de obras orientadas para o lugar (*site-oriented*) daquelas do passado<sup>5</sup>. Essa mudança conceitual abarcou a idéia do significado como algo aberto, desprendido e poroso às contingências – uma idéia que a maioria de nós aceita e acolhe. Mas, no decorrer do processo, a idéia da fluidez do significado tende a ficar confusa/colada com a idéia da fluidez das identidades e subjetividades, mesmo os corpos físicos, a tal ponto que um certo romantismo foi acrescido à imagem do trabalhador cultural em trânsito. Não é somente o trabalho de arte que não está mais amarrado às condições físicas do lugar. É o artista-sujeito que está “livre” de qualquer vínculo às circunstâncias locais. Qualidades de permanência, continuidade, certeza, enraizamentos (físico e outros) são considerados retrógrados, portanto politicamente suspeitos, nesse contexto. Em contraste, qualidades de incerteza, instabilidade, ambigüidade e impermanência são considerados atributos desejáveis da prática artística de vanguarda e politicamente progressista. Mas não me convenço das maneiras como um modelo de interpretação e significação são usados para validar, ou mesmo romantizar, as realidades materiais e socioeconômicas de um estilo de vida itinerante. Tenho dúvidas a respeito dessa transposição analógica e do charme sedutor que o nomadismo traz em si, talvez por minha própria ambivalência em relação à experiência física e psíquica de deslocamento e desestabilização que tal nomadismo exige.

Ao mesmo tempo, no entanto, me mantenho alerta à posição prevalecente, o argumento antinômade e antitecnológico, como o proposto pela historiadora da arte Lucy Lippard. No seu livro *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*, ela apresenta uma visão holística de lugar como um tipo de texto da humanidade, “as intersecções entre a natureza, história e ideologia” que são compreendidas como tal da posição de um *insider*<sup>6</sup>. O lugar é, de acordo com Lippard, “uma porção de terra/ cidade/ paisagem vista de dentro, uma

ressonância de uma localidade específica que é conhecida e familiar... ‘o mundo externo mediado a partir da experiência humana subjetiva’ (p.4).

Na opinião de Lippard, apesar do fato de nosso senso de identidade ser fundamentalmente vinculado à nossa relação com os lugares e as histórias que eles incorporam, o desenraizamento de nossas vidas de um local e uma cultura específicas – a partir de migrações voluntárias ou deslocamentos forçados – contribuiu para a diminuição da nossa habilidade de nos localizarmos. Conseqüentemente, a noção de lugar permanece remota para a maioria de nós. Tal deficiência pode ser vista como a causa primeira da nossa perda de contato com a natureza, desconexão com a história, vazio espiritual e estranhamento em relação ao nosso próprio sentido de individualidade. Ela defende que devemos não somente prestar mais atenção ao papel que os lugares têm na formação das nossas identidades e nossos valores culturais, mas encorajar um tipo de relação singular com os lugares no intuito de divergir ou reverter as tendências da cultura dominante. Vagamente retomando a filosofia fenomenológica de Martin Heidegger sobre o habitar e o lugar, que diagnosticou uma condição moderna de “desalojamento” existencial (de acordo com o filósofo, o mundo não tem sido o “lugar certo” para a humanidade há bastante tempo), Lippard apresenta a noção de lugar como um remédio terapêutico: a noção de lugar é “o componente geográfico de uma necessidade psicológica de pertencer a algum lugar, um antídoto à alienação predominante” (p.7).

Nesse sentido, ao retomar o conservadorismo de Heidegger, ou mais precisamente o subsequente conservadorismo de seus intérpretes, como Yi-Tu Fuan e Christian Norberg-Schulz, Lippard parece incorporar aspectos da análise marxista da “produção de espaço”. Ela começa, por exemplo, com a premissa básica de que o espaço não é um receptáculo neutro ou vazio no qual interações sociais acontecem, mas sim um produto ideológico e um instrumento em si. Mais especificamente, ela acredita que o crescimento ganancioso e a transformação do capitalismo ocasiona o apagamento das distinções entre diferenças locais e culturais e que a particularidade dos lugares está constantemente sendo homogeneizada, generalizada e tornada objeto de consumo para melhor acomodar a expansão do capitalismo via abstração do espaço (ou “não-lugares” como alguns sociólogos preferem). Esses processos, por sua vez, exacerbam as condições de alienação e da perda de lugar na vida contemporânea.

Concordo com muito do que é dito por ela, mas ao contrário de Henri Lefebvre, que nos dá a consideração *dialética* mais profunda sobre a “produção de espaço” (sua frase), Lippard parece incapaz de resistir ao impulso nostálgico. No fim, a tarefa de uma prática cultural progressista de oposição e protesto é concebida como um resgate e ressurreição da noção de lugar – uma noção que uma vez

existiu ostensivamente mas que agora se perdeu. Seu projeto implicitamente chama para um modo de existência mais lento e mais sedentário. Apesar de seus argumentos, sua visão favorece o “retorno” ao vernacular, à sociabilidade não-urbana dos lugares de pequena escala e às interações face-a-face. Não que tal visão não seja tentadora. O problema talvez seja que ela é tentadora demais, não somente a nós individualmente, mas às maquinações do próprio capitalismo.

O que se perde no pensamento de Lippard são os importantes *insights* sobre a relação dialética, mais do que de oposição entre os processos de abstração em expansão do espaço e a produção de particularidades do lugar, especificidades do local e autenticidade das culturas (uma preocupação que fundamenta muitas práticas da arte orientadas para o lugar). A produção de diferença, em termos gerais, é em si um atividade fundamental do capitalismo, necessária para a sua contínua expansão. Pode-se ir mais longe e afirmar que o desejo de diferença, autenticidade e nossa disposição de pagarmos mais por isso (literalmente), só enfatiza a proporção na qual isto já se perdeu para nós, e portanto o poder que esta perda exerce sobre nós.

Todavia, a questão não é tomar um dos partidos – entre modelos de nomadismo e sedentarismo, entre espaço e lugar, entre interfaces digitais e apertos de mão, entre os lugares “errados” e os “certos”. Melhor do que isso, urge estarmos aptos a pensar a amplitude dessas aparentes contradições e de nossos desejos contraditórios: entender as aparentes oposições enquanto relações de complementaridade. Como damos conta, por exemplo, da excitação crescente e do temor ansioso gerados, de um lado, pela nova fluidez e continuidade do espaço-tempo e, por outro, pelas desconexões e rupturas do espaço-tempo? E o que essa duplicidade de experiência significa? Em nossas vidas? No nosso trabalho? Em nós?

Eu gostaria de lembrar as lições de duas cenas – ou “lugares errados” – nesse contexto. Uma é o agora famoso relato de Frederic Jameson da experiência intrigante e delirante do espaço do Westin Bonaventure Hotel no centro de Los Angeles. É uma experiência sem precedentes históricos do hiper-espaço que, para Jameson, serve como uma instância emblemática da “originalidade do espaço pós-moderno”. A segunda cena é a descrita pelo romancista Don DeLillo em sua recente peça de dois atos *Valparaíso* (1999), na qual o protagonista, Michael Majeski, um homem de negócios comum (supostamente branco), em uma viagem de negócios rotineira a Valparaíso, Indiana, acaba em uma outra parte do mundo, em Valparaíso, Chile, supostamente por engano, para então ter que confrontar-se com o fato de ter se tornado uma celebridade de pequeno porte quando volta para casa. Os descaminhos extra-ordinários de Majeski, acabando

no lugar errado (o que não quer dizer que ele se perdeu), é o ponto de partida para a crítica ficcional da condição pós-moderna. No trabalho de ambos, Jameson e DeLillo, a ruptura da experiência espaço-temporal comum do sujeito detona a desconstrução da tradicional noção de indivíduo.

Primeiro, o Bonaventure Hotel. Para Jameson, o edifício é como uma nave alienígena, uma cápsula espacial. É um “espaço total, um mundo completo, um tipo de cidade-miniatura”, que vira de costas para o malha da cidade para criar uma zona isolada (não muito diferente de um *shopping center*) que poderia muito bem estar flutuando no espaço estelar. De fato, a vista a partir de uma abordagem comum do hotel situado próximo à Third Street é a de um prédio suspenso acima do solo, como uma miragem de um dirigível brilhoso. Isto é, o hermetismo físico e a disjuntura são acentuados pela pele de vidro do prédio, que “repele a cidade lá fora”. A pele de vidro externa “consegue uma dissociação peculiar e desposicionada do Bonaventure em relação a sua vizinhança: não é nem mesmo um exterior – na medida em que você tenta ver as paredes externas do hotel, você não consegue ver o hotel em si, mas somente imagens distorcidas de todo o seu entorno”<sup>7</sup>(p.5).

Se a pele de vidro apresenta uma experiência perceptual dissimulante do prédio como um todo, o sentido de desorientação é aumentado pelo desencaixe entre os espaços interior e exterior. Jameson enfatiza a experiência de entrada no prédio: ele tem três entradas, embora nenhuma delas seja reconhecível enquanto tal, não somente pela ausência das boas-vindas familiares da simbologia arquitetônica (marquises, faixas, portas aumentadas etc.), mas porque todas as três geram um tipo de terra-de-ninguém – seja nas lojas do segundo andar ou no sexto andar das quatro torres internas. Uma vez dentro do prédio, tendo entrado de forma tão pouco cerimonial, o sujeito deve passar por elevadores, escadas ou escadas-rolantes para chegar na recepção do *lobby*. Ou seja, as hierarquias tradicionais da organização espacial (de frente e fundos, dentro e fora, centro e periférica) ou a coreografia da experiência espacial (o formato de uma entrada que tenha uma noção de chegada, por exemplo) são esquecidos no Bonaventure Hotel.

Jameson continua com descrições como “confusão triturante” e “imersão atordoante” dos olhos e do corpo, quando dentro do hiper-espaço do átrio do *lobby*, “com sua grande coluna central rodeada por um lago em miniatura, o vazio posicionado entre as quatro torres residenciais em simetria com os elevadores, e rodeadas por sacadas revestidas com uma espécie de telhado de estufa de plantas no sexto andar. (...) Flâmulas suspensas e espalhadas nesse espaço vazio de forma a distrair, sistematicamente e deliberadamente, de seja lá qual forma ele deveria ter, enquanto uma constante sensação de trânsito de pessoas

ocupadas dá a impressão de que o vazio está absolutamente abarrotado, que é um elemento onde você se encontra imerso, sem qualquer distância que anteriormente propiciava uma perspectiva ou volume” (p.43).

Ao descrever em detalhes vívidos os aspectos de intensidade e desestabilização do *lobby* do Bonaventure Hotel, Jameson traz à tona a disparidade entre a organização (ou desorganização) espacial dos novos hiper-espços pós-modernos e a capacidade de um sujeito para compreender e “mapear” mentalmente esses espaços. O intenso estímulo visual e sensorial no *lobby* do Bonaventure, por mais vazio que possa parecer sob certo aspecto, funciona bem para obscurecer a percepção apropriada do entorno. De acordo com Jameson, não há um ponto de vista a partir do qual se possa ter uma perspectiva, não há possibilidade de uma percepção de profundidade, somente leituras de superfícies sobre superfícies. Além disso, a movimentação através de tais espaços torna-se exagerada e totalmente controlada, direcionada e restringida por máquinas de transporte em funcionamento, na visão de Jameson, como “significantes alegóricos tal como em um antigo calçadão, mas no qual não possuímos a permissão de ter controle sobre o nosso fluxo” (p.42). Portanto, ao invés de conseguirmos fazer algum sentido do espaço, é o espaço que faz sentido de nós, atua sobre nós, “quase como uma vingança”. Essa “mutação no espaço” ao mesmo tempo nos fascina e nos incapacita (ou nos incapacita através da intensidade de sua fascinação sensorial). “O hiper-espço pós-moderno finalmente consegue transcender as capacidades de situar-se do corpo humano individual, de organizar seu entorno imediato perceptualmente e mapear sua posição cognitivamente num mundo externo mapeável” (p.44).

Se Jameson não celebra lugares/prédios como o Bonaventure Hotel, ele, de forma memorável, também não os condena. Ele está mais preocupado em analisar a natureza de uma ordem da experiência espacial completamente diferente como uma forma de acesso a essa lógica de um campo mais abrangente, que é a economia política do capitalismo tardio. Ele vê “esse alarmante ponto de disjunção entre o corpo e o seu ambiente construído (...) como símbolo e analogia de um dilema ainda mais afiado que é a incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a grande rede descentrada, global e multinacional de comunicação a qual nos encontramos presos como sujeitos e indivíduos” (p.44). Em outras palavras, a desconstrução da experiência espacial em termos perceptivos e cognitivos – o estar perdido, desorientado, alienado, sentindo-se fora de lugar e conseqüentemente incapaz de fazer um sentido coerente da nossa relação com o entorno físico – é o sintoma cultural da realidade política e social do capitalismo tardio.

Como muitos críticos apontam, há vários elementos na tese de Jameson para serem combatidos e criticados: seu determinismo econômico, sua atitude descartável em direção ao pós-estruturalismo, seu uso rasteiro do conceito de “mapeamento cognitivo” como um posicionamento ardiloso em relação a uma consciência de classe. Mas um ponto de particular interesse no contexto desse escrito é a idéia de que um novo paradigma espacial desenvolveu-se num ritmo mais acelerado do que a nossa capacidade de percebê-lo e entendê-lo. Pode-se dizer que as mudanças econômicas têm conseqüências mais diretas e um impacto mais rápido nas formas culturais, como a arquitetura, e que nossos corpos, com seus hábitos físicos, e nossa consciência, presa ao conhecimento adquirido, persegue tudo isso com retardo. Portanto, alguns espaços podem ser sentidos como errados, não porque eles não correspondem à nossa auto-percepção e visão de mundo, mas muito mais porque a nossa auto-percepção e visão de mundo estão fora de sintonia, ultrapassadas, para fazer com que a nova organização econômica e espacial que nos confronta tenha algum sentido.

Eu sugeri anteriormente que o lugar que instiga um sentimento de instabilidade e incerteza, onde falta conforto, um lugar pouco familiar e estranho, pode ser taxado como “errado”. E, por extensão, um lugar no qual nos sentimos “em casa” pode ser taxado como “certo”. Mas *isso* está errado. Determinar algo como certo ou errado nunca deriva de uma qualidade inerente ao objeto em questão, mesmo que alguns absolutos morais pareçam presidir sobre o objeto. Mais do que isso, certo e errado são qualidades que um objeto tem *em relação* a algo fora de si. No caso de um lugar, indica a relação de um sujeito com o mesmo e não uma condição autônoma e objetiva do lugar em si. Portanto, não podemos considerar o Bonaventure Hotel como um “lugar errado” (apesar de que críticos como Lippard pensariam assim e, até certo ponto, como com a maioria dos geógrafos e críticos culturais marxistas, Jameson também parece taxar tais espaços como politicamente e eticamente problemáticos). O ponto mais importante aqui é que *nós* estamos errados para esse “novo” tipo de espaço. Temos deficiência para entender a organização de sua lógica, o que quer dizer que somos sujeitados por ele sem sequer reconhecer a nossa própria sujeição.

Portanto, sob tais circunstâncias, o que fazemos? Para Lippard e muitos outros, o objetivo é claro: retornar para o antigo modelo de experiência espacial para que nos sintamos confortados, seguros, poderosos e “inteiros” novamente em relação ao nosso entorno. As condições de enraizamento e conexão são tidas como resistentes às forças da cultura dominante. Mas, para a minha mente, esse tipo de política oposicional de uma escola antiga parece improdutivo, limitado na melhor das hipóteses, a partir do momento, como dito antes, em que falha em reconhecer até que ponto tal oposição *sustenta* as tendências da cultura dominante. Contrariamente, parece ser somente a partir da posição de estar

fora de lugar que conseguimos fazer uma tentativa de desenvolver uma nova habilidade – de percepção e cognitiva – para mapear os novos hiper-espacos onde temos que sobreviver. Mas eu não quero celebrar, como alguns críticos talvez o façam, as condições de disjunção, instabilidade, incerteza e estranhamento como base para o autoconhecimento ou para uma prática cultural crítica. Porque abraçar tais condições é tornar-se vulnerável aos novos terrores e perigos. No mínimo, temos que admitir essa vulnerabilidade. De certa forma, a peça *Valparaíso* de DeLillo pode ser interpretada como um estudo desta situação obscura dentro da tendência de que tal exposição roubaria a integridade da noção de si mesmo.

A peça inicia com o personagem Michael Majeski recém-chegado de sua viagem com o destino truncado, à cidade de Valparaíso errada no Chile [existem quatro Valparaíses no mundo, até onde eu sei]. Com o seu retorno, ele é confrontado com inúmeras solicitações da mídia – rádio, televisão, jornais, revistas, documentaristas – para contar sua experiência. É uma história de grande interesse humano, afinal de contas (...) nós todos queremos saber o que aconteceu. Como poderia alguém se enganar tanto? Ele não notou que estava indo para a cidade errada? Quando notou? Por que estava indo para Valparaíso, para começo de conversa? O que aconteceu exatamente? Quem é Michael Majeski? Como ele era quando criança? Quais são os seus sonhos? Ele ama a sua esposa? Submetendo-se a tais perguntas, ele dá sessenta e sete entrevistas em quatro dias e meio e em três cidades e meia (pelo menos é isso que sua esposa nos conta), sendo forçado a repetir sua história várias vezes em frente a microfones e câmeras, simultaneamente construindo e confessando sua identidade, sua história de vida, incluindo suas lutas com o alcoolismo e o acidente de carro quando estava bêbado e que deixou debilitado seu único filho.

Fica bastante claro, com a maioria das cenas apresentadas nos programas de auditório “*living rooms*”, que a preocupação central de DeLillo não é tanto a originalidade do espaço pós-moderno confirmado por sua arquitetura, mas a onipresença da tecnologia de transmissão como uma força organizadora e nossas vidas e mentes. De fato, o colapso das modalidades tradicionais de tempo e espaço – e a fragmentação, descontinuidade e intensidades apresentadas por novas modalidades – não é descrita somente em termos de formas físicas (como na narrativa de Jameson), mas exercida pelos personagens através da linguagem. O diálogo é cheio de hesitações truncadas, falhas aleatórias, pensamentos incompletos e repetições quebradas, como se os personagens não estivessem realmente falando entre si, mas através de si mesmos. Suas conversações desconexas soam mais como se cada um tivesse sua própria trilha sonora. Suas palavras não chegam a constituir sequer um monólogo e não existem ouvintes reais, nem mesmo um eu interior. Todos falam para, e respondem para uma orelha invisível que pertence a um corpo-fantasma de um público televisivo.

Essa natureza fraturada da linguagem de DeLillo não é diferente daquela que poderia ser falada pelos indivíduos esquizofrênicos pós-modernos de Jameson que, envolvidos em um presente absolutamente intenso, até traumático, encontram-se incapacitados de manter qualquer coerência convencional ou reconhecível, devido à quebra da temporalidade básica da continuidade narrativa. Mas a peça de DeLillo também tem muito para dizer sobre as questões espaciais, mesmo que só implicitamente. Primeiro, o espaço de nossas conversações públicas está hoje inteiramente circunscrito pela câmera ou, melhor, pela mídia: a vida está esperando ser filmada. A experiência não é real a não ser que seja gravada e legitimada pela mídia. É nesse espaço virtual midiático (mais do que num hiper-espaço arquitetônico) que “nós falamos um com o outro hoje. Essa é a forma como nos dizemos as coisas que não ousamos dizer em particular (...) dizemos em público, ante uma audiência de milhões”<sup>8</sup>. Em segundo lugar, a experiência espacial, como a temporalidade fragmentada da linguagem, é descontínua e descorporificada de forma aterrorizante. As palavras não ganham profundidade, elas fazem colagens rápidas causando impressões superficiais. A visão não consegue distinguir entre o que é visto e a mediação daquela cena. Majeski descreve o início de sua viagem para um entrevistador:

*Estou assistindo à decolagem ao vivo no vídeo. Estou no avião, estou no meu assento. Há um monitor à frente. Eu olho para o monitor e o avião está decolando. Eu olho para fora e o avião está decolando. E então? O avião está decolando fora da cabine e o avião está decolando dentro da cabine. Eu olho para o monitor, eu olho para a terra [p.32].*

Em terceiro lugar, é importante lembrar que o enredo da peça é baseado em uma instância de não-reconhecimento de uma localização, na perda temporária da noção de direção de um personagem. Como isso acontece? Majeski sai de casa cedo de manhã para embarcar num vôo para Chicago. De lá, ele vai ser pego e levado para Valparaíso, Indiana, a quarenta milhas de distância. Mas no aeroporto, a atendente do balcão da empresa aérea repara na discrepância entre a sua passagem (para Chicago) e o seu itinerário impresso (para Miami). Ela tenta ajudar e acha um lugar no vôo para Miami, pronto para decolar; e, mesmo que ele estivesse inteiramente preparado para a viagem de Chicago, Majeski, sem querer ser rude com a atendente, faz uma rápida não-decisão de ir para Valparaíso, Flórida, via Miami. Uma vez em Miami, em vez de embarcar num vôo doméstico, ele acaba em um vôo internacional para Santiago, rumo a Valparaíso, Chile. Detalhes permanecem vagos.

Majeski lembra-se da experiência em um programa de auditório na televisão:

*Sim. Foi estranho. O avião parecia grande demais, largo demais para um vôo inter-estadual. (...) E eu não disse nada. Fiquei intimidado pelos sistemas. A enorme sensação*

*de poder à minha volta. Sendo carregado e respirando. Como eu poderia me impor frente a essa força? Os sistemas elétricos. Os motores funcionando... A sensação de sustento da vida. O oxigênio nas máscaras... Eu me senti submisso. Tive que me submeter aos sistemas. Eles eram todo-poderosos e totalmente sabedores. Se eu estava num assento marcado. Pense a respeito. Se os computadores e detectores de metal e a equipe uniformizada e os cachorros cheiradores de bomba permitiram que eu chegasse até o meu assento marcado e me deram um cobertor da empresa que eu podia tirar do plástico, então era a esse lugar que eu pertencia. Era assim que eu pensava naquele momento [p.86-87].*

Majeski acaba no Chile não por distração, mas porque ele reconhece uma inusitada lógica de pertencimento. Uma noção de pertencimento que não está ligada a nenhuma localidade específica, mas a um “sistema de movimentação”. Majeski não resiste às formas nas quais os corpos são canalizados através dos céus em trajetórias prescritas pela empresa aérea comercial. Ele acredita em sua lógica intimidante, tem fé nos seus procedimentos, respeita os seus horários. Ele atribui quase que poderes místicos ao sistema. Pode ser que ele tenha acabado na cidade errada, mas, de uma certa forma, ele estava no lugar certo o tempo todo. Tanto é verdade que quando ele chega em Santiago, completamente consciente de seu erro, já não importa mais o quanto ele se perdeu. Ele está calmo. Em vez de voltar, ele está certo de completar o seu engano, de ir até Valparaíso no Chile. “Pela beleza e pelo equilíbrio. A resolução formal”. (De fato, se Majeski fosse um artista e sua viagem tivesse sido um projeto para uma exposição, eu teria me sentido compelida a pensá-lo como uma crítica brilhante ao *site specificity*).

Com frequência nos sentimos confortados ao pensar que um lugar é nosso, que nós pertencemos a ele, que talvez até tenhamos vindo dele, e portanto estamos ligados a ele de alguma forma fundamental. Tais lugares (lugares “certos”) como que reafirmam nossa percepção de nós mesmos, nos refletindo de volta uma imagem de identidade fixa. Esse tipo de relação contínua entre um lugar e uma pessoa é o que se julga perdido, e necessário, na sociedade contemporânea.

Em contraste, o lugar errado é geralmente pensado como um lugar ao qual sentimos que não pertencemos – estranho, desorientador, desestabilizante, mesmo aterrorizante. Esse tipo de relação estressante com o lugar é, por sua vez, pensado como sendo prejudicial à capacidade do sujeito de constituir uma noção coerente de si e do mundo.

Mas, graças à perfeição e à beleza formal do erro de Majeski, nós podemos pensar sobre o “lugar errado” de maneiras completamente novas. Mais do que

“ter se perdido” porque acabou no lugar errado, o oposto parece ter acontecido em Valparaíso. É a partir da instância de estar num avião rumo ao lugar errado que Majeski começa a reconhecer a si mesmo, ou melhor, seu próprio estranhamento, e se engaja em uma jornada para descobrir sua própria identidade. E é quando conta sua história inúmeras vezes que sua noção fraturada e trágica de si mesmo é revelada, não somente para nós, a audiência, mas para si mesmo. O que quer dizer que é a errância mais do que a certidão do lugar que traz Majeski para o foco. Além disso, na medida em que a peça se desenvolve, torna-se cada vez menos claro se Majeski estava preso a uma viagem rumo ao lugar errado ou se a viagem era uma tentativa de escapar do lugar errado – sua casa, seu trabalho, seu casamento, sua família, sua vida, “ele mesmo”. Uma lição a ser sublinhada aqui é a de que um encontro com o “lugar errado” pode expor a instabilidade do “lugar certo” e, por extensão, a instabilidade do próprio eu.

O preço de tal despertar é íngreme, no entanto, conforme é revelado nas cenas finais da peça de DeLillo (não devendo ser divulgado aqui). É suficiente dizer que o desprendimento psicológico de Majeski, que resulta de sua viagem, ao mesmo tempo libera e fragmenta. À luz da conclusão inconclusa de DeLillo, como devemos caracterizar o engano perfeito de Michael Majeski? Estava ele na hora e no lugar certos ou na hora e no lugar errados? Nós comumente usamos as expressões “no lugar certo e na hora certa”, ou então “no lugar errado e na hora errada”, para descrever a sorte ou o infortúnio, para indicar de forma breve a nossa boa ou má sorte, e para casualmente (mas definitivamente) conceber a presença do acaso ou do destino, ou talvez até Deus, como uma força que dirige as grandes e terríveis coisas que acontecem em nossas vidas. É o momento quando admitimos que as coisas estão além do nosso desejo, como Majeski o faz quando concede o poder ao “sistema de movimento”.

Se retornarmos a uma consideração sobre arte nesse momento, fica claro que a idéia do lugar certo e do lugar errado tem menos a ver com sorte ou acaso e mais a ver com as distinções de propriedade e impropriedade ditadas por convenções sociais, regimes ideológicos, ditos religiosos ou a familiaridade habitual. Pensando sob esse prisma, poderíamos dizer que a história da vanguarda, ou da prática da arte “crítica” ou “avançada” (seja lá como se queira caracterizar essas práticas que pressionaram o *status quo* das instituições dominantes de arte e sociais) pode ser descrita como a persistência do desejo em situar a arte em lugares “impróprios” ou “errados”. Ou seja, a luta da vanguarda tem sido, em parte, um tipo de política espacial, de pressionar a definição e legitimação da arte ao situá-la em outros lugares, em lugares outros que não aqueles ao qual “pertencem”. Mas, ao romper com o seu solo tradicional, eu me pergunto se tais atitudes não fomentaram uma ordem diferente de pertencimento: a um sistema de movimento e desterro que é de alguma forma análogo ao confrontado por Michael Majeski de DeLillo.

No passado, a vanguarda era admirada por suas impropriedades, por seus atos de transgressão contra as categorias de arte e instituições tradicionais e fixas. Recentemente, a própria idéia de vanguarda e seu programa de conduta “imprópria” têm sido vistas como historicamente exauridas, contanto que tais programas tenham sido cooptados ou, ao menos, as condições sociais contra as quais tal comportamento foi investido não estão mais intactas. Impropriedades heróicas são vistas hoje como impropriedades patéticas. Mas a prática artística crítica não é nem heróica, nem patética. Não há nenhuma outra opção a não ser o confronto de uma situação problemática enquanto tal. Ela carrega em si a amarra da necessidade e da impossibilidade de modelar novas formas de estar-se no lugar, novas formas de pertencimento. Essa posição, precária e arriscada, talvez não seja o lugar certo para estar, mas é o único lugar de onde podemos encarar os desafios das novas ordens do espaço e tempo.

\* O texto original em inglês foi publicado na revista *Art Journal*, Spring, 2000.

## NOTAS

**1** A tradução deste artigo tomou algumas liberdades, principalmente naqueles termos que inexistem em português. Buscou-se com isso dar uma certa plasticidade ao texto, que também é uma característica do original. No entanto, algumas sutilezas em relação a jogos de palavras não puderam ser mantidas, pois não encontram equivalência no português. Tal é o caso das palavras *site*, *site-specific*, *site-oriented* etc., conceitos-chave deste artigo. A este respeito, ver a dissertação de minha autoria, *Lugares moles*, disponível na biblioteca da ECA-USP, em São Paulo. [N. do T. - Jorge Menna Barreto]

**2** Do original em inglês *mis/displacement*. Na falta de um termo equivalente em português, cunho o termo des(co)locamentos, a partir de “deslocamento” e “estar fora de lugar”. Tal operação constitui uma *transcrição* (Haroldo de Campos) e será usada em outros momentos do texto. [N. do T.]

**3** No original em inglês, *site-oriented*. [N. do T.]

**4** Ver meu artigo “One place after another: notes on site specificity”, em *October 80*, 1997. p. 85-110.

**5** Ver James Meyer, “The functional site”, em *Documents*, n. 7 (Fall 1996). p. 20-29.

**6** Lucy Lippard, *The lure of the local: senses in a multicentered society*. Nova Iorque: New Press, 1997. Mais referências a esse livro são citadas entre aspas no corpo do texto.

**7** Frederic Jameson, “Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism,” em *Post-modernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Mais referências a esse livro são citadas entre aspas no corpo do texto.

**8** Don DeLillo, *Valparaíso*. Nova Iorque: Scribner, 1999. Mais referências a esse livro são citadas entre aspas no corpo do texto.

## REVISTA URBÂNIA 3

### ENCARTES

*Atenção: percepção requer envolvimento* Antoni Muntadas  
Permitido Vitor Cesar

### TRADUÇÕES

*A liberdade da cidade*  
Gavin Adams  
Apoio: Cultura Inglesa

*Aberturas na cidade*  
*Um descampado*  
Maria Irene Molinero Brasso  
Apoio: Centro Cultural da Espanha

*Transporte gratuito em Estocolmo*  
Daniel Tertschitsch  
Revisão da tradução  
Graziela Kunsch

*Mapeando Viena*  
*Kahve & Kulüp*  
Rodolfo Vaz Valente

*No lugar da esfera pública? Ou, o mundo em fragmentos*  
Cayo Honorato  
Revisão da tradução  
Vitor Cesar

*O lugar errado*  
Jorge Menna Barreto  
Revisão da tradução  
Daniela Castro

### CRÉDITOS DAS IMAGENS

Todas as imagens foram produzidas pelos autores referenciados, com exceção de:  
p. 20 Graziela Kunsch  
p. 30 Ennio Brauns  
p. 44 Thiago Benicchio  
p. 45 (*Vaga viva*) Mariana Cavalcante  
p. 45 (*ciclofaixa*) Thiago Benicchio  
p. 117 Carolina Mikosevich  
p. 136 Graziela Kunsch

### REVISÃO

Graziela Kunsch e Waldemar Luiz Kunsch

Este número da revista *Urbânia* é uma das ações do projeto *Arte e esfera pública* [<http://arte-esferapublica.org>], organizado por Graziela Kunsch e Vitor Cesar, contemplado pelo Edital Conexão Artes Visuais MinC-Funarte-Petrobras.



Se você tiver interesse em colaborar na distribuição da revista *Urbânia 3* escreva para: [contato@arte-esferapublica.org](mailto:contato@arte-esferapublica.org)

ISSN 1982-856X

