

Artur Dória Mota

Sapatos na rua: um estudo semiótico do  
encontro

Fortaleza

2011

# Artur Dória Mota

## Sapatos na rua: um estudo semiótico do encontro

Monografia apresentado ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, sob a orientação da Professora-Doutora Gabriela Frota Reinaldo

Fortaleza

2011

Artur Dória Mota

*Sapatos na rua: um estudo semiótico do encontro*

Esta monografia foi submetida ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à banca examinadora:

---

Professora Dr. Gabriela Frota Reinaldo

Universidade Federal do Ceará

---

Professor Dr. Marcio Acserald

Universidade de Fortaleza

---

Professor Diego Hoefel de Vasconcellos

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza

2011

# Resumo

A presente pesquisa volta-se para um estudo entre arte, cidade e objetos a partir de uma relação de encontro entre estes. Pensando-os a partir de uma realidade fragmentada, perdida e ignorada pelo mundo contemporâneo em constante transformação, tenho como proposta transportá-los para um universo de exploração arqueológica onde pretendo escavar possibilidades e traduzir paisagens urbanas a partir de camadas e materiais cotidianos. Quero me debruçar sobre os mecanismos de intermédio pelo qual o homem tem a oportunidade de se aproximar e experimentar o mundo em sua dimensão sensória, e para isso, vou me ater a um objeto específico de presença cotidiana, recortado-o a partir de um enquadramento ambíguo, singular e estranho a sua própria condição como objeto. Calçados jogados nas ruas: o que significam e de que forma significam? Essas perguntas me levaram a uma inquietação referente à maneira como a cidade abriga e expõe os seus elementos. Imaginei estes calçados abandonados como metáforas de encontros intersubjetivos. Este trabalho trata de uma visão, um processo de moldar, tratar e pensar o cotidiano como matéria-prima para a criação de afetos e estruturas de reconhecimento e identificação. Dessa forma, irei abordar uma obra artística de instalação e intervenção urbana proposta por mim que se utiliza de calçados abandonados para criar um ambiente, um espaço de consciência em relação a narrativas e acontecimentos que se desenrolam no dia a dia, mas que não percebemos ou temos tendência a ignorar. A obra “Pares Conectos” tem por objetivo chamar a atenção para um universo de objetos e materiais em ponto de degradação e descarte em meio a malha urbana da cidade. Mas mais do que isso quero chamar a atenção para um mundo de perspectivas encharcadas de resíduos e dejetos que ajudam a ampliar e expandir toda uma superfície de fissuras e fendas em nossas relações e encontros diários.

Palavras-chaves: Pares Conectos. Arte. Cidade. Encontro. Calçados abandonados. Fragmentos. Resíduos. Cotidiano.

# Lista de Ilustrações

Figura 1.1 Registro de calçados abandonados nas ruas e espaços da cidade, tirado por Artur Dória, 2011 - pág.20

Figura 1.2 Registro de calçados abandonados nas ruas e espaços da cidade, tirado por Artur Dória, 2011 - pág. 21

Figura 1.3 Registro de calçados abandonados nas ruas e espaços da cidade, tirado por Artur Dória, 2011 - pág. 21

Figura 2.1 – Donald Judd, sem título, 1970, 15 blocos de concreto – pág 36

Figura 3.1 – Cildo Meireles, Desvio para o vermelho: impregnação (1967-84) - pág. 44

Figura 3.2 – Cildo Meireles, Desvio para o vermelho: entorno (1967-84) - pág. 45

Figura 3.3 – Cildo Meireles, Desvio para o vermelho: desvio (1967-84) – pág. 45

Figura 3.1 – Kurt Schwitters, sem título, não consta a data – pág. 59

Figura 4.2 – Kurt Schwitters, Merzbild 46, 1921, técnica mista. – pág. 59

Figura 5.1 – Artur Dória, Pares Conectos, 2011 – pág. 64

Figura 5.2 – Artur Dória, Pares Conectos, 2011 pág. 64

Figura 6.1 – Instalação “Descalços”, 2000 – pág. 67

Figura 7.1 – Pista 6, por Marcelo Terça Nada, 09.05.2000 (As rugas em minha pele não são tempo: são estrada) – pág. 68

Figura 7.2 – Pista 11, por Marcelo Terça Nada, 15.05.2000 ("Meus sapatos sempre combinam com minha bolsa, que combina com meus brincos e com a cor dos meus cabelos.") – pág. 68

# Sumário

Introdução 06

1.1 Que cidade é essa? 14

1.2 Um ideal de encontrar 16

1.3 Uma experiência subjetiva de encontro 18

1.4 Sapatos de rua: contadores de histórias cotidiano 21

1.5 A cidade como espaço de encontro: o alfabeto urbano 25

1.6 A cidade de excedentes materiais: a saturação em evidência 30

1.7 A cidade de acontecimentos e componentes aleatórios 31

2.1 A cidade em constante transformação 33

2.2 A arte em estado de transformação 34

2.3 Quando arte e cidade se tornam cúmplices 37

2.4 Arte pública 39

3. Uma cidade de estranhamentos e apreensões possíveis 44

4.1 Matéria, forma e objetos 48

4.2 O mundo em processo de derretimento 52

5. Pés que não andam e não sentem, flutuam 54

6. A estética do precário: quando o passageiro, o transitório e o residual são transformados em arte 57

7. Análise da obra “Pares Conectos” 62

Considerações Finais 71

Revisão Bibliográfica 72

## Introdução

O trabalho de um arqueólogo consiste, basicamente, em estudar o passado humano a partir de vestígios e restos materiais deixados por civilizações e povos antigos que habitaram a terra. É a ciência que investiga indícios de presenças passadas, que busca uma reconstituição, um resgate de culturas e modos de vida de sociedades que se perderam na história ou foram soterradas pelo tempo.

O procedimento é meticuloso e delicado, o arqueólogo é um detetive, levanta dados, confronta-os, analisa pistas, segue rastros, tenta responder a questões aparentemente sem sentido, e destina-se a montar um quebra-cabeça no qual não tem acesso a todas as peças. O trabalho de coletar amostras, materiais e vestígios, está ligado a uma presença objetiva que trata com objetos ou fragmentos de objetos e coisas que façam referência a algo concreto. É uma atividade de exploração e escavação, o arqueólogo coloca-se em ação, sua função é a de construir uma imagem de um momento passado, e com isso, estabelecer um laço de ligação entre o que vivemos hoje com aquilo que viveu outrora.

Podemos dizer então que o arqueólogo é o aquele ser responsável por fazer aparecer, trazer a tona todo um conjunto de memórias sociais e culturais que ajuda a nos definir dentro de um contexto, criando e traçando um paralelo de evolução e desenvolvimento da vida humana. É o trabalho, a pesquisa do arqueólogo que nos proporciona uma apreensão de nossa própria condição, no momento em que procuramos reconstituir uma rede de comportamentos e costumes de sociedades e civilizações antigas, estamos construindo a nossa própria identidade colocando em comparação e evidenciando mudanças e transformações. Mais do que tornar possível um encontro com aquilo que passou, o arqueólogo faz com que nos aproximemos daquilo que se passa. A memória é o que nos faz existir como corpo e presença ativa, é como quem diz: “se eu não lembro, eu não fiz”.

Dessa forma, podemos pensar em uma arqueologia que trate com procedimentos de descobertas mais atuais, ou, por assim dizer, de um passado contemporâneo, uma arqueologia do cotidiano perdido, que se dedique a explorar um passado recente pertencente a nossa época, que fale sobre o ano, o semestre, o mês o dia ou a hora que passou. Estamos mais distantes de nossa própria época do que de épocas passadas.

Estamos vivendo uma época na qual o presente está sobrecarregado, inflado de situações, acontecimentos e coisas, em que a velocidade das transformações sociais, política, econômica, cultural e tecnológica produz uma quantidade abrasadora de camadas residuais. O passado reside na capacidade de armazenarmos (como lembrança, memória ou mesmo fisicamente) coisas que por algum motivo percebemos como úteis e relevantes e guardamos conosco. Mas atualmente estamos expostos a um imediatismo de ocorrências e instantaneidades, as coisas deixaram de ser aproveitáveis e estão ligadas a uma esfera, cultura do descartável. É como se o presente já nos chegasse como passado, o mundo vive um estado de atualização frenética. O homem não tem tempo de apreender aquilo que passa e as coisas tornam figuras corriqueiras, passageiras e transitórias, e dessa forma, vai sendo soterrado de coisas que não é capaz de apreender e muito menos guardar.

O homem está afunilando-se em direção ao vazio. Os excessos contemporâneos geram um conjunto de lacunas e buracos residuais que não se conectam ou estabelecem relações comunicativas, ao contrário, pertencem a outro território, o território da incomunicação. Se a comunicação refere-se a um processo de estabelecimento de vínculos, de criar pontes entre dois diferentes espaços (MENEZES,2005,p.26), a incomunicação é exatamente o oposto, é a ausência de vínculos, um estado de dimensões nulas no qual você está só e destinado a degradar-se e perecer, sem passado, presente ou futuro. Não podemos ignorar a sua presença, ela coexiste com a própria comunicação, e é ainda o motivo desta existir. Flusser (2007) diz que a comunicação é um artifício criado pelo ser humano, e por isso, não é natural, para ele poder esquecer da total falta de sentido da vida, desde sempre, tida como algo incomunicável, impartilhável. Acontece que o mundo passa por um processo de destituição dos seus espaços comunicativos, estamos presenciando uma demolição da corporeidade dos espaços tridimensionais que servem de abrigo a comunicação, e conseqüente a isso, temos um estreitamento, um rompimento de vínculos e estruturas intermediárias de associação e troca. O homem está trilhando um caminho de buscas e aperfeiçoamentos técnicos, de criação de possibilidades, e alimenta desejos de romper, conquistar e atravessar limites e definições. O homem compete consigo mesmo para chegar sempre mais alto do que se encontra agora.

Embora o mais alto seja o nada, o vazio, o inóspito, o inabitável espaço; embora o mais alto seja a condição inalcançável dos deuses e dos seres celestiais imaginário, imateriais, sem corpo e sem humanidade, e, portanto, sem vida. Transformamos assim nossas vidas em uma linha vertical de aspirações e buscas abstratas E medidos nossas vidas pela altura que alcançamos. Talvez seja o verticalismo a obsessão mais poderosa do nosso tempo (BAITELLO, 2005, p.10)



O mundo torna-se um imenso amontoado de camadas e mais camadas, onde são depositados a uma velocidade incalculável, todo o material no qual o homem cria para superar a si mesmo e satisfazer necessidades que não podem ser saciadas. O que temos diante de nós, é uma realidade de sedimentos, um mundo que estrutura-se conforme uma quantidade de espaços pessoais e inextrincáveis. Imagine um mundo composto unicamente de prédios sem qualquer passagem de um até o outro e onde somente as coberturas fossem ocupadas com homens preocupados unicamente em construir outro andar, e outro e mais outro. Não existe aqui a possibilidade de partilhas, o mundo fragmentou-se em mundos sem sentido. É preciso chamar a atenção do homem para aquilo que ele vai construindo, é preciso uma parada para contemplar a sua própria obsessão e indagar sobre os caminhos e as possibilidades perdidas. O futuro não pode ser alçado dentro de perspectiva individual, é preciso que este seja dividido, o futuro necessita de ser encontrado, muito mais do que construído.

Esta pesquisa tem o objeto de indagar e propor um caminho de possibilidades arqueológicas que se inserem dentro deste contexto de camadas de incomunicação ao qual o homem está relegado. Quero explorar e atentar para uma busca que tenha como diálogo uma restituição ao plano presente todo um passado atual do qual o homem se perdeu. Trata-se de trazer a tona uma consciência de permanência para com aquilo que passa, ou ainda, delegar ao homem uma responsabilidade perdida da qual a arqueologia nos fala, a de investigar, questionar e traduzir, unindo, vinculando o passado ao presente através de objetos, fragmentos e materiais soterrados ou perdidos da nossa realidade.

Para tal, iremos nos apegar a dois campos de investigação e análise cruciais para o entendimento dessa presença de vestígios e fragmentos materiais deixados e esquecidos pelo homem contemporâneo. Primeiro a cidade, como espaço de atuação e produção e mediação de contextos, acontecimentos e situações; e depois a arte, meio de expressão pelo qual o homem reflete e se posiciona em relação ao mundo. Arte e cidade: duas estruturas comunicativas criados pelo homem para intermediar, possibilitar ou compartilhar pensamentos e idéias sobre o próprio mundo.

O mundo move-se, o homem quer acompanhar, mas não consegue. Essa tarefa pede muito mais do que uma simples ação de correr, o homem deve buscar atalhos, trabalhar improvisos, inventar meios possíveis (concretos) e impossíveis (abstratos) de alcançar o mundo. Para que isso seja possível o homem cria e recria sistemas e estruturas de apreensão que dialoguem a este fator. O trabalho de invenção perpassa então por um circuito de vínculos e relações com o

tempo, espaço e os elementos que os compõe. Arte e cidade são mecanismos cotidianos de apreensão interpretativa e frutiva que o homem desenvolveu para pontuar e intentar alcançar o mundo.

De outro modo, são espaços onde não apenas, é possível explorar camadas arqueológicas, mas mais ainda, são também, formas de construção de camadas arqueológicas. São suportes complementares que visam a um diagnóstico que parte de um meio coletivo para um meio individual. Queremos invocar aqui uma idéia de que o passado para estabelecer ligações, pontes e laços com presente deve estar em consonância com a própria condição no qual enxergamos o presente, ou seja, nós mesmos agora.

Se toda ação gera uma reação contrária, é justo dizer que nada é passível de uma imobilidade total, visto que estar imóvel é também uma forma de estar em ação. Tudo está em movimento, sempre existe algo acontecendo. O passado é gerado o tempo todo e não temos como apreendê-lo de modo total. A arqueologia intenta formular, criar e organizar uma imagem de uma época passada, mas nunca será capaz de absorvê-lo em sua totalidade, não é esse o seu objetivo. Procurar significados a partir de olhares alheios, essa é, talvez a grande percepção que a arqueologia proporciona: ver para ser visto. O homem não escava objetos antigos para poder emitir juízos de valor ou simplesmente ficar sabendo como era a vida das pessoas que vieram antes, ele quer, acima de tudo, criar um ponto de vista sobre si mesmo. Ver o antigo é fazer-se visto por outro que já se estabeleceu no tempo.

A atualização do outro é que torna o homem ciente de si e de seu espaço. Arte e cidade são conjuntos de apropriações possíveis para uma aproximação com o outro. Um encontro é uma situação presente, mas que é densamente permeada por situações passadas. Duas pessoas desconhecidas que se esbarram na rua, pedem desculpas uma à outra e depois continuam o seu caminho sem nunca mais tomar conhecimento um do outro, cada uma está repleta de um passado vivo e pertinente. O encontro é então o momento no qual esses passados têm a possibilidade de confrontar-se, ou ainda, quando estes são colocados sob o olhar um do outro.

Essa pesquisa dialoga com uma vontade de traduzir uma paisagem urbana que fale sobre uma visão de encontro, consigo e com o outro, com as coisas e com o mundo, com as formas e com as texturas, com o presente e com o passado. Pensando nisso, quero então tratar uma relação, uma fusão, um encontro entre arte e cidade como promotores de encontros possíveis, em que tanto a cidade como a arte mantêm implícitas uma vontade de fazer aparecer ou tornar claro um dado abstrato ou invisível aos olhos cotidianos. Vamos abordá-las dentro de suas

esferas singulares, como dimensões que buscam referenciar-se a si mesmas e a partir do outro, ou seja, assim como o homem, também querem encontrar o seu lugar de permanência a partir de um mundo de intensas modificações e transfigurações. Ambas lutam para fazer emergir suas personalidades e identidades.

Para isso, tomei como objeto de estudo um trabalho artístico de intervenção e instalação urbana proposto por mim, que visa a uma arqueologia dos objetos e das narrativas cotidianas perdidas. Utilizando calçados abandonados nas ruas, procuro discursar sobre a possibilidade do encontro e uma tomada de consciência com um presente ausente e um passado invisível. Arte e cidade mantêm um diálogo com objetos e materiais cotidianos, são tanto espaços onde estes se desenvolvem ou atuam como espaços que propiciam a sua elaboração. Os objetos são elementos essenciais ao nosso contato com o mundo. São também eles intermediários, provocam e estimulam ações e interação de forma mútua com todos os meios de apreensão e interpretação do mundo.

Ao cruzar com um sapato jogado em uma rua qualquer da cidade, existe a possibilidade de pensarmos em sua condição a partir de dois pontos de vistas mais gerais. O primeiro é a sua presença como sapato abandonado, como objeto descartado, que simplesmente foi jogado fora, e por isso, adquire um teor nulo, não estabelece vínculos ou cria relações com o presente, ele está ali na rua, mas na verdade não está, ninguém liga ou se preocupa com ele. O outro olhar faz menção a uma presença que indica um passado, quando sabemos que aquele sapato possui uma carga contextual e que poderia nos dizer alguma coisa, mas como sapato jogado na rua, não se vincula a um suporte comunicativo. Ele está, mas não está, ele foi, mas ninguém quer vê. De modo geral, o lixo jogado na rua, é um produto destituído de um corpo cronológico, não possui começo, meio ou fim, está sempre ausente.

Mas o que é o lixo, senão um vestígio de algo ou de alguma coisa? É o resto, aquilo que ficou ou sobrou, mas que por algum motivo não serve mais, no qual a sua utilidade prática passou do tempo. O lixo é um material de desapego, sobre o qual não queremos nos debruçar. Mas imagine se houvesse uma corrente arqueológica que se dedicasse somente a pesquisar e “escavar” os lixos materiais das pessoas? Muita coisa até então impensada poderia vir à tona, principalmente porque sempre pensamos que o lixo é um fim em si mesmo, ao jogar algo no lixo, imaginamos que esse algo está acabado, finalizado.

Mas ao deparar com diversos tipos de calçados na rua, fica claro, que não é bem assim que as coisas funcionam. Boa parte do lixo no qual produzimos também está incorporado ao nosso

cotidiano, não é algo que possamos nos distanciar apenas por querer. O que queremos mostrar aqui é que qualquer elemento pode ser dotado de uma carga comunicativa e proporcionar encontros. As fissuras podem ser costuradas e unidas mediante a fatores e reações subjetivas, o que está em jogo portanto, é o homem encontrar-se com essa própria possibilidade e ou sugestão.

O trabalho no qual eu nomeei “Pares Conectos” articula-se no espaço urbano a partir de uma ficcionalização sugestiva e encontra-se em estado de construção e desenvolvimento. Dessa forma, irei abordá-lo como um processo, tratando-o como espaço para deglutição e expansão de idéias acerca de sua configuração e dos objetivos e pensamentos aos quais quero oferecer nesta pesquisa.

Meu trabalho foi o de percorrer as ruas da cidade de Fortaleza e coletar uma variedade de calçados, fazendo o seu registro fotográfico. Faz-se importante ressaltar que a recolha seguida do registro fotográfico destes, só se dava quando a minha intenção ao sair de casa era unicamente essa. Feito isso, tratei-os como um material narrativo, no qual atribui a cada um dos calçados individualmente uma personalidade indicada por determinadas características como modelo, tipo, tamanho, marcas, estado de conservação, e também por inspirações estéticas as quais as fotos me incutiam. O meu objetivo era colocá-los de volta no ambiente urbano, mas agora denotando uma evidente carga contextual, dando aos transeuntes a possibilidade de se depararem com algo que ia além do lixo, com um passado, ou uma consciência, não apenas perdida, mas ignorada e esquecida. Dessa forma, cada calçado me permitiu pontuar um recorte, uma situação, uma pequena narrativa urbana, uma espécie de carta de intenções objetivas que estariam acontecendo com a pessoa, o que ela estava pensando, o seu estado de espírito, os seus desejos e incômodos.

Mas como organizar isso no espaço para poder responder as questões as quais eu queria comunicar, discutir e colocar em movimento? Em uma primeira experiência, eu estabeleci tipos de interação social (mãe/pai, amigo/amiga, namorado/namorada e assim por diante) unindo-os em pares. Essas relações foram indicadas por pequenas frases ou versos criadas por mim; as frases foram colocadas em um envelope branco embaixo dos pares. Feito isso, o próximo passo foi a realocação destes calçados na cidade. Todos os pares estavam unidos por uma abraçadeira e a idéia era colocá-los em espaços onde a pessoas (transeuntes em geral) pudessem notá-los em seu caminho e se sentissem instigadas a olhá-los mais de perto e abrir o envelope com a sua respectiva frase.

Resolvi posicioná-los dentro de uma construção cênica, onde cada calçado individualmente estava como se seguisse um trajeto, mas de forma que se o continuasse seguindo iria de encontro com o trajeto de outro calçado. Assim, pode colocá-los em contraponto um ao outro, deixando junto aos sapatos uma folha com os dados fictícios criados por mim, visíveis a qualquer pessoa que tivesse a curiosidade de ler. Complementando isso, coloquei também ao lado de cada calçado um envelope branco contendo uma folha em branca, a idéia era criar um estado de construção coletiva, no qual as pessoas pudessem contribuir para uma continuidade das ações dessas “pessoas” (calçados) e colocá-los em conectividade, criando pares de relações ou mesmo grupos.

Optando por um estilo ensaístico de escrita, esta pesquisa não será estruturada dentro de um modelo padrão de divisão por capítulos. Irei desenvolver as temáticas a partir de tópicos no quais pretendo abordar determinados pontos cruciais que se ligam e conectam uns aos outros, de forma que tento desenvolver uma linha de evolução em direção ao meu objeto mas sempre atendendo a uma demanda de idéias e proposições. Tenho por objetivo desintegrar meu objeto a partir de formulações e especulações a partir de seus elementos constituintes, dessa forma, estarei tratando de sapatos, de paisagens, de encontros, de objetos, e de como tudo isso pode se tornar arte e ecoar pelos espaços da cidade. Acredito que assim, posso intentar uma ampliação em relação ao que estará sendo estudado, já que por se tratar de algo de cunho pessoal de inerente a minha própria pessoa, tenho a liberdade de adentrar por lugares e espaços, e digo em relação às intenções, pensamentos, idéias e inquietações do próprio criador do objeto. Penso que assim, essa pesquisa aborda não apenas um, mas vários objetos de estudo dentro de um só.

A minha experiência com diversos trabalhos artísticos desenvolvidos pelo Projeto Balbucio<sup>1</sup> e pelo Coletivo 487A (ao qual integro)<sup>2</sup>; assim como os estudos teóricos realizados pelo Laboratório de Investigação de Corpo, Comunicação e Arte, o LICCA, me auxiliaram no

---

<sup>1</sup> O Projeto Balbucio foi um coletivo de artistas coordenado pelo performer e professor do curso de Comunicação Social da UFC, Wellington Júnior, que atuou na cidade de Fortaleza de 2003 à 2011, desenvolvendo mais de 40 trabalhos de arte contemporânea.

<sup>2</sup> O Coletivo 487A teve início no ano de 2010 com a orientação do performer e professor do Curso de Comunicação Social da UFC, que convidou alguns alunos do curso para desenvolver trabalhos artísticos em uma antiga casa no bairro da Bela Vista em Fortaleza, que pertencera a sua mãe e encontrava-se abandonada. Alguns trabalhos foram realizados e atualmente o coletivo atua de forma independente ( sem a orientação do professor Wellington Júnior) desenvolvendo trabalhos de arte contemporânea na cidade de Fortaleza.

desenvolvimento e no aprimoramento deste trabalho que ainda encontra-se em pleno processo de desenvolvimento, estudo e produção.

## 1.1 Que cidade é essa?

*“O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade” (CALVINO)*

A cidade padece em aflições conflitivas. Não me refiro a nenhuma em particular, desejo inseri-las em contextos e não descontextualizá-las em exceções. Atento para pontuações intercessoras e diálogos indissociáveis, percebo uma contradição contemporânea inequívoca. A cidade vive um momento de afastamento urbano, em que se observa uma pluralidade de desentendimentos em relação à sua função. O mundo multiplicou-se em espaços possíveis e muitos destes se tornaram incoerentes em sua própria contextualização a partir de outros espaços. Vivenciamos uma substituição circular de ocupações. A cidade impertigou-se de situações dúbias e indeterminadas, instalando uma rede controversa de insatisfações sociais. Perdeu-se o foco diretor de suas atividades e estruturas fundamentais, dissolvidas em individualidades e circularidades estratificadas. Conflitos são gerados a partir de uma produção cada vez mais alheia ao ambiente urbano. Cidade e indivíduo estão distantes um do outro.

A indagação é oportuna: será possível estabelecermos uma função determinante para a cidade? A resposta imediata é não. Qualquer tentativa de posicioná-la sob um plano funcional específico, generalizando assim, a sua relevância espacial, recairia em novas dúvidas e desestabilizações contextuais, impulsionando ainda mais o ciclo, visto a quantidade de cidades existentes e as diferenças comparativas entre elas. Isso, no entanto, não exclui a existência de características essenciais que estabeleçam parâmetros ou critérios indissociáveis à sua condição própria como cidade. Não existe, assim, uma definição palpável, mas uma diversidade de campos de abordagens possíveis. Tomando essa rápida conclusão como ponto de partida, destacarei uma característica que entendo ser crucial para reintegrar ao domínio da cidade e de seus indivíduos um poder de reconhecimento; as cidades precisam ser desbravadas e compreendidas em suas estruturas singulares e, para isso, o homem deve voltar o seu olhar para o outro, e quando falo em outro quero me referir a tudo aquilo que lhe é opõe, mas que de alguma forma lhe compõe. Homem e cidade devem procurar um ao outro o tempo todo, a existência de um não tem sentido sem o outro.

Encontro. Penso ser essa uma das características motoras fundamentais para questionar essas aflições e incertezas que pairam sobre o cotidiano da cidade. Os laços relacionais estão apregoados em estruturas transitórias e encontram-se cada vez mais fragilizados frente a esse cartel de dúvidas que se insinua. Vivemos em uma época no qual as coisas passam e modificam-se rapidamente sem que tenhamos a possibilidade de experimentá-las ou percebê-las. Aquilo que nos opõe parece sempre tão distinto e distante de nós, que temos a impressão de que não pertencemos ao mesmo mundo. O homem está perdendo o controle de sua própria condição, o lugar no qual ele se insere em relação à cidade. Há uma desconexão evidente, cidade e homem estão se tornando cada vez mais independentes um do outro, não há mais uma consciência do processo, do meio, tudo é pontuado a partir de uma finalização. Seja para o lado bom ou para o lado ruim, o que está em jogo é uma noção de compartilhamento. Toda e qualquer cidade é capaz de agradar ou desagradar, não importa quais condições apresente e em que país esteja, não é uma questão de dinheiro ou qualquer outra coisa que o valha, essa é uma característica inerente a própria designação de cidade, todas elas, seja quais forem, estão sempre em construção e desconstrução, as cidades não têm fim. Brasília se afigura como um bom exemplo, projetada dentro de limites e fronteiras pré-estabelecidas e que no papel atendia a todas as necessidades e demandas urbanas. Mas o que se sucedeu foi uma ocupação orgânica do seu entorno, o plano piloto, o que acabou dando vida a pequenas comunidades, chamadas de “cidades-satélites”, que agora compõe a própria cidade de Brasília.

Pensar em encontro é pensar em pontes, é construir caminhos e percorrê-los. A cidade é constituída por uma abrangência de objetivos e subjetividades que se comutam, permutam-se e estabelecem caminhos e itinerários passíveis de apreensão. Não é produzir ou pensar uma sensação de harmonia, mas sim um local onde homem e cidade possam atuar juntos, um em função do outro, na tentativa de alcançá-los em sua infinitude.

Podemos dizer então, que o encontro é um meio pelo qual a cidade combina-se com todos os seus elementos e configura-se como a característica da cidade que nos fala sobre as suas memórias e sensações afetivas e históricas. Uma cidade que ofereça lugares onde possamos confiar e depositar nas experiências do outro as nossas dúvidas e incertezas. Não é uma perspectiva total de entendimento, mas uma possibilidade de ampliação e qualificação de um novo olhar, o encontro não é um elemento definidor, mas ao contrário é um elemento que agrega e insinua um campo discursivo e participativo. O encontro é o elemento que coloca homem e cidade em movimento.



Fundamentando-se dessa prerrogativa inicial de que o espaço urbano deve ser trabalhado, restaurado e estimulado visando a uma política do encontro, esta pesquisa procura evidenciar uma prática estética que se alimenta de fragmentos, resíduos e detritos com o objetivo de recuperá-los em sua instância afetiva. O trabalho artístico, “Pares Conectos”, desenvolvido por mim será o objeto principal de toda a pesquisa e ponto de partida para discussões mais profundas acerca dessa presença residual que a cada dia se torna mais onipresente em nosso cotidiano.

O encontro é introduzido como elemento central e motor de uma cidade. As pessoas precisam tomar consciência das coisas que habitam ao seu redor. Não é uma questão apenas de comunicação, ou seja, de sermos informados e sabermos sobre acontecimentos, me refiro a uma experiência mais duradoura e demorada, quando somos levados a uma dimensão afetiva. A pertinência é provocada por diálogos internos e sensitivos, o encontro está ligado a toda uma área do conhecimento exploratório, ao que Flusser nomeou de ciências arqueológicas. O encontro seria o fundamento primário pelo qual as pessoas exploram o mundo. Pensamos em encontro como algo vinculado a uma presença física específica, que se desenvolve em um momento anunciado (marcado), no qual a interação será chamada a ação. Dessa forma, podemos imaginar que sapatos surrados e sandálias velhas e quebradas podem ser dispostas em determinada calçada de determinado local de uma cidade qualquer e estes serem representantes de um ideal de encontro. Mas para que esse encontro seja reprodutível e desencadeado, algo deve ser adicionado a estes calçados para que estes se tornem potencialmente visíveis a outras pessoas. O encontro deve então ser sugerido, convidado a aparecer, visto que aquilo que o legitima é exatamente o seu caráter especulativo e imersivo através da vida e das histórias humanas.

## 1.2 Um ideal de encontro

Em 4 de setembro de 1957, é lançado o livro “*On the Road*”, do escritor Jack Kerouac, um dos ícones do movimento beat<sup>3</sup>. O livro é narrado em primeira pessoa pelo também escritor e alterego de Kerouac, Sal Paradise que empreende uma série de viagens através dos Estados

---

<sup>3</sup> O “movimento beat” é um termo usado para designar toda uma torrente de escritores, poetas e artistas norte-americanos que atuaram nas décadas de 40 e 50, e foram responsáveis por fomentar um fenômeno cultural baseado em um estilo de vida nômade e comunitário que subvertia todo um ordenamento e estabelecimento social da época. Cansados da organicidade e da monotonia da vida, os beats resolveram jogar-se no mundo (pegando a estrada) em busca de movimento e espontaneidade, livres e desimpedidos para experimentar e fazer valer as suas sensações e desejos mais loucos.

Unidos de leste a oeste pela famosa rota 66. A sua narrativa inaugura um novo olhar sobre o cotidiano. Uma mistura síntese de sensações e detalhes aparentemente insignificantes estão debruçados em descrições e ambientações que revelam e exaltam toda uma vida marginal relegada a um plano inferior da sociedade. Uma multidão de impressões, desejos, imagens e impulsos são apresentados a todo o instante, sob um universo quase onírico, na tentativa de compreendê-los em todas as suas atribuições. Seus personagens são munidos por uma vontade frenética de se perder no mundo como se isto fosse capaz de lhes proporcionar um encontro consigo mesmo.

Há algo intenso guardado neste livro. A energia, a loucura e a intensidade de experimentar novos rostos e corpos em meio a uma multidão que não podia permanecer anônima. Era o anseio, a necessidade de estar com o outro, não havia nenhum outro motivo sequer, era isso e pronto. As cidades eram daqueles que passavam, vagabundeando por entre ruas, bares, praças, motéis, hotéis, estações ferroviárias, rodoviárias, rodovias. O desejo de se conectar era inevitável, a única preocupação viável, a loucura possível. A estrada era a possibilidade, o ensaio, tudo na estrada é história, tudo se fazia possível nesse jogo de narrações cotidianas; na estrada cada pessoa pegava carona com o espírito frenético e alucinado da outra. As cidades eram conquistadas a cada quilometro, o objetivo era sensitivo; as cidades lhes davam essa proporção, as pessoas eram o prato principal.

O dom da vivência, o vício pela sensação, a quebra da lógica, tudo estava correlacionado a um nonsense espiritual da época, que se esbaldava arrogante sobre a cautela. O encontro com o outro não pode ser cauteloso, é preciso se entregar à energia da estrada e deixar que a paisagem emita sons, cheiros, toques e gostos. É preciso se deixar levar na imensidão de loucura que é estar na presença do outro. Kerouac apresentou uma teoria do encontro, seu “On the road” reflete uma procura pelo encontro não anunciado. “A estrada é a vida”, define Sal Paradise, e esta, é a reticência de uma busca sem fim. A estrada se confunde com a vida, é a trilha, o caminho e o corpo.

Ao nos debruçarmos sobre o livro de Kerouac, veremos cidades sob uma perspectiva de construção coletiva, um espaço de expressão conjunta, e como um corpo orgânico que adquire espírito e sentimentos próprios, Kerouac podia experimentar o que cada cidade exalava através de uma profusão de sentimentos humanos.

Eu podia ouvir tudo, os sons da rua se misturavam ao zumbido do néon do meu hotel. Nunca me senti tão triste em toda a minha vida. LA é a mais solitária e brutal

de todas as cidades americanas. Em Nova York fica frio pra cacete durante o inverno, mas nas ruas, em algum lugar, existe um doído sentimento de camaradagem. LA é uma selva. (KEROUAC, 2010, p.115)

Existe uma conexão implícita entre a cidade e o ser que galga por entre seus espaços. Uma troca de experiências e sensações se desenrola, uma vontade recíproca de estabelecer relações. Eu encontro com a cidade, a cidade me proporciona o encontro com o outro, o outro me conduz a um novo encontro com a cidade, a cidade me deixa levar a um encontro comigo mesmo, eu me motivo a novos encontros. É um ciclo indefinido e indeterminado.

“On the Road” insere-se de gastronomias apreciativas. Suas cenas são como receitas prontas, mas não repetíveis, servem para inspirar. Ao final de suas páginas um paradoxo se insinua. As ações narradas e protagonizadas pelos seus personagens se assemelham, não percebemos uma mudança brusca ou excepcional no conteúdo de suas páginas, e não existe um conflito central destacado e evidenciado pelo autor. Seu conteúdo é, ao contrário disso, preenchido por uma infinidade de detalhes corriqueiros que se inserem e se desenvolvem a cada contexto específico. As ações parecem se repetir, mas estão moduladas por um discernimento temporal, quando o tempo já é outro, as idéias já são outras e os objetivos e buscas amadureceram; e também espacial, quando os contextos se atualizam e com isso atualizam a ação que não pode ser vista como “a mesma”. É talvez essa pequena mudança de perspectiva que faça com que Sal se sinta tentado a empreender novas viagens, é uma necessidade de penetrar nas possibilidades apreensivas de um mundo em constante transformação. A rotina alheia é um recipiente de aprendizados. Existe uma poética implícita quando nos deparamos com os mais distintos perfis de personagens em ações e situações casuais, que sugerem metáforas e significados impensados e improváveis. Sal precisava de novas histórias para escrever e estas lhes foram dadas em conjunto com um mundo que não pára; para escrever era preciso se colocar em movimento, “sua cidade” só poderia realizar os seus desejos se ele estivesse sendo mediado pela presença de outras cidades. Uma cidade só se constitui de forma livre e franca quando constituída por outras cidades. São experiências subjetivas que se cruzam e encontram-se criando contextos e construções coletivas.

### **1.3 Uma experiência subjetiva de encontro**

Caminho pela cidade. Não me apego a nada, apenas contemplo a sua imponência. Sigo adiante e atravesso ruas, avenidas, praças, bares, lojas, prédios, monumentos e também pessoas. Cruzo por elas com o pensamento recheado de idéias que discorrem sobre histórias

instantâneas e fictícias, desejo mergulhar em suas intimidades não-anunciadas e fundir tudo isso ao meu corpo. Meus pés me conduzem a qualquer lugar, não tenho objetivos ou itinerários, nada está voltado ao específico senão a vontade de cruzar e descruzar caminhos invisíveis aos olhos e encontrar o rastro, a presença, o vestígio do outro. Minha deriva urbana busca e preza pelo encontro inevitável.

A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas porque o de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. O lampião a gás que resplandece sobre o calçamento projeta uma luz ambígua sobre esse fundo duplo. (BENJAMIN, 1989, p.185/186).

Meu corpo exerce pressão sobre meus pés. Percebo um movimento alternado de tensão e relaxamento constante. A cada passo o chão vem ao meu encontro, e vice-versa, a relação é instantânea, imperceptível, a conexão é pautada por um fluxo ininterrupto de interrupções; cada passo é o motivo do outro e a partir deste meus pés reagem e interagem consigo mesmos. Essa ação e reação podem ser equiparadas ao fluxo da respiração; o chão é o espaço no qual nossos pés se propagam, tal como o ar é o meio pelo qual nossa respiração compõe o espaço.

A rua é quente e dissolve a sola dos meus calçados. Cada passo deixa um vestígio, uma marca de presença, um sinal de passagem. Os caminhos da cidade se conectam através dos restos das solas dos calçados de quem transita. Existe uma camada invisível e entrecruzada de passos, rumos, propósitos, desejos e objetivos; todos com uma história a contar, um segredo a revelar, um mundo a descobrir, uma possibilidade a experimentar.

O percurso é pautado por obstáculos. Meu corpo é obrigado a se orientar através de trajetos com codificações não específicas. Minha mente se distrai e flana por entre a vida urbana que se desenvolve ao redor; todo o meu ser se volta para esse trabalho. Procuo sem saber. Paro por qualquer motivo referente às intransigências do percurso. Meu pensamento é tilintante e confunde-se com a própria percepção daquilo que a cidade motiva, mas é nesse exato momento no qual encontro por aquilo a que estava a procurar.



(Figura 1.1)

Um ponto morto sob o ponto de vista urbano, mas cego sob o ponto de vista do sujeito transeunte. Milhares de calçados se espalham por toda a malha urbana. Um cemitério de calçados, abandonados a uma decomposição triste e tortuosa, entregues para perecer junto ao meio pelo qual foram destinados a se relacionar. A metáfora do vestígio dos passos se configura na imagem de desolação destes objetos invisíveis. Eu estava diante de um encontro sobre o qual já não era possível desviar o caminho.

Aqueles calçados estatelados ao chão da cidade me encheram o olhar de satisfação. Era o meu momento epifânico intimamente conectado aos ecos e sintonias discursivas presentes naquele percurso corriqueiro. Percebi a existência de um gráfico imagético da cidade materializado por aqueles calçados. O meu caminho estava repleto deles, mas meu olhar nunca houvera apreendido a sua presença.

Eles me comunicaram algo ainda impronunciável, ininteligível. Havia uma vontade inócua de ação, que suavemente me sussurrou ao ouvido a necessidade de lhes dar a palavra. Essa necessidade não compactuava com uma idéia de preconceituosa embutida no estado no qual se encontravam. Grosso modo, eram apenas calçados inúteis, destituídos de sua função originária e destinados a ser lixo. Mas o meu olhar voou além, e viu uma possibilidade de ressignificar o seu estado a partir de um ponto de vista notório ao público de olhar mais atento.

Penetrei no desejo de ver transfigurados em imagem simbólica aqueles caminhos invisíveis promovidos pelo meu contato com a cidade. Não era uma vontade implícita e direta, a minha epifania dialogava com uma conexão rítmica e intercambiável de experiências pessoais. Era uma vontade de proporcionar e (ou) sugerir encontros em meio ao caos intempestivo da vida

urbana. A minha descoberta visava um motivo de descoberta subjetivo, e para isso, era preciso reinventar.



(Figura 1.2)



(Figura 1.3)

#### **1.4 Sapatos de rua: contadores de histórias cotidianas**

Escrever histórias pessoais alavancadas por histórias alheias. É preciso que exista uma comunhão, não precisa ser algo formal, implícito ou anunciado, o que fica claro desde já é uma necessidade de estabelecer laços relacionais e, de alguma forma, prover identificações para com o outro. O aprofundamento e o crescimento interno da cidade e de seus indivíduos está sombreado por olhares em terceira pessoa. A cidade nos transformou em observadores e tudo a nossa volta é passível de absorção. Queremos partilhar semelhanças e preencher vazios afetivos.

Quando um encontro inesperado é posto em circulação, o sentimento pode ser alternado entre um “sentir-se contemplado” ou, quem sabe, um “saber de quem se trata”. Todos temos histórias para contar, mas as histórias ainda são encaradas por um contingente muito formal, generalizadas até. Havaianas desgastadas e sujas podem nos falar de detalhes íntimos e cotidianos que pode ter ocorrido em um dado momento quando saíram à rua para trilhar a sua rotina diária, mas que na maioria das vezes são ignoradas. Porque seriam estes mais ou menos importantes do que outros? Vivemos em um mundo onde as coisas nos escapam por entre os dedos, onde não somos capazes de segurar e mantê-las por muito tempo em nossas mãos ou

ao alcance da vista, um estado líquido, de fluxo contínuo<sup>4</sup>, e uma das coisas que se perdem em meio a esse mundo de impermanência são exatamente aquelas narrativas ou acontecimentos pequenos do dia a dia, aqueles aos quais costumamos dar pouca importância ou inseri-los em categorias secundárias.

Calçados velhos e deteriorados podem sim se tornar histórias a partir do momento em que são postos em evidência. Não são porventura os velhos que mais gostam de contar e narrar histórias sobre as suas vidas? Porque não transfigurarmos essa imagem para objetos e materiais antigos, já em desuso ou pouco utilizados? A diferença estaria calcada em um universo mais específico para o qual estes objetos estariam direcionados, e, por isso mesmo, serviriam como portas de entrada para reconhecimentos ou encontros possíveis. Nosso corpo atua em consonância com objetos que possuímos e utilizamos em nosso dia a dia, e, assim como o corpo, também estão sujeitos e envoltos em acontecimentos, podendo ser tanto ativos quanto passivos. Poderemos aqui nos recordar do mítico investigador da Rua Baker de Londres, Sherlock Holmes, personagem criado pelo escritor Arthur Conan Doyle, que adotando uma prática de raciocínio lógico, em muitos de seus casos se utilizava de objetos pessoais para traçar um perfil ou se apropriar de características de determinadas pessoas, que por mais ínfimas que fossem, eram capazes de revelar aspectos bem intrigantes acerca de seus hábitos ou ações, que ajudariam a dar seguimento as investigações.

Uma cama é uma cama, uma cadeira uma cadeira; não há relação entre elas na medida em que servem somente ao que servem. Sem relação não há espaço, pois que o espaço unicamente existe aberto, suscitado, ritmado, alargado por uma correlação de objetos e uma superação desses nesta nova estrutura (BAUDRILLARD, 1968, p.25)

Dizer que as coisas evoluem na medida em que se desgastam e são modificadas pelo mundo revela o quanto o mundo externo marca e é marcado por nós, deixando exposta uma multiplicidade de encontros e reconhecimentos possíveis.

O que é um calçado? É uma peça do vestuário destinado a proteger os pés do contato com o solo. Essa é a sua definição funcional como objeto fabricado. Mas o que se esconde por detrás disso? Primeiro de tudo devemos nos perguntar o porquê dessa necessidade de resguardar os pés de um contato direto com o solo. Claro está que alguns solos são nocivos aos nossos pés que não têm condições naturais de percorrê-los sem machucar-se. Mas então, devemos pensar que se existem vários tipos de solos, devemos também pensar que existem diversos tipos de

---

<sup>4</sup> Retornaremos mais adiante esses conceitos de liquidez e fluidez aplicados ao mundo contemporâneo a partir das análises do sociólogo Zygmunt Bauman.

calçados. É nesse ponto que a coisa começa a se complicar, vejamos: se nem todo calçado se serve a qualquer tipo de solo, isso nos levar a crer que a sua funcionalidade obedece a um recorte, e esse, vai ser determinado pela pessoa que o usa em detrimento dos locais que ela costuma andar. Acontece que quando pensamos em uma pessoa que anda em certos ambientes, imaginamos também uma personalidade ou característica implícita. Isso significa que um calçado pode servir como um indício de subjetividade. Tomando por outro ponto, vamos nos indagar sobre a própria usabilidade deste calçado. A pessoa que o usa não precisa necessariamente obedecer ao seu modelo funcional, pode muito bem acontecer de eu ter que andar por solos com sapatos inapropriados, e mesmo assim, o sapato cumprir a sua função, pode ser até que eu me sinta bem utilizando aquele sapato naquele momento. Quando colocados em movimento os calçados são re-configurados por acontecimento e situações impossíveis de se prever. Uma delas é o simples fato de que toda e qualquer pessoa tem um andar diferente, ou seja, todo mundo pisa, entra em contato com o chão de forma diferente, mesmo se os sapatos forem iguais. Isso se reflete no nosso dia a dia quando é possível vermos uma quantidade incalculável de tipos de calçados circulando por espaços comuns a todos.

Nesse ponto devemos expandir a nossa definição de calçado e pensá-lo como uma segunda camada, uma pele extra, e não apenas uma peça de vestuário destinada à proteção dos pés. Considerando assim, podemos dizer que também a cidade possui os seus calçados. Não creio ser à toa a designação de “calçadas” para as margens das ruas por onde as pessoas podem trafegar, e de “calçamento” a camada de asfalto colocada nas ruas para facilitar o acesso dos carros. Os ambientes também precisam se tornar acessíveis ao homem e para que isso aconteça suas superfícies devem passar por um processo de facilitação. A cidade se adapta ao homem que se adapta a cidade a partir do uso de determinados objetos (no caso, os calçados) que também se adaptam a cidade. Tudo é posto em circulação e interação, todos estão convidados a atuar juntos.

A partir disso, podemos dizer que os calçados se tornaram peças de nós mesmos. Óbvio que a relação será mais ou menos intensa dependendo de cada pessoa, mas claro está, que os calçados estão incluídos em uma lista de objetos indissociáveis à nossa vida diária (não é comum alguém passar um dia inteiro descalço). E com isso, devemos incluir o aspecto da aparência. Tanto quanto qualquer outro objeto de vestimenta, o calçado se transformou em um atributo de beleza e qualidade visual. Os calçados combinam-se com outros objetos que compõe um conjunto de vestimentas e não mais atuam, ou fazem sentido, sozinhos. É uma via de mão dupla, ao mesmo tempo em que fabricamos calçados como utilitários para facilitar o



nosso deslocamento pelos espaços, também o fabricamos para atender a uma série de desejos e necessidades subjetivas.

O homem tende a encarar os objetos sempre sob uma perspectiva muito maior do que a sua origem como idéia, é uma construção de fluxo. Isso se dá porque quando colocados em interação são capazes de provocar, produzir e direcionar olhares e sensações únicas, se cada pessoa e cada cidade é uma realização singular, também os objetos que nos acompanham e atuam por entre esses dois pólos, são singulares em suas constituições. Se quisermos pensar a cidade dentro de uma política do encontro, não podemos desprezar toda a esfera pertencente ao mundo infinito dos objetos cotidianos, em especial aqueles aos quais estão mais próximos a nós.

Vamos imaginar que um transeunte qualquer se depara com um sapato velho jogado na rua. Esse sapato pode ser considerado um resíduo social e em tal estado não tem mais utilidade alguma visto que foi descartado e pressupõe-se que sua função foi esgotada. Mas apesar disso, aquele sapato parece conter algo mais. Sua presença revela um contexto amplo e se adiciona de características que não pertencem somente a si, mas que estão inseridas em um contexto muito maior. Primeiro de tudo, imaginemos que o nosso transeunte se perguntasse o porquê daquele sapato estar ali, no meio da rua, jogado, sujo, inutilizável e até possivelmente interferindo na passagem de alguém. O seu lugar, porventura, não é na rua. Considerado como lixo, sua destinação deveria ser outra.

Seguindo adiante com as suas indagações, o nosso transeunte poderia questionar o porquê deste calçado se encontrar sozinho sem a companhia de seu par. Seria lógico pensar que se um dos pares não tem mais uso, o outro, que normalmente é usado ao mesmo tempo, também deveria estar inutilizável, visto que mesmo que ainda um dos pares tivesse plena possibilidade de uso, dificilmente seria usado unicamente, já que os calçados são projetados para atender os dois pés. Outro ponto a ser levantado sobre esse sapato seria sobre quem o teria posto ali. Esse questionamento é importante, pois não se faz óbvia a suposição de que necessariamente o até então dono deste sapato o pôs ali. Isso nos leva a questões relativas ao tempo e espaço.

Vamos imaginar que o dono do sapato não tenha sido o responsável por jogar aquele sapato em uma rua qualquer. Vamos imaginar que ele o tenha posto no lixo em frente a sua casa, mas que alguém que estava passando, uma pessoa necessitada, viu naquele par de sapatos velhos a possibilidade de abrigar os seus pés calejados. Essa pessoa pegou um dos sapatos e testou no seu pé que coube perfeitamente. Esse alguém poderia ter passado dias e dias utilizando o

sapato até que seu uso se esgotou por completo. No entanto, ele percebeu que um dos pares ainda poderia ser usado por mais algum tempo em combinação com outro par de sapatos que já mantinha guardado. Assim, ele jogou fora um dos pares e continuou com o outro.

Esse pequeno fato fictício nos revela uma enormidade de possibilidades significativas. O deslocamento e os estados de uso determinados ao sapato são modificados a todo instante. Ele passa por um processo de transformações que vão além de sua capacidade funcional estabelecida. O nosso transeunte poderia ao se deparar com aquele sapato simplesmente não julgá-lo como resíduo. Esse sapato, além de qualquer dúvida que possa suscitar sobre sua presença, nos fala de um contexto criado dentro da cidade e também por ela.

### **1.5 A cidade como espaço de encontro: o alfabeto urbano**

Essa multiplicidade de possibilidades pauta uma característica inerente à constituição da cidade como um personagem à parte. Um encontro é um emissor de registros, e assim, todo encontro permeado pelo espaço urbano arquiva uma memória. Uma memória não anunciada, invisível a olhos desatentos, de passagem, ocupação e identificação; um resquício de vida.

Dessa forma, se “a cidade é, antes de mais nada um imã, antes mesmo de se tornar local permanente e de moradia” (ROLNIK, 1998), então a sua característica crucial, contida em sua gênese, relaciona-se a idéia de agrupamento, local de encontro e reunião. Assim, podemos situá-la como um espaço de suporte, familiar, com o qual era podido contar, e que estaciona, fixa, e torna possível toda uma ritualística capaz de satisfazer várias das necessidades espirituais do homem. É o que pontua o pesquisador Lewis Mumford:

O primeiro germe da cidade é, pois, o ponto de encontro cerimonial, que serve de meta para a peregrinação: sítio ao qual a família ou os grupos de clã atraídos a intervalos determinados e regulares, por concentrar, além de quaisquer vantagens naturais que possa ter certas faculdades “espirituais” ou sobrenaturais, faculdades de potência mais elevada e maior duração, de significado cósmico mais amplo do que processos ordinários da vida. (MUMFORD, 1998, p. 16)

A cidade começa a ser esboçada através de uma necessidade ritual inerente ao homem. O encontro com os “deuses” ditava uma ordem espiritual, inserida em um processo estável e recorrente. Era a necessidade de fixar algo ao espaço, de dar ao corpo um momento de familiaridade na qual a sua presença se impunha diante dos mistérios e caprichos da natureza

selvagem e desconhecida. Cria-se um ponto combustível; o corpo começa a se planejar, a se preparar para um mundo perigoso e incerto, ganha massa e energia. O homem não se sente mais solto no espaço, vagando por imensidões de locos resguardados na escuridão selvagem. Ele está preparado para o encontro, ou ainda, para o caminho.

De acordo com os estudos de Lewis Mumford (1991) a cidade em sua genealogia constitutiva evoluiu a partir de pequenas comunidades independentes chamadas de aldeia. A aldeia significou o momento pelo qual o homem fixou-se em determinado lugar. Para tal, era preciso que este espaço (aldeia) fosse capaz de garantir a sobrevivência de seus elementos sem a necessidade de se buscar outros espaços. A nutrição e a reprodução de seus elementos se tornaram preocupações centrais para aquele homem. Essa fixação proporcionou um novo contexto de interação espacial. Era o encontro do homem com a natureza. Primeiro a um nível mimético, de observação, no qual foi possível compreensão da existência de sistemas de organização. Depois veio o momento de amadurecimento, quando o homem deixa de imitar a natureza e passa a dominá-la, tornando-se capaz de fabricar o seu próprio sistema.

A engrenagem propícia ao desenvolvimento da aldeia em cidade se deu através do envolvimento simbiótico entre homem e natureza. Essa interação promoveu o redirecionamento ou desprendimento das preocupações centrais da aldeia. O homem foi capaz de prover a sua subsistência e prosperou. Seu olhar expandiu-se para novas dimensões. Com a sua sobrevivência garantida, o homem tratou de domesticar o espaço, aprimorou o seu sistema de organização social, promoveu a evolução de suas capacidades corporais e funcionais e desenvolveu uma capacidade de questionamento, pondo-se, ele mesmo, a responder a tais questões.

O homem mostra a sua força, o desejo de ir além, de superar limites, vencer obstáculos. Promoveu um redimensionamento geral de sua capacidade, sobretudo na forma de se relacionar com o espaço. A cidade nasce não apenas como um lugar no qual o homem poderia depositar os seus anseios e preocupações que vieram à tona, a cidade era e o é, o local pelo qual o homem procurou desde sempre responder a isso.

Começando por ser uma representação do cosmo, um meio de trazer o céu a terra, a cidade passou a ser um símbolo do possível. Utopia foi uma parte integrante da sua constituição original e, precisamente porque tomou forma, no início, como projeção ideal, a cidade trouxe a existência realidades que poderiam ter permanecido latentes durante um tempo indefinido, em pequenas comunidades mais sobriamente governadas, presas a expectativas mais mesquinhas e

não dispostas a fazer esforços que transcendessem tanto os seus hábitos de trabalho cotidiano quanto as suas esperanças mundanas (MUNFORD, 1991, p. 39)

Longe de ser apenas um instrumento complementar servindo como cenário ou pano de fundo para ao desenvolvimento de narrativas cidadinas, sem exercer qualquer tipo de influência direta sobre o homem e a vida social, a cidade se torna um organismo gerador de contextos, um objeto único dotado de fenômenos próprios, que produzem e constroem lugares de interação possível. Não é o local onde o contexto se desenrola, é uma parte integrante deste, um elemento e não o espaço determinado por onde o elemento é inserido. Esse quadro nos leva a um entendimento mais claro acerca da presença ou (e) da interferência da cidade sobre a sociedade. A relação refere-se a determinados estados de troca comunicativa entre seus cidadãos e suas ordens constituintes. (BARROS, 2007)

Essa constatação perpassa por uma idéia diplomática. “A cidade é uma mediação entre as mediações” (LEFEBVRE, 1991). Ou seja: o espaço por onde os elementos constitutivos do espaço urbano possam semear encontros e estabelecer ligações afetivas, culminando em uma intercessão essencial que possa promover o desenvolvimento da sociedade de forma conjunta. A cidade é o meio pelo qual as forças de ordem têm a possibilidade de se encontrar e de atuar, sua ordenação passa, assim, por um eterno processo de construção e desconstrução.

Uma rede intercambiável de contextualizações e conexões possíveis. A cidade desenvolve-se a partir do século XIX como campo epistemológico e passa a ser abordada como uma forma específica de organização social, contrastante em relação a outras, com lugar próprio e problemas singulares próprios a si; com uma história a parte, embora integrada ao movimento mais geral da história humana. Dito isso, a cidade não se coloca em uma posição passível de definição, mas aponta determinadas características gerais de intercessão, observadas em qualquer cidade de qualquer tempo. Isso nos conduz a uma compreensão de suas capacidades de produção e apreensão de conhecimento.

Processos de leitura e escrita. Construções e desconstruções. A dinâmica urbana conduz ao imprevisto cotidiano do olhar. A cidade é intermitente em todas as suas constituições formais. Ela direciona e redireciona significados; constrói, destrói e reconstrói significações. Sua presença é um dialogo ambíguo e criptográfico. Seu espaço se escreve e se constrói a si mesmo, seu estado é realçado por um pedido permanente: “decifra-me ou te devoro”. Clama por atenção, quer se comunicar: “é como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases” (ROLNIK, 1995, p.18.)

“Pares Conectos” joga com essas estruturas associativas e de encaixes trabalhando uma ficcionalização textual e narrativa para dar corpo a calçados velhos e abandonados, pensando-os como indícios e vestígios de pessoas reais. Texto e imagem compõem uma fusão de estados possíveis, movimentando diálogos corriqueiros e coloquiais. Sua colocação no espaço faz referência a esse alfabeto aberto e acessível a todos. A idéia de criar histórias a partir de calçados abarrotados e disfuncionais é a de compartilhar presenças e legitimar impressões. A cidade arregimenta uma continuidade de ações e narratividades que não podem (e nem devem) ser agrupadas em sua totalidade e, por isso, proporcionam a uma abertura de hipóteses infinitas. A montagem de um dispositivo sugestivo que propunha um diálogo indutor de conectividades subjetivas e apreciativas (quando nos perdemos em pequenas histórias e suposições cotidianas, fictícias, na vontade de completar determinadas lacunas deixadas por pessoas que cruzamos e observamos todos os dias), é um meio provocativo de indagar sobre questões que se movimentam o tempo todo em nossa mente, mas que não são fixadas dada a sua incompletude orgânica.

O artifício da montagem oferece uma forma de organização de elementos alheios a si mesmos e soltos no espaço. Como partículas separadas, sua força é potencial e estão envoltos por uma camada de atração magnética. A montagem trabalha essas pequenas partículas do dia a dia para arquitetar e criar conjuntos cinéticos que se movimentem e inaugurem significados. Uma letra pede por outra letra que por sua vez pede por outra até formar uma palavra, que por sua vez pede por outras palavras que pedem por textos e assim por diante indefinidamente. Podemos elaborar uma continuidade infinita de formações conjunturais a partir de determinadas forças potenciais.

A montagem oferece sínteses cognitivas através de associações entre elementos sensíveis dispares e heterogêneos para, com eles construir espacialidades com qualidades estéticas e comunicantes (FERRARA, 2007, p. 34)

Esse imenso alfabeto faz menção a uma cidade como obra, campo de produção e reprodução que como bem pontuou Henry Lefebvre (1968, p.48) está “associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material”. A cidade atua como um objeto de uso e toda essa estrutura de produção de significados deixa exposto um espaço de movimentação e interação possíveis, que se fragmenta em materiais de experimentação que nos habilita a uma manipulação concreta de resoluções e problemáticas inerentes a contextos discursivos, institucionais e fenomenológicos.

Para que encontro e diálogo existam e coexistam é preciso saber sobre o lugar ao qual se está inserido e vinculado. Essa idéia de montar e desmontar coincide com uma visão de jogo e recai em formatos de interpretações exequíveis de apreensão. O indivíduo deve se tornar ser participante ativo, sua presença deve ser o próprio objeto de ação e reação traçando um movimento duplo, um ciclo de trocas infindas, tal como num jogo.

A cidade deve ser, portanto, aprendida, antes de ser apreendida; devemos mergulhar em sua tessitura textual e nos entregar a um intrincado processo reflexivo e meditativo, sentindo-nos desafiados não a alcançar a vitória, mas a descobrir os objetivos.

Ora, a análise pode atingir esse contexto a partir do texto, mas este não é dado. Para atingi-lo, impõem-se operações intelectuais, trabalhos de reflexão (dedução, indução, tradução, transducção). A totalidade não está presente imediatamente nesse texto escrito, a Cidade. (LEFEBVRE, 1991, p.49)

A cidade está guardada nas entrelinhas de suas disposições sensoriais. Sua textura está composta de paisagens fragmentadas. O horizonte não se faz apreensível de imediato; sua presença não é um dado claro e perceptível, estamos diante de um texto posto e imposto aos nossos sentidos. Se não formos capazes de introduzir o nosso olhar por entre os seus elementos e aprofundá-los, criá-los e defini-los por nós mesmos, iremos nos deixar levar por uma cidade com um discurso já previamente definido e estabelecido, na qual não há o que buscar ou aprender. O olhar não precisa criar caminhos, a cidade já está pré-condicionada a lhe indicar o caminho, não é preciso construir palavras a partir do alfabeto da cidade, as palavras já estão codificadas.

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor de hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável - árvores e pedras são apenas aquilo que são. (...). Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de alguma coisa - sabe-se lá o quê - tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar (...) e aquilo que é permitido(...).O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando (...) não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.(CALVINO, 1990, p 17)

## **1.6 A cidade de excedentes materiais: a saturação em evidência**

As cidades estão abarrotadas de estilhaços, cores, texturas, materiais, tecidos, linguagens, formas, conteúdos. Tudo está colocado sob uma esfera hiperbólica e nos induz a uma sensação paradoxal que se alterna quase que instantaneamente entre presença e ausência. A ilusão da presença é a própria constituição de um espaço que não se deixa estar em ausência. O discurso proclama: os vazios devem ser preenchidos incessantemente. Ritmo acelerado, dinâmica caótica, tudo acontece o tempo todo simultaneamente, não temos como acompanhar, não paramos para contemplar, e, no entanto, as coisas nos alcançam em qualquer lugar sob qualquer formato, sem que precisemos buscar.

Essa situação de elementos e coisas em excesso (saturação) revela uma cidade de quantidades, mas não de apreensões, suas partículas perderam a sua força potencial. Assim, quanto mais nos preocupamos em ocupar os espaços com construções formais e funcionais, menos somos capazes de ver, sentir, utilizar e nos apropriar destes espaços.

O homem foi capaz de prover a sua subsistência a partir da produção do excedente, o que lhe proporcionou uma nova forma de ocupação do espaço. Não era mais necessário se voltar exclusivamente para uma preocupação básica de alimentação, pois ela já estava garantida. O excedente possibilitou ao homem um redirecionamento de seu olhar, até então fixo, permanente e imutável. O espaço pôde finalmente ser contemplado e aprendido em categorias mais profundas.

No mundo atual, no entanto, o contrário se sucede. É exatamente o excedente (e aqui consideramos o excedente em um nível industrial, abarcando a produção dos mais diversos tipos de produtos e materiais), elevado a números absurdos que nos impossibilita o olhar.

A metrópole é o paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas. Olhos que não vêem. (BRISSAC, 2004 p.175)

As cidades são as paisagens contemporâneas, diz Nelson Brissac (2004). Uma paisagem opaca e invisível formada por muros que se elevam sob o horizonte e impedem a nossa visão de fluir adiante. Essa paisagem urbana é indireta em todos os seus sentidos. Não existindo como linha reta, não está determinada por uma marcação temporal e ou espacial. O olhar

limitado por tais obstáculos deve se expandir em direcionamentos abstratos. Se ater a um princípio de leveza, subtrair o peso do mundo e “direcionar o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta” (BRISSAC, 2004).

Captar o invisível e o abstrato para sermos capazes de perceber e nos aprofundar na concretude do mundo. Assim, devemos estar atentos para aquilo que sobra, o invisível não é o que a visão não pode captar, mas o que a visão ignora, ou seja, ver o invisível é ver além daquilo que vemos.

Todo conjunto (a cidade é um conjunto) é pautado por uma ferramenta de edição, são feitas escolhas e muitas partículas são descartadas um (também um excedente), mas sem perder a sua utilidade (ainda continuam como unidades potenciais), podendo ser utilizadas em outros tipos de elaborações. Acontece que determinados conjuntos se estabeleceram como estruturas dominantes e criaram todo um processo singular de montagem, ignorando um universo de realizações e configurações potenciais possíveis que se desenvolvem marginais a um sistema fixo e normativo.

É preciso uma ruptura para com essa postura fixa e estável da visão. A apreensão da paisagem requer movimento. Nuvens, vento, água: fluxo ininterrupto de movimento, a mudança é quase imperceptível, mas está lá, digna de contemplações. A visão deve dissolver os formatos e sentir os fluxos. O olhar já não apreende mais sob um ponto de vista único, é preciso explorar novos olhares, ângulos, ou então “entender como a visão pode se fazer a partir de um ponto sem se aprisionar na sua perspectiva” (BRISSAC, 2004, p.177)

### **1.7 A cidade de acontecimentos e componentes aleatórios**

O mundo é apreendido a partir de seleções que fazemos em nosso cotidiano. Pequenas situações corriqueiras as quais presenciamos mais do que outras, a rotina se constitui desse fato, a ação é a mesma, mas a sua atuação, ou seja, a forma como se desenvolve, é outra, e conseqüentemente a reação produzida também. Não seríamos capazes de suportar o mundo se não houvessem essas divergências perceptivas. É o elemento transitório que nos chama à realidade, é um sinal de vida que clama por um espaço em nosso cotidiano e marcando determinados pontos de vista que nos situam no ambiente. Existe uma corrente contínua que varia entre o que permanece e o que não permanece, um fluxo de lembranças e esquecimentos. Estamos sujeitos a um material aleatório em sua formulação, e por isso,



expostos a impertinência do tempo. Nem tudo o que acontece é capaz de perdurar em nossas memórias por muito tempo. Algumas coisas são apagadas completamente ou então se guardam para reaparecer em outros momentos. A memória é um recipiente de transitoriedades, sendo ela mesma, transitória. Nossas memórias circulam indefinidamente em narrativas e percursos cotidianos e também elas podem surgir como aparições inesperadas.

Nossa obra quer abordar esse contexto de memórias, acontecimentos e situações instantâneas que marcam e compõem um universo de reconhecimentos e percepções cotidianas e passageiras. A presença de um material perene e descontínuo visa a uma proposição que indaga e proporciona acontecimentos. Queremos criar uma situação que possa desencadear um acontecimento e, a partir desse, gerar uma reflexão acerca do que isso pode significar em detrimento de outros acontecimentos. De modo geral, o que fizemos foi, criar um acontecimento a partir de materiais que geram acontecimentos ou que são por si só acontecimentos, que não somos (ou fomos) capazes de perceber em nossa rotina diária.

O caminho entre dois lugares, casa e trabalho, por exemplo, é um espaço destinado a eventos aleatórios, é o lugar, ou a coleção (colagens) de lugares nos quais você pode transitar sobre atmosfera livre e flutuante, quando, de alguma forma, as coisas se sentem livres e soltas para se desenrolar. Não existe uma forma de controle absoluta, você pode ser precavido e tentar se adiantar, mas isso não será efetivo o suficiente para impedir você de tropeçar ou então pisar em uma poça de água; talvez até o seja em algum momento, mas definitivamente não será em todos. É talvez no momento em que estamos transitando por um espaço onde as coisas se desenrolam sem o nosso controle, que possamos ter a oportunidade de nos tornar mais atentos as situações que se desatam ao nosso redor. Nosso olhar ganha amplitude e passa a se focar em pequenos detalhes; a rua nos convida a ser observadores do mundo contemporâneo. Nossos pés conectam-se ao mundo público e cotidiano de terceiros e não mais se deixam levar por uma falsa sensação de segurança otimizada por muros e construções. A rua te deixa exposto a uma série de eventualidades possíveis e modifica a sua ação. O ser em trânsito é aquele que se põe de alguma forma suscetível a vida, que está vulnerável ao incômodo e às idéias do caminho, seus pensamentos vagam tão plenamente quanto o seu corpo, algo deve ser respondido, ele sabe, mas a pergunta ainda precisa ser encontrada.

Mas esse caminho de interações e proposições criativas e sensitivas passou por um processo de povoamento neurótico (violência que gera medo que gera insegurança que acaba por extrair, afastar as pessoas do convívio urbano) tornando-se um espaço opressor. As barreiras

começam a se erguer por todos os lados e o ar que antes fluía livremente passa a ter que se esgueirar por entre as brechas deixadas. O mundo se perdeu sob o paradigma da insegurança e o caminho antes uma ponte é agora um inimigo a ser vencido. Precisamos superá-lo e não mais aproveitá-lo, sua travessia deve ser feita o mais rápido e da forma mais segura possível. Não existe mais um entremeio, um ponto por onde possamos dar vida a uma rede de pensamentos e idéias. O caminho é percorrido sem nos apercebermos de suas formas e proposições, ele deixou de acontecer como ambiente coletivo e passou a ser individualizado em todos os seus substratos orgânicos. Deixamos de observá-lo nos detalhes e tudo o que enxergamos agora é a possibilidade de algo ruim nos acontecer, nos transformamos em alvos. A distância passa a ser diminuída e cada vez mais estamos nos assemelhando a seres que apenas se tele-transportam de um ponto a outro, sem que precisemos experimentar a nossa subjetividade frente a um mundo aberto e cheio de aventuras.

## **2.1 A cidade em constante transformação**

A cidade contemporânea nos desafia a novas posturas. O corpo inteiro deve estar voltado para olhar através da espessa camada urbana na qual a paisagem está contida. Devemos colecionar detalhes, cada sentido deve ser utilizado como meio de apreensão e colocado em consonância com os outros. Pedacos, frações e partes serão acumulados. A paisagem vai sendo construída e desconstruída a todo instante, como se fosse um imenso jogo de quebra-cabeças, no qual uma peça pode se encaixar com várias outras. As nuvens não aparentam ser um imenso quebra-cabeças móvel?

A reversibilidade das dimensões faz as coisas profundas. Enlace de cor, volume, rugosidade ou lisura, dureza ou moleza. Laço que nos ata às coisas: a visão se faz do meio, não de fora delas. Ver então não é partir de um ponto de vista, mas de todos. (BRISSAC. 2004, p.177)

Esse aspecto fragmentado e opaco sob o qual a cidade contemporânea está sedimentada estabelece uma conexão implícita com o nascimento de novos meios e formas de expressão. O século XX vê emergir a sociedade da informação. O mundo conecta-se através de aparelhos tecnológicos, a informação se multiplica e se espalha rapidamente por todos os lugares ocupando todos os espaços, as coisas se transformam em rede, estamos ligados uns aos outros por fios e cabos invisíveis.

## 2.2 A arte em estado de transformação

Essa nova configuração social vai modificar profundamente o campo da arte. A chamada arte contemporânea se constitui através de compostos de diversidades, recortes e fenômenos. Sua configuração parte de elementos, fragmentos, materiais, usos, técnicas, habilidades, retirados e apropriados dos mais diversos campos da produção humana, se estabelecendo como um ambiente de troca, interferências e influências sucessivas. A arte abriu-se estruturalmente e se tornou heterogênea rompendo com aquele ideal de arte pura e pré-determinada que obedecia normas e ou disciplinas e habilidades únicas e intransponíveis. A arte agora integra, engloba e se aproveita de tudo o que se lhe for passível de utilização e “em relação à obra, ela pode ser então qualquer coisa, mas numa hora determinada”(CAUQUELLIN,2005, p.94). Quais trabalhos são passíveis de um artista desenvolver dada a utilização de calçados velhos recolhidos na cidade? Muitos. Não existe limite, o que existe é a realização.

Os espaços começam a ser ocupados. Os suportes vão ser formatados de acordo com as necessidades e desejos de cada artista. A arte contemporânea não nega, ela agrega. O público passa a ser pensado como parte integrante, co-autor da obra. Sua presença abre possibilidades de interação e comuta através de práticas, testes e proposições. A arte está em todo lugar e não se presta a uma definição clara e objetiva, se manifestando através de jogos e construções de visagens múltiplas; combinando-se sob fatores e aspectos comunicativos para se desenrolar no espaço. A cidade virou uma galeria a céu aberto. A arte ganhou as ruas e se aproximou dos temas, esquivando-se daquela uma composição hermética e circular que prevaleceu outrora.

O olhar transfigurou-se. Imagens novas despontaram sob novos horizontes. A arte adota um processo de leveza a sua natureza e começa a desmontar o rígido material que regia as suas bases institucionais. O movimento pôs-se a incomodar. Os ângulos e perspectivas habituais foram submetidos a uma dissolução interminável e, com isso, arte e vida passam a compactuar um mesmo canal, indistinguíveis entre si; são complementares, atuando e interferindo-se mutuamente.

A escultura contemporânea<sup>5</sup>, que se liberta daquele pedestal incrustado no ambiente formal das galerias e museus atesta essa modificação. Sua inserção fora de espaços institucionais

---

<sup>5</sup> A opção pelo exemplo da escultura se dá por ter sido esta uma das formas emblemáticas de mudança e ampliação de seus olhares e possibilidades criadoras, visto a dissolução de sua perspectiva fixa e permanente em uma base ou suporte. O meu trabalho artístico é definido como uma instalação e ou intervenção urbana: é muito mais uma configuração (montagem) no espaço do que uma estruturação de uma forma neste. Mais adiante irei comentar a minha obra em diálogo com a obra de um coletivo de artistas que também propuseram um trabalho

distinguindo-se de realizações que a pontuem como uma obra em primeira pessoa, referindo-se e referenciando-se a si mesma, preza por uma busca por raízes e concretizações espaciais, ambientais, temporais e sociais. Vamos notar uma rede de interações que despontam em suas configurações ou mais especificamente em suas locações. O processo estético não é delineado sob um prisma de entendimento modernista, não há uma preocupação com a beleza ou formas que atentem para a categoria do belo. Suas fruições são de ordens construtivas e dissertativas. Seus trabalhos se dedicam a compor cenas. Fundindo-se com a paisagem, constroem paisagens. Estabelecem pactos intuitivos com o observador, o convidam a uma investigação subjetiva, que destaca imagens e produz efetivações conectivas. Somos levados a posicionamentos corporais ativos. As obras tecem e discutem a sua própria relação com o lugar e isso produz e induz uma série de questionamentos externos.

Gigantescos blocos de concreto vazados se espalham por uma propriedade do deserto de Mafra, uma pequena cidade localizada no oeste do Texas, nos Estados Unidos. Estacionados sem qualquer motivo aparente em um espaço vazio e disperso, sua presença estabelece uma permuta. Estão voltados para um diálogo com aquele lugar, como se estivessem destinados a uma permanência indissociável. Eles preenchem um vazio visual e chamam a atenção para uma paisagem ignorada. A estrutura crua e neutra ajuda a revelar uma incidência de não interiorização da matéria. A obra está relegada ao espectro externo, seus sentidos são pontuados por processos que se alternam entre o vazio do espaço e o vazio da obra. O invisível é posto em pauta.

Judd utiliza as condições ambientes para criar suas peças. O mundo já contém um sem número de objetos, situações, prédios abandonados etc. Qual o sentido de criar novos, quando se pode aproveitar essa abundância, esse excesso tipicamente capitalista? Desta forma, sua arquitetura consiste em reconstruir, reformar prédios, preservando ao máximo as intenções originais. (...) Sua arquitetura é uma arqueologia, uma pesquisa, guiada pelas marcas daqueles que viveram antes de nós. (CARVALHO, 2009. p.143)



(Figura 2.1)

A obra de Judd não assume uma posição aleatória em relação ao espaço. Sua atuação não pode ser relativizada. O conceito, ou ainda, a funcionalização estrutural de todo o seu projeto está ligada por uma especificidade: o local posto. A obra é pensada em consonância com o lugar na qual será inserida. Temos assim uma primeira definição de *site-specificity*, na tradução, sítio específico, que nos introduz a uma prática da arte contemporânea, em diversas de suas ocorrências, destinadas a um estudo mais profundo acerca da utilização, apropriação, estudo e aproveitamento dos espaços<sup>6</sup>. Estes não se elaboram como simples suportes ou palcos mediadores de ações expressivas. Estamos diante de um lugar que propõe e sugere transfigurações sobre si mesmo. A arte é convidada a refletir sobre um estado de situações e problemáticas. Sua preocupação não é a de invocar o novo, mas de reinventar, de reconfigurar. Agora “a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana” (BRISSAC, 2004, p.15). Sua capacidade é a de articular fragmentos e unir a paisagem opaca e invisível da cidade.

A arte contemporânea abandonou os antigos preceitos da arte moderna de vanguarda que prezava por uma busca insaciável por novas formas de expressão possíveis. Não existia uma preocupação implícita com o desdobramento daquele novo formato para com uma reflexão temática acerca de sua própria utilização. A criação artística estava determinada por um impulso de ruptura com o sistema dominante, mas não se colocava apta a responder questões inerentes à sociedade tornando-se hermética e fadada a uma circularidade.

---

<sup>6</sup> Mais adiante iremos retomar novamente o conceito, aprofundando-o a partir de outras perspectivas experimentais e práticas que diferem desta.

Na segunda década do século XX, o “antiartista” Marcel Duchamp<sup>7</sup> protagoniza alguns dos momentos de crítica mais oportunos acerca da deterioração do sistema da arte moderna quando aponta os novos caminhos e preceitos aos quais à arte deveria ser direcionada. O artista estaria reduzido àquele que mostra, apresenta, que põe determinado objeto no espaço estabelecendo-o como signo. O artista deve se libertar do domínio da mão, de habilidades práticas determinadas e determinantes. A arte está condicionada ao espaço, ao seu continente, reduzida ao acaso e à escolha. Duchamp propõe uma divisão entre as esferas da arte e da estética, colocando a primeira como processo independente da outra. As obras aconteceriam sem necessariamente estar vinculadas a um conteúdo ou um “caráter estético que suscitasse um julgamento de gosto” (CAUQUELIN, 2005, p.91). De modo geral:

A arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente. É assim que Marshall McLuhan dirá, cinquenta anos mais tarde: “o meio é a mensagem”, apagando a distinção clássica entre mensagem (conteúdo intencional) e canal de transmissão (neutro e objetivo) para estabelecer a unicidade da comunicação através do meio. (CAUQUELIN, 2005, p.92-93)

### **2.3 Quando arte e cidade se tornam cúmplices**

Da mesma forma, a cidade de outrora foi desenvolvida, pensada e praticada a partir de construções que visavam categorias que se relacionavam exclusivamente consigo mesmas. A busca pelo estilo arquitetônico que melhor responderia aos seus anseios, uma casa de beleza inestimável que representasse um integrante da própria família, que ao mesmo tempo pudesse ser espelho e retrato.

Eram posturas que evidenciavam uma preocupação egocêntrica e centralizadora pautadas por um modelo de competitividade alimentado por uma ânsia de inventar e criar. O valor do objeto era qualificado por um olhar (preocupação) que visava sempre o novo e o moderno; respondendo a vontades e desejos egoístas de se sobressair e se colocar em evidência frente à sociedade. As respostas, porém, não se sustentavam durante muito tempo, estavam em contínua degradação e transformação, nem sempre eram aceitas e tinham que lidar costumeiramente com o desprezo e a ignorância do público. Tanto o campo da arte como o da cidade foram vitimadas por um tornado de experimentações e progressivas atualizações de

---

<sup>7</sup> Duchamp vai referir-se a mesmo como “antiartista” após romper com a prática estética da pintura quando então passa a definir a arte apenas em seu domínio continental; “a arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (...), mas de continente” (CAUQUELIN, 2005, p. 92).

suas estruturas funcionais, formais e temáticas. Esse acúmulo gerou uma infinidade fragmentária de materiais e idéias.

A era da comunicação galgou uma mudança panorâmica sobre essas manifestações. A produção começou a se nutrir da interação de toda uma rede de troca. Os elementos passaram por um processo de circulação, a criação se espalhou ao entendimento de um público externo através da informação. A segunda revolução industrial ampliou todas as esferas da vida, e em especial o aspecto comunicativo, elevando-o a um nível interativo e conectivo nunca antes visto na história da humanidade. As possibilidades criadas compactuaram para uma gigantesca multiplicação, em velocidade e ritmo exageradamente acelerados, de uma produção em larga escala. O mundo é tomado por um preenchimento espacial. Muitos territórios, até então incomunicáveis, isolados entre si, são agora postos sob uma esfera comunicativa.

A Revolução Industrial impõe considerar a cidade como um grande laboratório de espacialidades comunicativas que não só leva à criação de outras áreas científicas como a sociologia e a própria comunicação, como ,sobretudo, permite entender que o espaço social constitui outra maneira de entender o mundo, a cultura que o representa e o homem que se comunica pela maneira como, através da técnica, transforma e se apropria daquela espacialidade. (FERRARA,2007, p. 21/22)

Arte e cidade respiram mutuamente o mesmo ideal, estão unidas por um mesmo aspecto programático: produzir um espaço possível a compreensão e ao aprendizado sobre si mesmas. Mas ambas estão condicionadas a um diagnóstico insólito e inalcançável. Digo isso atentando para um entendimento coletivo. A busca por uma constatação objetiva é intermediada por uma apreensão subjetiva. De outra forma, arte e cidade estão determinadas pela apreensão de seu público, conformadas dentro de uma estrutura inesgotável. Dependentes de uma posição atuante de seus elementos, arte e cidade passam a produzir um movimento de “não-estagnação”, um processo de re-configuração. Suas esferas desnudam-se em processos comunicativos e deságuam em atividades combinatórias. A presença ilimitada de recursos e ferramentas utilitárias trouxe à tona um mundo perdido em possibilidades e sentidos carentes de explicações. A comunicação encurtou as distâncias e o tempo, quantificou o espaço e modificou estruturas, mas esses fatores, longe de se sustentarem como dispositivos acessíveis e apreensíveis a todas as partes, deram origem a uma profusão de desencontros. A aproximação foi brusca e o impacto incitou um desnorteamento evidente em parcelas significativas da sociedade.

Mas se a era comunicação suscitou dúvidas, ela também ampliou o campo discursivo da sociedade. Nunca antes tivemos tantas ferramentas e meios para podermos nos expressar, questionar e levantar discussões e debates (inclusive sobre a própria utilização destes meios). Claro que não podemos generalizar e dizer que isso está em voga e aberto a qualquer pessoa em qualquer lugar, ainda existem lacres a serem rompidos para que isto se torne acessível a todos. Mas há sim, uma maior abertura em comparação a outros períodos históricos. Nesse entremeio devemos pontuar o simultâneo desdobramento tanto da “arte” como da “cidade”, dois campos de conhecimento que estão intimamente ligados a uma esfera comunicativa e que passaram a atuar e produzir uma em detrimento da outra, entrelaçadas por um conjunto de influências, interferências e inspirações.

Perdidas em discussões homogêneas e espaços herméticos, arte e cidade foram favorecidas de forma intensa por essa torrente de meio comunicacionais no qual o mundo quedou-se. Seus campos de atuação foram expandidos e acabaram se encontrando, de forma que juntas buscaram responder as novas questões e paradigmas que o mundo colocava em pauta.

O espaço físico urbano acolhe e instiga a arte na direção de proposições exploratórias. Insinuando-se como um campo fértil para a provisão de revelações, o que se intenta é uma maratona arqueológica, em que a partir de diversas iniciativas artísticas a cidade começa a ser descortinada e apresentada em toda a sua potência cognitiva e energética. Arte e cidade buscam apropriar-se de si mesmas, querem se encontrar, encontrar o seu lugar, seu caminho. Ambas procuram ressoar uma consciência de sua pluralidade infinita e de suas possibilidades inesgotáveis de realização plena e total. É talvez o desejo de aceitar a sua própria condição que lhes faz querer compartilhar e dividir, uma forma de se fazer ouvir, um motivo para continuar.

## **2.4 Arte pública**

Se tomarmos de pronto a idéia de que a cidade é capaz de oferecer um material único e específico capaz de compor uma multiplicidade de estéticas urbanas que reflitam sobre ela própria, estaremos nos deparando com uma complexa rede de interações e campos discursivos.

A chamada arte pública é aquela que se utiliza do espaço público físico urbano como local de suporte (em contraponto a museus, galerias e espaços voltados para exposições artísticas) para



práticas e experimentações artísticas e estéticas, onde o público é forçadamente (inadvertidamente) convertido em *público de arte*. No entanto, o que conhecemos hoje como arte pública pertence a uma série de desdobramentos e paradigmas que foram sendo experimentados e colocados em prática a partir da década de 60. A pesquisadora e crítica de arte Miwon Kwon traça em seu livro “One Place After Another” (2004) uma tríade classificatória de três momentos de inserção de uma prática que tenta relacionar obra e espaço público.

O primeiro momento é chamado por ela de *Arte no espaço público*, em que inicialmente se observa uma prática auto-referencial e indiferente ao espaço no qual atua. Nitidamente modernista, o objeto não está preocupado com o local, sua função é meramente decorativa, não havendo uma relação com o contexto no qual a obra era inserida. O que a legitimava como arte pública era somente o seu desprendimento dos muros institucionais de museus, galerias e espaços de exposições.

Em um segundo momento, *Arte como espaço público*, temos uma inserção desses objetos na cidade como utilitários. Suas ações eram facilitadoras, configuradas para possibilitar entradas e promover um relacionamento e um entendimento claro e objetivo do que se trata a obra e o porquê de sua presença naquele lugar. A obra quer tornar o espaço agradável e convidativo, mas não propõe nada na medida em que já está definido e limitado dentro de sua própria condição, forçando o público a uma interpretação já previamente elaborada.

Já no terceiro momento, *Arte no interesse público*, há uma ruptura com essa idéia de utilidade pública e os artistas passam a uma atuação mais contundente quando atrelam suas obras ao espaço público como elementos de formação e reflexão que sejam capazes de criar, recriar e problematizar este espaço. As obras passam a propor um campo de abordagens e interpretações possíveis e com isso se aproximam do seu público, o artista passa a integrar-se a comunidade criando um espaço de debate e discussão de idéias. Temos assim a chamada arte pública (ou urbana ) que atua concomitante em dois pólos: ao mesmo tempo que proporciona reflexões, proporciona interpretações. Criando um novo contexto para falar de um contexto, o artista precisa atuar sob um espectro sensitivo para dividir com os outros a sua interpretação ou, ainda, a sua visão.

Podemos então dizer que a arte pública é pautada por uma idéia de subversão de ordens estabelecidas. A cidade é composta por determinadas ações e práticas sociais que advém de duas ordens: a ordem próxima e a ordem distante. A primeira diz respeito às relações entre

indivíduos pertencentes a grupos mais ou menos organizados e as relações entre eles; a outra é representada pelas instituições, é a ordem da sociedade, por onde o poder se formaliza e é evidenciado (LEFEBVRE, 1991). Estas duas ordens combinadas entre si conduzem a uma esfera de produção da cidade, na qual vai sendo constituída e trabalhada sob um eixo de relações e processos de criação. O que acontece, no entanto, é um confronto de superposições, uma busca por permanências e hegemonias, um conflito intrincado de interesses e valores, onde cada um procura se afirmar individualmente. A arte pública é um dos meios propostos pela cidade através do olhar sensível dos artistas, para mediar esses conflitos. É o contexto da evidência social, a arte urbana busca a subversão de uma ordem que trata e regula uma série de ações, atividades e normas, como gerais e absolutas, ditando assim, um ideal de espaço público como lugar de unidade e de harmonia. É preciso desautomatizar preceitos e conceitos, promovendo um estado de reflexão sobre as formas de construção social nos quais estamos expostos e submetidos diariamente sem perceber. A arte urbana trabalha a percepção social a partir de uma visão estética, buscando um novo olhar sobre o que está evidenciado sua atuação se dá no momento em que traz o incômodo à tona.

O universo artístico é um meio de expressão possível capaz de revelar essa obscuridade abstrata intrínseca à realidade urbana. A arte é, pois, uma ferramenta de aprendizado na medida em que se torna capaz de manipular esse espaço proposto pela cidade, para produzir questionamentos, transmitir reflexões e atentar para olhares mais agudos em relação ao local no qual convivemos. A arte urbana pode então se praticada a partir de uma visão de entretenimento (jogo), que está enraizada no processo de construção de significados dentro da esfera urbana ( se a cidade é um imenso alfabeto, ela é também um imenso quebra-cabeças ). Sua ação pode ser guiada através de esquemas lúdicos, dando a oportunidade ao sujeito de participar.

É o que o artista João Vilnei, ex-integrante do Projeto Balbucio, um coletivo de artistas que atuou na cidade de Fortaleza de 2003 a 2011, muito bem colocou com seu trabalho *gentilândia.com*. Esse trabalho de intervenção urbana foi pensado como um jogo no qual os transeuntes da Gentilândia<sup>8</sup> poderiam participar voluntariamente sendo convidados a uma

---

<sup>8</sup> Gentilândia no Wikipédia – disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentilândia\\_\(Fortaleza\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentilândia_(Fortaleza)). Acesso em 18 de Novembro de 2011. “A Gentilândia é uma localidade da cidade de Fortaleza. Faz parte do Bairro Benfica - e corresponde ao quadrilátero urbano compreendido entre as avenidas da Universidade, Treze de Maio, Expedicionários e Eduardo Girão. Seu nome deriva do sobrenome "Gentil", família que durante décadas deteve as terras que hoje formam a comunidade”

imersão na história e nas histórias que compõem o bairro provendo novas possibilidades relacionais.

O objetivo da ação era propor tanto às pessoas que moram ali quanto aquelas que o freqüentam pelo mais variados motivos, de modo especial aqueles mais atentos e dispostos, novas formas de se relacionar com a Gentilândia, por meio de um jogo que tivesse como tabuleiro o próprio meio urbano, levando-os a terem contato com espaços e histórias desta área da cidade que eles talvez desconhecessem. (VILNEI, 2007, p.2)

Sua configuração era simples: mil stickers<sup>9</sup> foram espalhados pelo bairro do Benfica na cidade de Fortaleza com a marca do jogo e um endereço na web, [www.gentilandia.com](http://www.gentilandia.com), que deveria ser acessado para que o jogador recebesse informações acerca de seu funcionamento e se pusesse a jogar. Ao acessar o site, encontrava-se um pequeno gráfico representando o mapa do bairro do Benfica no qual estavam destacados 4 pontos, onde o jogador poderia clicar e dar início ao jogo. Cada ponto correspondia a uma fase; solar, municipal, esquinas e remédios, e o jogador poderia começar por qualquer ordem. Ao abrir cada fase, o jogador se deparava com um texto introdutório relacionado à temática da fase e um enigma que deveria ser solucionado. No entanto, o jogo não acontecia no meio virtual, este era somente o ponto de partida.

O meio virtual é somente o ponto de partida para o [gentilandia.com](http://www.gentilandia.com), que, apesar de ter início no site, não se permite jogar do começo ao fim, em frente ao computador. Pelo contrário, exige de seu jogador que ele se desloque pelos mais variados espaços do bairro enquanto soluciona os enigmas que lhe permitirão avançar dentro das fases (enigmas esses que por vezes, obrigam o jogador a retornar, mais de uma vez, ao meio virtual). (VILNEI, 2007, p.5)

Miwon Kwon também sistematiza uma série de transformações e experimentações referentes às práticas e adequações da arte pública em detrimento de sua inserção no espaço físico da cidade como *site-specificity*. Obras fixadas a um local físico específico, onde o contexto era parte integrante da própria obra, ou seja, “o trabalho *site-specificity* em sua primeira forma, focava no estabelecimento de uma relação inextrincável, indivisível entre o trabalho e a sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho” (KWON,1997,p.167). Eram trabalhos direcionados a um contato mais íntimo e coincidente, no qual obra e ambiente estariam conectados por diretrizes sensoriais que deveriam ser digeridas por um espectador que iria vivenciar corporalmente as experiências propostas.

---

<sup>9</sup> Sticker é uma peça de papel ou plástico que é adesivo de um lado e contém um desenho gráfico do outro; muito utilizada em intervenções e manifestações urbanas.

Alguns artistas, no entanto, começam a discutir a funcionalidade do local (site) em referência a uma atuação crítica que estivesse em contraponto a uma determinação de ordem institucional. A arte experimenta um momento de ruptura em sua esfera estética e frutiva voltando-se para subversões e reconfigurações de padrões modelos específicos de atuação. A obra em exposição não está mais fadada a permanecer imóvel em uma estrutura física e material atrelada ao espaço, o site é redimensionado para a situação que se desenrola em um espaço específico em um dado momento específico.

Ser específico em relação a esse local (site), portanto, é decodificar e ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural (KOWN, 1997, p.169)

Mas era preciso orientar o site a uma busca que o compactuasse e o integrasse à sociedade, promovendo uma aproximação e um maior engajamento social. “Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito social (...), as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias”(KOWN,1997,p.171). Os trabalhos foram então direcionados para uma configuração discursiva que se apropria de conteúdos, temáticas e questões do mundo e da vida cotidiana. O site passa a ser uma construção, ele é gerado e não mais pré-moldado, constitui-se como campo discursivo e motor de trocas culturais.

Uma conclusão provisória pode ser que, na prática das artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição operante de site foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual (KWON, 1997,p.173)

Dessa forma, Kwon esquematiza três formatos de utilização e apropriação do espaço público urbano como *site-specificity*. São eles: o fenomenológico, o institucional e o discursivo. Essas práticas ou categorias ajudam a compreender os momentos de apreensão e propostas ligadas ao espaço público urbano, assim como justificá-lo enquanto espaço de desenvolvimento artístico. A partir destas experimentações, a arte pública orientada como *site-specificity* começa a se utilizar destes três fatores combinados entre si, produzindo obras mais acabadas e voltadas para uma apreensão mais profunda e global do espaço que passa a ser refletido e questionado sob diversas correntes e óticas interpelativas e interpretativas.

### 3. Uma cidade de estranhamentos e apreensões possíveis

A obra “Desvio para o vermelho”, do artista Cildo Meireles, pontua um detalhe importante no que se refere a uma especificidade no qual o mundo das coisas está mergulhado. De forma irônica ele atenta para uma sensação de deriva diante de sua familiaridade aparente, mas inapreensível. Somos convidados a adentrar três espaços nos quais a cor vermelha exerce um domínio proeminente, impregnando e expondo um ambiente exageradamente saturado. Um cômodo com características confusas em relação à sua definição nos é apresentado no primeiro espaço (*impregnação*). Uma quantidade interrogativa de objetos dos mais variados gêneros se dispõe organizadamente em um ambiente quadrangular. Tudo ali é reconhecível em sua aparência sólida, material e funcional, excetuando-se a presença abusiva da cor vermelha, que banha incoerentemente todos os objetos e também o chão: a parede branca é a única coisa que difere disso. Vemos, então, uma ambigüidade despontar, o arranjo do espaço é provocativo e dá margem a uma série de indagações. A cor vermelha denota uma intensidade e excitação ao mesmo tempo em que não produz respostas diretas. Não estamos diante de um quarto, sala, cozinha, escritório ou casa, e sabemos disso, mas paradoxalmente tudo ali aponta nessa direção, quase como se tentasse nos convencer; e da mesma forma os objetos ali expostos se desprendem de um contato mais estreito. O incômodo é latente, apesar de entendermos visualmente o que ali está colocado, nada nos convida a uma aproximação. No segundo espaço (*entorno*) um frasco caído no chão derrama uma quantidade absurda, transbordante, de um líquido vermelho qualquer. O formato fluido e esparramado ao longo de um corredor inspira relações, mas nenhuma se fixa contumaz. Essa estrutura desemboca em outro espaço (*desvio*), de iluminação reduzida onde está instalada uma pia ligeiramente inclinada e uma torneira que jorra continuamente uma “água” vermelha.



(Figura 3.1)



(Figura 3.2)



(Figura 3.3)

Esses três registros através dos quais foi pensado o Desvio para o Vermelho - *Impregnação, Entorno, Desvio* - constituem, na verdade, calculados simulacros de normalidade, onde o sujeito inutilmente desperdiçará seus afetos miméticos. Cada uma das etapas é um esforço rigoroso e persistente para evitar o reconhecimento do sujeito num real concebido como espelho, evitar o triunfo das certezas institucionais a produzirem o mundo como um encadeamento sucessivo de causas e efeitos, de meios e fins. (SALZSTEIN, 1986. p. 6-7)

Esses três ambientes parecem se articular entre si, mas nenhuma explicação emerge daí como narrativa viável. Senão por meios surreais<sup>10</sup>, as respostas sempre parecerão infundadas, exatamente porque as perguntas também o são. A aparente normalidade se dissolve em meio a um cotidiano esquisito e não convidativo. Cildo Meireles acaba por destacar e revelar todo um substrato de nossa sociedade informacional. O mundo está embriagado de sensações circunstanciais, estamos permeados por uma obviedade, uma evidência modular, filtrada e canalizada para pontos objetivos e unicelulares. Toda a infinitude de possibilidades e redes de apropriação e criação habilitadas partir da Revolução Industrial foi suplantada por um gradual estado de neutralidade e passividade. O homem foi induzido a uma adequação, uma adaptação funcional de modos e modelos, sua apreensão ou, ainda, o seu aprendizado em relação às coisas e prioritariamente, sobre o espaço, reduzido a abordagens generalizadas, comuns a todos. Observamos uma dissolução das identidades, que se tornam reproduzíveis e repetitivas. Benjamin atentou para a desintegração e conseqüentemente o sepultamento da aura<sup>11</sup> em toda

<sup>10</sup> O termo surreal aparece aqui como um adjetivo que expressa uma situação além da realidade, ou fora dela, algo que fuja ao pensamento ou ao lugar comum. Não há nenhuma referência a escola de vanguarda que surgiu na Europa no final segunda década do século XX.

<sup>11</sup> Benjamin define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição

a sua singularidade estética e ritual em objetos e processos artísticos; esse fenômeno parece ter sido transportado ao homem, que perdeu a sua aura e agora está dissolvido em meio a uma multidão cada vez mais homogênea. Atrélado a uma busca por semelhança, o homem se afastou daquilo a que o tornava único, a sua individualidade. Assim, temos um homem cada vez mais individualista, porém cada vez menos indivíduo na medida em que está rotulado e preso a uma construção de mundo voltada para as massas.

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1985, p.81)

A obra de Cildo Meireles nos mostra como a arte pode nos colocar diante de um mundo familiar, mas estranho. Não sabemos por onde abordá-lo. Ele inspira diagnósticos, sentidos e reflexões, mas nunca pontua de forma objetiva. Sua concretude é permeada por uma disritmia abstrata na medida em que não é mediada, filtrada ou justificada. Esse mundo estranho é mantenedor de um conteúdo ao qual é perigoso tomar contato.

Viktor Chklovski nos introduz a uma definição de arte que sublinha uma presença desconexa. O mundo é devorado por um automatismo e uma reproduzibilidade de ações, comportamentos e sensações; somos capazes apenas de reconhecer formas e apontá-las de acordo com uma permanência sistemática. Nossa visão está limitada por um catálogo de generalizações. O artista é aquele ser em terceira pessoa, um observador manipulador de diretrizes, o distante e o integrado, um estranho no ninho.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1971, p.45)

Tornar os objetos estranhos para que estes possam ganhar vida e ser experimentados em toda a sua abrangência cognitiva, sensitiva e espiritual desaguando em um mundo que irá se apresentar como igualmente estranho. Chklovski teoriza assim um conceito de "estranhamento" que procura desvelar todo um universo soterrado nas entrelinhas dos

fenômenos, atividades e acontecimentos cotidianos. O estranhamento dos objetos<sup>12</sup> é um convite à imersão por uma dimensão profunda em contraste com toda uma polissemia de imposições e prerrogativas superficiais e programáticas já estabelecidas e automatizadas. É como se estivéssemos excursionando uma viagem sem fim e repleta de possibilidades dentro de nosso próprio quarto. Essa idéia se entrelaça com as análises e conclusões tomadas por Freud em seu artigo de 1919, onde ele se debruçou exatamente sobre o fenômeno do estranho: “da idéia de familiar, pertencente a casa, desenvolve-se outra idéia, de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa idéia expande-se de muitos modos”. (FREUD, 1919)

Essa expansão pode ser observada nas construções contemporâneas da obra de arte, que cada vez mais buscam e manipulam esse elemento estranho, tal como pontuou Chklovski. Dessa forma, se podemos conceber a obra de arte como aquela que “tenta testemunhar o indeterminado, o inexprimível” (BRISSAC, 2004, p33,) devemos conceber simultaneamente a presença de um sujeito dotado de um olhar diferenciado, estrangeiro, múltiplo, ansioso pela novidade, que dá livre fluência aos sentimentos e sensações e se deixa afetar pelo mundo; um sujeito preparado para um embate com essa atmosfera decaída e deteriorada.

É preciso adentrar em um mundo esquecido, perdido em meio a construções que se repetem indistintamente. Esse olhar requer um corpo irresponsável de normas sistemáticas e reproduzíveis com o aqui e o agora. Um “ser” que flana por entre ruas, becos e avenidas da cidade, sem rumo, sem objetivos, destituído de caminhos específicos e preconceitos habituais. O menino Korshid<sup>13</sup>, cego, se deixa enebriar por sons que lhe soem belos aos ouvidos. Ele os segue como quem segue a um líder messiânico; envolvido em sua beleza única, descompromissado com o resto do mundo e com qualquer coisa que o seja. Korshid é afetado com sons que se desencadeiam em um espaço comum a todos, mas onde nem todos participam de seus fenômenos ou acontecimentos. Sua capacidade é a de se tornar estrangeiro, recém-chegado em seu ambiente já conhecido.

“A inesgotável imaginação do recém-chegado, atraído por tudo aquilo que nunca havia visto, lança mão de todos os recursos possíveis para construir a sua cenografia” (BRISSAC, 2004,

---

<sup>12</sup> Chklovski cria o neologismo “ostraniene” para designar essa sensação provocada pela arte. No entanto, por se tratar de um neologismo, o termo é de difícil tradução e diverge entre autores e tradutores entre “singularização”, “desfamiliarização” e “estranhamento”. No texto que citamos, a tradutora optou por utilizar o termo “singularização”, mas acreditando não se tratar de um termo tão forte e significativo para os nossos estudos, iremos nos utilizar do termo “estranhamento” como sinônimo de “singularização”.

<sup>13</sup> Korshid é o personagem principal do filme do cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf, “Sokout” (1998). Sua tradução para o português é: “O Silêncio”



p.29).O estrangeiro que se apega às paisagens, ao invisível, aos acenos sutis, ao impalpável, ao rosto interior, aos enigmas. É na ignorância dos sentidos estabelecidos que o estrangeiro percebe a paisagem, invisível, aquilo que não foi dito, mas se sente. “O viajante que caça borboletas, que procura os sons dos lugares”(BRISSAC, 2004), o ser desautomatizado, errante, desbravador do horizonte opaco das paisagens urbanas.

O filósofo italiano Giorgio Agamben nos conduz a um entendimento mais claro do perfil deste indivíduo. Um ser contemporâneo de seu tempo, capaz de manter o olhar fixo sobre a sua época, e de apreendê-la em seus aspectos mais sutis e obscuros. A dissociação leva à aproximação. É preciso mergulhar nas trevas, encarar o desconhecido, procurar o estranho à sua volta.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58/59)

Este sujeito é aquela presença desconexa, um observador de seu tempo, que movimenta, manipula e estuda atenciosamente os fluxos e detalhes transitórios. Um sujeito constituído de formas abstratas e estruturas etéreas e ao mesmo tempo eternas, tal qual o fotógrafo cego que dispara (registra) suas fotos guiado por formatos sugeridos pelo vento que bate em seu rosto (BRISSAC, 2004). O ser verdadeiramente contemporâneo é aquele que mira a escuridão e encontra-se em permanente incômodo e insatisfação para com a sua época. A luz em excesso pode cegar, enquanto que a escuridão em excesso pode fazer enxergar.

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos aderem a esta perfeitamente, não são contemporâneos, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

#### **4.1 Matérias, formas e objetos**

A idéia de uma construção de paisagens urbanas possíveis representa uma manipulação e formatação de matérias já produzidas. O que temos em vista é uma necessidade urgente de modular um espaço repleto de materiais já projetados e que se acumulam a uma velocidade abrasadora. Estamos, portanto, diante de uma situação que exige um reposicionamento em

relação à forma como nos deparamos e utilizamos as coisas; de modo mais amplo, vivemos uma época em que a prioridade sobre as coisas deve consistir exatamente em reformulá-las.

Já discutimos antes sobre a saturação ao qual o mundo contemporâneo está entregue, e partir dessa constatação ordenamos nossas reflexões para um caminho que deságua em uma descoberta de mundo estranho, obscuro e desconhecido, capaz de proporcionar um novo agrupamento de fenômenos ou modelos estruturais. Aliado a essa idéia, devemos ter em mente outra, que, ao invés de buscar mundo alternativos, nos conduz a configurá-lo sob novos direcionamentos formais. O mundo, para além de uma decodificação de seus materiais, precisa ser trabalhado dentro de um redimensionamento de suas propostas criativas, devendo existir como elemento de estímulo e resposta. Sua presença não deve ser negada, pois o mundo, ao qual todos estamos comuns, deve servir como plataforma de suporte para outros mundos de apreensão subjetiva. Assim, por mais que desejemos fugir deste mundo (ou mais especificamente da suas imposições e normas), se faz extremamente necessário nos mantermos conectados a ele.

Flusser (2007) faz uma clara distinção entre matéria e forma, e esta é fundamental para um entendimento mais agudo acerca de como o mundo vai sendo preenchido. A primeira está relacionada com o conteúdo amorfo no qual as coisas são formalizadas, aplicadas e representadas, é o *quê* da forma; a segunda é o continente, os modelos, o ato de informar a um determinado material a idéia (forma) de alguma coisa, é o modo pelo qual se é possível tornar aparente a matéria.

Podemos então considerar o mundo como a matéria original, aquela no qual o homem se estabeleceu e aplicou idéias, criações e deu formatos. Sua superfície é potencialmente disposta de possibilidades de agrupamentos e campos energéticos criadores. Em essência, está ligado a uma capacidade de descoberta, já que, existindo apenas como matéria, pertence a um plano amorfo, que não se manifesta em qualquer instância comunicativa ou fenomênica. Sua matéria-prima, portanto, está sujeitada a uma disposição construtiva de formas constitutivas. Uma mesa é um pedaço de madeira no qual demos forma a uma idéia de mesa. A madeira por si só é apenas matéria, um pedaço sem forma, em seu estado puro, originário, ou seja, amorfo.

Seguindo adiante nessa análise, perceberemos que cada vez mais formas foram sendo atreladas a uma mesma matéria, temos uma variedade de mesas que não são feitas unicamente de madeira, mas de vidro, pedra, ferro assim como uma combinação destes e de diversos outros materiais. Temos assim, um aparecimento de coisas que se identificam a partir de

perspectivas múltiplas. E para, além disso, se faz notar que as coisas começam a ser formuladas a partir de sua própria forma e não mais unicamente da matéria. Uma mesa ou um pedaço de uma mesa pode ser utilizado para construir, dar formas a outra mesa ou até mesmo outro objeto. Coincidente a esses fatos, temos também o aparecimento de novas matérias. A formalização do mundo proporciona a sua divisão estrutural em diversas fontes de energia produtiva; a matéria passa a ser uma forma intencional produzida pelo homem. Muitas coisas passam a ser encaradas não como produtos finais, mas como complementos a outras formas já existentes, são, portanto, em sua essência, matéria.

Acontece que a evolução gradual desses processos resultou em um paradoxo funcional. O mundo transformou-se em forma, ou melhor, deformou-se em formatos, e com isso, voltou ao seu estado de origem, amorfo, necessitando novamente tornar-se corpo fenomenológico. O mundo está entupido de formas (objetos, coisas), e muitas não são utilizadas, são desperdiçadas ou permanecem ignorantes e não nos chegam ou quando chegam, já chegam desatualizadas e obsoletas. Uma mesma coisa multiplica-se em milhares de idéias e modelos e formas possíveis, as formas emergem a todo instante e não temos como apreendê-las ou percebê-las.

Antigamente o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. (FLUSSER, 2007, p.31)

As formas passaram a ser encaradas também como matéria, que agora servem de base para a instituição de novos universos de decodificação. O processo deve ser modificado em bases de favorecimentos apreensivos, onde o foco estaria voltado para uma proposta de redirecionamento das formas, para espaços onde estas possam ser realizadas e utilizadas apropriadamente. O mundo precisa ser filtrado.

Calçados. Objetos destinados a facilitar a vida do homem na cidade, propiciam o seu contato com as estruturas urbanas e contribuem para o seu deslocamento, servindo assim, como mediador entre o pé e o chão. São, portanto, produtos que atendem as necessidades do homem de atravessar os mais diversos tipos de superfícies, que com isso, não tem dificuldades de andar pelo amplo espaço urbano sem se preocupar em machucar os pés.

O mundo está permeado destas estruturas tecnológicas que atuam como facilitadoras e são desenvolvidas para atender a essa demanda humana (BAUDRILLARD, 2002).

Esse desejo por objetos brota de uma necessidade inerente ao homem de desenvolver estruturas tecnológicas que visem a um atendimento funcional para suprir uma demanda humana. O homem precisa abrir caminho por entre o mundo objetivo, e para isso, se faz necessário a criação de determinadas estruturas de uso que proporcionem essa ação. O filósofo Vilém Flusser nos ajuda a compreender esse fato a partir de uma breve definição de objeto, como “algo que está no meio, lançado no meio do caminho (em latim, ob-iectum; em grego, problema). (...). Um objeto de uso é um objeto que se necessita e que se utiliza para afastar outros objetos do caminho” (FLUSSER, 2007, p.194).

Um objeto é uma ferramenta criada para o homem superar obstáculos (outros objetos), mas ao superá-los, o meu objeto de uso acaba por se tornar também um obstáculo para o outro. Flusser fala de projetos, configurações desenhos e criações desenvolvidas pelo homem para poder progredir no mundo. Mas os objetos tendem a ser configurados produtos individuais que não atendem a uma preocupação coletiva, mas sim, um desejo, uma vontade individual. Assim, ao criar determinada ferramenta que possa resolver determinado problema, eu posso criar toda uma outra rede de problemáticas para outras pessoas, algo que não as direciona, ao contrário, contribuem para que possam se perder ainda mais. Coisas desconectadas, fragmentos de possibilidades. Os objetos são assim, muito mais do que soluções, estruturas de intermédio entre o homem e seu estar no mundo.

Flusser propõe uma visão destes objetos como mediações, pontos de encontro entre mim e outros homens; transformando objetividades em troca de subjetividades. É o que ele chamou de responsabilidade de criação, quando no momento em que é desenvolvido o objeto deveria ser pensado a partir de um ideal intersubjetivo visando “o progresso em direção aos outros homens”. Não é superar o mundo, é superar os obstáculos que existem no mundo. A arte toma para si essa responsabilidade e almeja reflexões que conduzem a uma consciência desse estado temporário e fluido das formas e criações.

Flusser ainda destaca que essa tomada de consciência acerca da responsabilidade não surge apenas no momento da criação, mas também quando estes objetos são jogados fora, visto que “os dejetos começam a obstruir o nosso caminho tanto quanto os utilitários”. É exatamente essa obstrução de dejetos e resíduos que começa a nos induzir a sensações negativas, incômodas e reflexivas.

## 4.2 O mundo em processo de derretimento

Minha sensação se transfigurou em uma metáfora que fala sobre a descoberta da cidade, a sua busca, o desejo e a vontade de encontrá-la. Os calçados conduziram-me a uma recepção de instante, instabilidade, fluidez, liquidez e invisibilidade; a cidade estava disforme, incerta e efêmera. Sua presença tornou-se breve e não se cabe mais as marcas, elas são passageiras, encaradas como iguais e não perduram. As relações se tornaram distanciadas e fluidas, a cultura de nosso tempo subverteu as mediações, colocando-as a um nível de descarte.

Zygmunt Bauman (2001) apresentou-nos uma visão de modernidade líquida. O derretimento das formas, “a liquefação dos padrões de dependência e interação”, um mundo de fluxo intermitente e contínuo. O homem processa a sua individualidade em contextos que não se fixam por muito tempo, não existem mais certezas absolutas e tudo passa a ser definido por um grau de relatividade, tornando incerto e impreciso todo e qualquer limite. “O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos “poderes de derretimento” da modernidade (...). Chegou à vez da liquefação dos padrões de dependência e interação.” (BAUMAN, 2001, p.130)

Esse conceito compactua com a idéia de Flusser de um mundo energético em que as coisas vão passando rapidamente de um estado sólido para um estado gasoso, culminando em um “mundo potência”, sem forma definida, não sendo capaz de manter uma mesma forma durante muito tempo.

Na ciência moderna, a idéia da mudança de estados da matéria ( do sólido ao líquido, do líquido ao gasoso – e vice-versa) deu origem a uma nova imagem do mundo. Trata-se, *grosso modo*, de uma mudança entre dois horizontes. Em um deles (o do zero absoluto), tudo o que se mostra é sólido ( material ); já no outro horizonte ( na velocidade da luz ), tudo se apresenta num estado mais do que gasoso (energético).(FLUSSER, 2007, p.25)

Ao analisar essa modernidade sob algumas categorias específicas que ajudam a constituí-la, Bauman se debruça sobre as transformações ocorridas no tempo e no espaço, que não poderiam estar dissociadas de uma análise da cidade. Citando uma definição de Richard Sennet que diz que “uma cidade é um assentamento em que estranhos têm a chance de se encontrar” (SENNET, apud BAUMAN, 2000, p. 102), Bauman descreve a desconstrução social. Os espaços tornam-se cada vez mais desprovidos de compartimentos e de

civilidade, os estranhos se encontram, mas devem permanecer estranhos ao final; a relação só se desenrola durante o encontro.

Bauman distingue duas categorias de espaços públicos contemporâneos que se distanciam do modelo ideal de espaço civil, ou o espaço por onde as relações se materializam. Tomando como exemplo a Praça La Défense, em Paris, Bauman percebe um estado desencorajador de não-permanência e de falta de hospitalidade. Um belíssimo lugar, mas que se serve apenas a uma breve contemplação e, ou passagem. Seu espaço é vazio e nada diz respeito a qualquer vontade social ou cívica, se tornando assim, inacessível. A outra categoria de espaço público, mas não civil ao qual Bauman irá se referir, se destina a uma vontade unilateral de consumo. São espaços onde as pessoas (ou consumidores) se cruzam, mas não se encontram. O único compartilhamento é o do espaço físico em si. Shoppings, salas de exibição e concerto, pontos turísticos, áreas de esportes, todos tendem a funcionar como suportes para uma única ação, o consumo. Pressupõe-se que todos ali tenham um único interesse: consumir, e esse, pertence a uma esfera individual e subjetiva.

Os encontros, inevitáveis num espaço lotado, interferem com o propósito. Precisam ser breves e superficiais: nem mais longos nem mais profundos do que o ator os deseja. O lugar é protegido contra aqueles que costumam quebrar essa regra. (...) As pessoas não vão para esses templo para conversar ou socializar. Levam com elas qualquer companhia de que queiram gozar (ou tolerem), como os caracóis levam as suas casas. (BAUMAN, 2001, p.114).

A cidade perde o seu valor de mediação e passa a ser utilizada como um espaço transitório e pré-estabelecido a partir de propósitos que se prestam a um estímulo de que desestimula a vontade de apreensão e busca por interpretações possíveis. A cidade passa a desenhar contextos de desinteresses que culminam com uma desistência interativa a partir de uma realidade social.

Mas esse estado de fluidez apontado e definido por Bauman não deve ser compreendido como um processo intransigente e totalizante. Ao contrário, esse estado nos conduz a um novo entendimento acerca de um contexto pelo qual a cidade insere e está inserida; o seu discurso não cessa, mas se modifica e transforma. Assim, se faz necessário enxergarmos de que forma isso incide sobre a estética contemporânea que se utiliza das ferramentas e dos materiais espalhados pela cidade.

Que tipo de imagem iríamos criar se aqueles calçados fossem realocados para outros espaços afim de se tornarem visíveis a partir de um incômodo visual não experimentado ainda? Tais

calçados, jogados e abandonados nas ruas, e muitas vezes amontoados e soterrados sob uma diversidade de lixo e resíduos, os quais, apesar de dispostos sob o espaço urbano, mantêm-se distantes e dissociados de nossa realidade. É como se existisse um pacto social implícito. O lixo é um material de desprezo e preconceito. Sua presença deve padecer na ignorância, não existe um convívio, apenas um estado de coexistência. Não é algo com o qual queremos estabelecer qualquer tipo de vínculo ou conexão no nosso dia a dia. Destituído de qualquer familiaridade, já está implícito que aquele material cumpriu a sua função, e sendo assim, serve-se apenas para deteriorar-se lentamente obedecendo à lei da modernidade fluida.

### **5. Pés que não andam e não sentem, flutuam**

Calçados velhos, espatifados e esbugalhados denotam uma imagem crua, pura e concreta, encontram-se em um estado último: o de decomposição. Estão dispostos nas ruas, ou melhor, abandonados, mas não sem significar algo. Seria correto dizer que o abandono de um (rua), acolhe o abandono do outro (calçados)? Esses calçados perpetuam uma imagem forçosa e delicada, a de que as ruas não se apresentam da forma como queríamos que fosse. De alguma forma, estão alheios aquele lugar, estão errados frente a uma composição urbana, sua presença é estranha à rua e inverte uma atitude de obviedade, pois, posicionados na rua por onde você passa, acabam voltando até você ou então reverberando em outras pessoas. Calçados que se estragaram com o tempo e perderam a sua utilidade estão destinados a perecer no lixo como lixo e a partir daí, podem ou não, permanecer como materiais de lembrança ou memória. No entanto, se você os joga na rua ou em qualquer outro lugar que não classificamos como lixo convencional, você o está colocando em um possível estado de acontecimento, quando tende a ser tornar uma imagem inesperada e provocativa, e não como simples material de decomposição.

O lixo que jogamos na rua está diante de nossas vistas, de nosso corpo e compõe um tipo de paisagem urbana. A rua impulsiona movimento e traduz ações. Tudo isso é posto em circulação e provoca reações. O lixo incomoda e incita sentimentos, aquilo que era transitório e passageiro, no qual não precisaríamos e nem gostaríamos nos apegar é rebatido de volta até nós de forma abrupta e violenta. Nosso caminho está impregnado de coisas estranhas que nos dão a impressão de não pertencerem aquele espaço e, ao invés de se caracterizar como um local de livre trânsito, onde as preocupações têm a oportunidade de se dissipar e se perder ou

então se organizar em idéias e pensamentos mais leves e abstratos, a rua aparenta ser agora o local onde as nossas preocupações são afloradas.

Sua presença ruidosa é tanto relevante quanto outros objetos e ou materiais jogados diariamente na rua. Devemos esclarecer, portanto, o porquê da escolha dos calçados. Algo precisava ser colocado e pensado como símbolo representativo, algo pertinente ao contexto da própria cidade e que se repetisse constantemente revelando uma prática recorrente. Fui induzido instintivamente a procurar por uma relação que estivesse intrínseca às mudanças e ocorrências da modernidade. Calçados abandonados. A sua figura emblemática substancializou-se diante de mim, e com o tempo, acabou tornando-se presença cativa em meus trajetos e percepções diárias. Era uma imagem de solidão e menosprezo, havia uma aura de rancor que pairava sobre eles, como se eu lhes pudesse ouvir reclamar da ingratidão do mundo. Percebi um conflito entre os outros resíduos que também estavam despejados nas ruas. Havia um estado de familiaridade entre os calçados e a rua, uma conexão entre papéis e situações que se aplicavam diferentes para os outros dejetos. O calçado estava em seu habitat natural, o local para o qual foi designado a atuar. Mas ali já não existia qualquer tipo de atuação ou utilidade, as cenas refletiam um intenso teor de ironia, quase como se os homens estivessem desistindo de pisar nas ruas da cidade. Neste caso, os calçados permaneciam ali, inutilizáveis, abandonados, mofando no tempo, esperando como um cão fiel a volta do seu dono. O discurso amplificava-se em relação à própria qualidade da rua. Se os homens estão deixando de andar isso significa também que eles estão deixando de ocupar as ruas. A imagem transpira um ar desértico e seco, uma paisagem vazia e inata. Ruas e calçados estão como fragmentos, memórias, marcas e indícios de relações e acontecimentos remotos.

Pés que se desencontram de sapatos, sapatos que se desencontram das ruas. Os pés são pontes de ligação do nosso corpo com o mundo. São eles que tocam a pele, (superfície) de mundo enquanto o percurso é traçado. Nossos pés estão vestidos por calçados que mediam essa relação, o que os deixa mais confortáveis e seguros para que possam nos conduzir sem problemas por quase todo tipo de superfície dura. Acontece que o pé acomodou-se dentro do sapato e despiu-se de si mesmo, ele já não sente mais como antes, está perdendo o dom do tato e tornando-se borracha. Os sapatos não mais mediam, a sua função é a de diminuir o contato dos pés com o chão, quanto mais sensações tivermos, quanto menos consciência temos da superfície do mundo, menos tempo perderemos durante os nossos trajetos, o caminho tornou-se desimportante, e nossos pés desencontraram-se de sua verdadeira essência. Estamos dependentes de sapatos que só poderiam funcionar em conjunto com os pés. Não



seria, dessa forma, equivocado de nossa parte dizer que as pessoas não mais andam, mas sim, levitam pelo espaço? Esse desprendimento da terra insinua um desejo ambicioso de locomoção: o ideal seria se pudéssemos nos tele transportar, e a bem da verdade, de modo simbólico, é exatamente isso o que está acontecendo.

O homem distanciou-se do mundo e lhe trata agora como se fossem alheios um ao outro. O mundo fragmenta-se e desliza torrencialmente por corredeiras invisíveis e fluxos inconstantes. Ao invés de buscar um entendimento que desaguasse em possibilidades de aprendizados e apreensões, o homem, convicto de suas escolhas, optou por não se embrenhar no mundo, quis fugir, mas acabou por se integrar plenamente aos seus novos paradigmas e diretrizes. Não existe um ponto de ruptura, homem e mundo estão conectados, mas não se encontram, um não experimenta nada do outro, estão amorfos em sua própria formalização.

Penetrar. Esse bem que poderia ser o verbo de nosso trabalho em substituição ao verbo “encontrar”. Os dois podem se complementar é verdade, mas o que nos interessa é avaliá-los através de sua aparente cumplicidade, quando encontro pode ser interpretado como uma forma, uma possibilidade de se penetrar algo ou quando penetrar pode ser interpretado como uma forma de encontrar-se com algo, ambos podem ser começo e fim. A imagem é de cunho sexual, a procura é pelo gozo, o mundo deve exalar prazer. É essa a sensação de prazer que devemos recuperar em nossos pés, o prazer de tocar e ser tocado pelo mundo, sentir novamente toda uma constelação de presenças e ausências deslocando-se por entre o corpo. A ação é mutua, pé e chão devem penetrar-se instantaneamente, o encontro pode acontecer antes, durante e depois. Retirar os sapatos e sentir novamente a textura do mundo, descobrir o que perdemos, para, só então, recolocarmos os sapatos.

O artista neo-concretista brasileiro Hélio Oiticica criou uma série de obras intituladas de “Penetráveis”. Ambientes inventados, fictícios, nos quais estamos convidados a “penetrar”, adentrar em seu espaço e experimentá-lo, descobri-lo e percorrê-lo. Espaços carentes de corpos que lhes dessem substância, sua existência era pautada por essa presença passageira, mas que o moldava em marcas e vestígios, e para que isso acontecesse, devíamos nos despir de nossos calçados e impor aos nossos pés todo um conjunto de superfícies texturas e materiais das quais possivelmente algumas delas nunca havíamos experimentado antes. O ambiente se queria dizer virgem para todo e qualquer ser que o adentrava uma primeira vez. No entanto, era sempre uma primeira vez, tudo ali estava diferente. O sujeito deveria incursionar pelo espaço para poder apreendê-lo com todo o seu corpo em uma esfera tátil; o

público deveria se tornar participante ativo e não mais um contemplador. Helio imprimia uma série de conflitos a partir de construções, matérias e elementos que se combinava aleatoriamente. O percurso é preenchido por sugestões e liberdades experienciais, uma volta à infância em que o mundo do possível é traduzido por uma vontade de querer pegar e de colar e pregar e trazer para junto do corpo todas as curiosidades que o olhar é capaz de enxergar. Água, areia, palha, brita, pedra, madeira, ferro, plástico, papel, borracha, tudo é misturado dentro de uma arquitetura de cores e trajetos alheios e infinitos. São labirintos de sensibilidade por onde podemos nos deixar guiar apenas por um desejo de sentir e explorar aquele espaço singular.

Os pés já não são os mesmos, foram massageados por uma sintonia de reconhecimentos e identificações palpáveis. O pé não mais calça o sapato, ele o penetra e sente novamente o desejo, o gosto de se integrar e entregar ao trajeto e de se deixar levar por sensibilidades cotidianas. É a materialidade do mundo em todos os seus aspectos e situações, não importando a sua condição, se nova, velha, usada ou descartada, onde está guardado todo um conjunto de experiências perdidas e ou ainda não experimentadas.

#### **6. A estética do precário: quando o passageiro, o transitório e o residual são transformados em arte.**

Fortaleza é uma cidade de resíduos espalhados por entre seus espaços. O lixo é um componente de sua paisagem urbana. Sua presença é natural, orgânica, comum aos olhos, rotineira em conteúdo e forma. A cidade tornou-se um imenso depósito de lixo em uma fusão geradora de imagens cruas, secas, e asquerosa acerca de sua vida urbana. Esse aspecto revela outro. Fortaleza é uma cidade em processos de degradação. De cor opaca e desbotada, suas construções exalam um cheiro de destroços, sua visualidade é corrompida por estruturas decaídas, precárias, sustentando a impressão de um processo constante de deterioração. Fortaleza é como uma imensa ruína, e tem implícita uma rede de camadas geológicas, e carrega em si um sentido de abandono, desleixo e efemeridade.

Essas sensações emitem um comunicado importante acerca de sua “personalidade” e, com isso, me refiro às categorias nas quais a cidade é capaz de comunicar, expressar e afetar. A arquitetura está intimamente relacionada a um processo de sensibilização visual. As construções falam, comunicam, dialogam e produzem sensações. Existe uma relação

associativa de troca, movida através de texturas, sons, cheiros, cores, imagens, presenças, ausências, ou de qualquer coisa passível à percepção na estrutura arquitetônica, incluindo-se também a sua forma, ou design, colocado em evidência apreciativa.

Em essência, o design e a arquitetura nos falam sobre o tipo de vida que deveria desenvolver-se mais adequadamente dentro e ao redor deles. Eles nos falam de determinados estados de espírito que buscam incentivar e sustentar. Enquanto nos mantêm aquecidos e nos ajudam mecanicamente, eles nos convidam a sermos tipos específicos de pessoas. Elas falam de visões de felicidade. (BOTTON, 2007, p.72)

A visão não é animadora. As imagens, e, por conseguinte, as possíveis experiências emocionais sugeridas que emergem de Fortaleza não estão situadas sob uma esfera agradável. A cidade pode, claro, ser agradável sob muitos aspectos para muitas pessoas, o que quero dizer aqui, é que essa visão produz incômodos, angústias e sofrimentos que levam a desconfortos em relação a própria forma como queremos e desejamos ocupar a cidade. De modo geral, essa característica nos leva a pensar se Fortaleza não seria uma cidade carente de espaços que possam proporcionar vínculos e possibilidades de encontro.

Mas é exatamente em detrimento disso, que sou capaz de perceber um convite implícito, um convite à metáfora. Se faz urgente um mergulho através dos destroços, uma viagem arqueológica em busca de textos esquecidos que intentam desesperadamente se fazer descobertos.

Quando consideramos a arquitetura não podemos nos remeter a uma idéia fragmentada que tende a incorporar ao seu espectro somente aquilo pertencente a uma esfera acabada, bem delineada, funcional, estruturada, decorada e nova. Se as construções estão pautadas pelo seu processo dinâmico de reformulação significativa, sendo elas o elemento essencial constitutivo de uma cidade, logo, a intensidade na qual se propagam como construções, é a mesma pela qual são também desconstruções.

Um calçado abandonado na rua é uma desconstrução. Esse mesmo calçado é um resíduo, e um resíduo pode ser dotado de potência, e essa potência pode se desenrolar em um processo de desconstrução. A cidade associa todos os seus elementos a uma fala constante e permanente. Ela está discursando sobre si mesma, e derramando sobre nós uma responsabilidade de ação. Se sou capaz de perceber a cidade de Fortaleza como um incômodo, posso ser capaz de enxergar uma formulação possível para que essa percepção venha a tona,

fazendo a vontade da própria cidade que fala sobre si e revela a própria condição de seus indivíduos que a compõem.

A obra do artista alemão Kurt Schwitters, insere-se em um plano intimista, de “prazer pessoal” (CAMPOS, 2010) que busca restabelecer um contato entre mundo, coisas e objetos. A sua arte, a qual nomeou de MERZ, difere-se de tudo aquilo que vinha sendo feito sob os selos das vanguardas; não era um movimento que pudesse ser enquadrado ou identificado como pertencente a este ou aquele grupo de artistas, a sua obra escapava a qualquer classificação clássica, era peculiar em sua própria condição de ruptura. Schwitters inaugurou uma nova perspectiva de utilização e fruição artística e estética. A arte estava em todo lugar e em todas as coisas, e, principalmente, em lugares e coisas inesperadas. A sua preocupação com a forma lhe conduziu a uma investigação mais aprimorada acerca da existência de materiais descartados socialmente. A sua obra, assim como ele próprio, careciam de uma nova camada de texturas e elementos que pudessem preencher a sua inquietação frente ao mundo.



(Figura 4.1)



(Figura 4.2)

A redescoberta do mundo perdido do objeto – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano – domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui em ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do *eidós* da expressão poética ou plástica. (CAMPOS, 2010, p.35)

Pares Conectos é uma obra com a qual intento um estudo mais íntimo acerca daquilo a que Schwitters impulsionou com a sua arte MERZ. Estamos falando aqui de uma estética do precário. Nosso trabalho, no entanto, não pretende dedicar uma atenção generalizada ao objeto, no caso, os calçados. A sua inserção no meio urbano atenta para um debate de influências e contaminações possíveis e passíveis de uma proposição mais ampla, atingindo um contexto que alcança hábitos e manias cotidianas. O que se coloca aqui é a própria consciência do sujeito em relação a um objeto que guarda uma temporalidade muito maior e se faz muito mais presente do que outros.

A configuração parte de uma união de materiais precários, transitórios. Vou me referir a “material” como todo e qualquer elemento no qual a obra foi baseada, elaborada e estruturada. A sua definição no espaço como trabalho artístico se vale de uma combinação de determinados fatores e perspectivas de passagem. A obra quer se inserir dentro de uma atividade de “impermanência” cotidiana. Existem coisas que não se fixam na nossa rotina diária, coisas que não podemos apreender, coisas de que não nos damos conta e as quais não poderíamos fazer em sua totalidade, ou simplesmente coisas que não aparecem, que não acontecem. O mundo acontece dentro de uma imensidão de coisas imperceptíveis.

Toda ação é permeada por detalhes que podem ser gerados infinitamente. O ato de andar pode produzir uma série de questionamentos, os quais, em sua maioria, iremos e devemos tratá-los como inúteis, ou simplesmente ignorá-los. Quantos passos eu precisei fazer no momento em que pisei fora de casa até chegar aqui? Quantas vezes eu parei durante o percurso? Quantas vezes eu virei à direita, e quantas a esquerda? Tudo isso pertence a um circuito de reações promovido pela ação que você desenvolve e são caracterizadas por uma situação transitória e passageira, que não servem a uma apropriação geral, visto que a resposta será tanto incerta quanto a pergunta, que, por isso, tende a se repetir indefinidamente. Além do mais, seria necessário que a pergunta já tivesse sido feita quando estivéssemos efetuando a ação para que nos dispuséssemos a respondê-la. Se ao término de minhas passadas me vêm a pergunta: quantos passos dei?

Todos os dias eu ando da minha casa até o trabalho durante uma média de 20 minutos. Só nesta frase, já podemos notar uma interferência. Levando em conta de que esse tempo foi devidamente calculado, podemos dizer que nem todos os dias o caminho é feito dentro de mesmo tempo, já que se trata de uma média. As possibilidades surgem avassaladoras, tudo pode vir a servir como explicação para que um dia o tempo seja um e outro dia o tempo seja outro. Alguns pequenos acontecimentos se sucedem durante o percurso para que o tempo seja modificado, e estes podem ser tanto externos quanto internos. Não podemos apreender isso, esse conjunto de variáveis faz parte de um mundo inacessível aos seres humanos, é algo que se situa em uma posição impermanente diante das coisas, quando perguntas e respostas condicionadas a uma existência momentânea e passageira são acontecimentos sem relevância e sem substância que não vêm à tona, são suplantados por outras percepções e preocupações diárias. Será que interessa saber o motivo que ocasionou a diferença de alguns segundos de um dia para o outro? Tanto não interessa que não costumamos fazer esse tipo de indagação no nosso dia-a-dia. Não somos máquinas, não temos a capacidade de armazenar a quantidade de informações que é produzida diariamente, armazenamos somente a parte que nos interessa.

O que acontece é que percebemos somente aquilo que nos afeta diretamente de alguma forma concreta. É necessário que as coisas se manifestem de algum modo sobre o nosso corpo ou sobre o nosso pensamento; é preciso que sejamos chamados a atenção ou então que voltemos a nossa atenção para determinado ponto em específico. Uma diferença de 1 minuto de caminhada para o trabalho entre um dia e outro, provavelmente nada irá significar para a maioria das pessoas. Mas vamos imaginar que essa pequena diferença de tempo tenha sido ocasionada por uma mulher que você viu passando e parou por um breve instante para olhá-la e que a partir disso você tenha diminuído o ritmo das passadas o suficiente para demorar apenas 1 minuto a mais do que no outro dia. Existe aqui um momento especial, ou melhor, um momento excepcional que se sobressaiu frente a tantos outros acontecimentos que podem ter se sucedido durante o caminho. De alguma forma, aquela mulher passando transformou-se em um acontecimento concreto, sólido e palpável, algo que lhe chamou a atenção, que trouxe a tona uma percepção e se distinguiu em importância frente aos outros acontecimentos, afinal, muito dificilmente aquela terá sido a única mulher que passou por você durante o caminho.

## 7. Análise da obra “Pares Conectos”

A obra de arte pertence a uma dimensão coletiva, é tanto do mundo quanto do artista. Sua estrutura é aberta a uma série de complementaridades e devires subjetivos, e dessa forma, devemos dizer que o próprio artista é também um elemento subjetivo complementar a sua obra. O que ele cria, não é somente aquilo que ele quis dizer, mas aquilo que a obra diz individualmente aos seus apreciadores. Assim, a visão do artista em relação à própria obra é um recorte, uma interpretação segundo as suas intenções, desejos e inquietações. Existe claro, uma vontade de direcionamento. O artista almeja um discurso, quer pontuar algo, dividir, partilhar a si mesmo. Mas toda obra de arte é um objeto único, a obra não é o artista, assim como o artista não é a obra, existe uma divisão, uma mediação entre os dois.

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas á configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (ECO, 2010, p.40)

Umberto Eco nos fala de uma obra aberta, pautada pela sugestão, que visa estímulos, cria e recria sensações e estados que interagem com a condição subjetiva do próprio intérprete, o ser fruidor. A obra propicia uma relação de profundidade consigo mesmo, e sendo assim, o artista não teria a liberdade de falar e abordar o seu trabalho de acordo com as suas próprias categorias?

A experiência de me debruçar sobre uma produção pessoal dialoga com uma vontade de dar seguimento a uma série de inquietações e ocorrências subjetivas que somente a realização da obra não se afigurou como capaz o suficiente de sanar. Foi necessário unir teoria e prática, prezando por uma junção entre o discurso artístico e o discurso acadêmico. Desde logo, ficou evidente uma quantidade de camadas, pensamentos e conceitos que foram se sobressaindo durante o processo de construção da obra. Senti a necessidade de explorá-los também como pesquisa. Percebi que esse trabalho dialogava com uma vontade minha de trabalhar com estes mesmos temas e conteúdos dentro do meio acadêmico.

A prática estudar uma obra minha parte de uma motivação subjetiva que dialoga com o próprio motivo pelo qual senti a necessidade de produzir um objeto artístico. Era o desejo de me aprofundar em questões que pautassem uma percepção sobre mim mesmo. Discutir arte e cidade eram questões que me interessavam, mas eu queria abordá-los de uma forma pessoal, de experimentá-los, manipulá-los e percebê-los a partir de algo que se instaurasse de dentro para fora, se fosse perpetrado como expressão particular. Falar de arte e de cidade, só poderia fazer sentido, se postuladas e enquadradas por um ponto de vista que fizessem referências a minha própria forma de apreendê-los.

Tomar um objeto já pronto formulado por outra pessoa e me apropriar deste, retirando e levantando questões que respondessem as minhas ansiedades e dúvidas, não se delineou como um procedimento confortável, visto que eu queria trazer a tona sob um ponto de próprio, a partir de uma experiência pessoal e subjetiva, um discurso que tratasse de montagens de fragmentos e horizontes delineados como paisagens urbanas possíveis. Desse modo, me senti tentado a transpor a minha própria visão daquilo ao qual queria trabalhar. Falar da minha própria obra é uma forma de me colocar também como espectador e passante. Se a minha intenção era provocar encontros e mergulhar nas camadas cotidianas das memórias urbanas, nada melhor do que me jogar eu mesmo através de elementos que por algum motivo me tocaram e me chamaram a ação.

O conjunto artístico formado pela combinação de calçados abandonados e pequenos recortes narrativos fictícios introduz-se no espaço a partir de suposições físicas. Não existe uma ligação formal ou direta, ou seja, o espaço de exibição foi intencionalmente escolhido por um desejo de criar uma cena e não de reproduzi-los retornando estes calçados aos locais onde foram encontrados. Duas questões se afiguram aqui. A primeira é relativa a escolha do espaço, que não poderia ser aleatório, visto que ignoraria todo o planejamento e reflexão do que lhes foi pensado; e a segunda trata da disposição destes calçados no espaço; como deveria ser feita a divisão?

Inicialmente a ação foi realizada com a seguinte configuração: formei pares (entrelaçando-os com abraçadeiras) a partir de uma suposta composição relacional entre eles, mãe e filho, namorado e namorada, amigos e etc. Posicionei-os separadamente em um local onde a circulação de pessoas fosse intensa (a idéia era lhe deixar visíveis) e, junto a eles, deixei um envelope branco que continha uma frase ou verso escrito por mim que referia-se sobre a relação no qual eu acreditava lhes ter inculcido e direcionado.





(Figura 5.1)



(Figura 5.2)

Mas, configurado dessa forma, observei que a ação era engolida pelo espaço. Seus dispositivos eram frágeis na medida em que foram pontuados por um modelo extremamente subjetivo de construção simbólica; as frases não se conectavam as narrativas imaginadas, não havia uma comunicação, um link entre aquilo que estava posto e aquilo que era lido, estavam enjauladas em possibilidades e esperanças remotas. Existia claro, a possibilidade daquilo atender a um desejo ou querer meu em relação aos seus objetivos, visto que eu não poderia controlar a recepção e a apreensão do público, só que isso não pertencia a obra como elemento fechado e individual, era um fator independente, alheio a sua constituição.

Seus elementos não se fixavam e nem exibiam qualquer tipo de interação com o local e consigo mesmos, a aplicação passou por um processo de esvaziamento. A possibilidade de compartilhamento estava limitada pela presença do envelope. Este era sempre levado, deixando para trás os pares, que sozinhos, acabavam por retornar ao estado original no qual foram coletados por mim.

O ciclo foi refeito, a ruptura era momentânea, a proposta estava vaga e não atingia o objetivo planejado, sua presença não agregava, pois, servia apenas a pessoa que pegava a carta, e o outro, aquele que vinha depois, já era um sujeito deslocado, que não tinha a oportunidade real de uma participação ativa ou mesmo perceptiva. A presença dos calçados postos daquela maneira, não denotava nada, e dessa forma, melhor seria se tivéssemos colocado apenas o

envelope com a frase e o registro fotográfico dos calçados, já que assim, haveria uma conexão implícita, um diálogo possível.

Atentando para estas questões, ficou claro que a ação precisava amadurecer, estava verde, teoria (conceito) e prática estavam em desencontro; aquilo que havia sido pensado como idéia não se realizava enquanto obra e produto final, de modo que a sua primeira aplicação deve ser encarada como um teste, uma experiência processual.

Pensando assim, resolvi que a configuração precisava ser fortalecida em cima de um entrelaçamento maior entre os materiais essenciais constitutivos da obra: calçados e narrativas (perfis) ficcionais. Texto e imagem precisavam estar em conjunto e atuar em um prol do outro, a idéia era criar um jogo contextual onde um se tornasse referência para o outro. Em detrimento dessa nova proposta, senti a necessidade de trabalhar a idéia de encontro e relações sociais (dada à utilização dos calçados) dentro de um contexto maior, abordando uma estrutura coletiva. A idéia de criar pares se despreendeu de uma manipulação explícita e evoluiu para uma disposição mais livre e solta. Se a obra estava sendo guiada por um desejo de proporcionar encontros, então não fazia sentido condicionar, designar pares tal como eu havia feito. Era preciso deixá-los livres e soltos para serem formulados (pelo público), a partir da sua própria condição.

Nesse ponto, faço um aparte. Todas as idéias e propostas pontuadas e levantadas a seguir e que constituem um novo ciclo do trabalho, encontram-se em processo de desenvolvimento, ou seja, ainda não foram postas em prática como material final. Dessa forma, vou me ater principalmente sobre as intenções e desejos pessoais aos quais quero repercutir com esse trabalho, explorando um pensamento que seja capaz de me responder às questões e objetivos levantados para essa pesquisa. Irei então, destrinchar toda a minha linha de pensamento ocasionada pela primeira experiência prática do trabalho “Pares Conectos”.

O primeiro passo que se seguiu a esta nova proposta de realização, foi pensar a construção de uma “cena urbana” que representasse um local de fluxo, onde as pessoas, os transeuntes, se cruzam constantemente. Pensei então em colocar vários calçados individualmente (não mais “abraçados” um ao outro em pares) em um mesmo espaço criando direções subjetivas de caminhos e percursos nos quais eles poderiam estar traçando. Os pares tornar-se-iam possibilidades, ou melhor, a própria relação entre público e calçado, já que este é agora o responsável por estabelecer o laço. Apesar de independentes entre si, o conjunto de calçados cria uma dimensão visual de preenchimento. O espaço é posto em evidência. Aqueles

calçados deixam de ser lixo, juntos constroem uma imagem subversiva, não mais estão reduzidos a uma sensação de precariedade e abandono produzida potencialmente pelo seu estado outro de solidão.

Penso que o trabalho seria modificado completamente em relação a sua primeira experiência aplicativa se colocado dessa maneira. Mas essa mudança, desde já, não foi passível de uma definição como produto final ou como motor potencial que a distinguisse do modelo como a outra havia sido realizada. A ação ainda encontra-se carente de um complemento, de algo que vá além de sua condição de calçados abandonados.

Imagine que estamos andando por entre uma rua, apressados e preocupados e ao final dela em um cruzamento, nos deparamos com um mar de calçados posicionados na calçada de forma que precisaríamos dobrar a atenção para não pisá-los. Com certeza, aquilo soaria um tanto estranho, enigmático e poderia despertar alguns lances de dúvidas e questões. Por si só, aquilo já causaria (supostamente) um redemoinho de idéias e possibilidades, as pessoas iriam querer saber do que se trata e logo cobrariam respostas, e estas, que não são dadas pelo executor de tal empreendimento, estariam delegadas a um plano criativo, subjetivo ou coletivo, que por ventura pudesse suprir essa carência, senão de forma total, pelo menos de forma satisfatória. Sapatos que simbolizam passantes, que representam atores sociais em mútua atividade transitória, signos de identidade possíveis. Estamos diante de outro trabalho, mas que dialoga com as mesmas idéias.

"Descalços", é uma instalação coletiva realizada por um grupo de estudantes dos cursos de Belas Artes, Geografia e Comunicação Social da UFMG. Projeto do tipo site specificity, foi criado e desenvolvido para o concurso de arte pública "A Escultura e o Passante", onde foi um dos três finalistas. Esteve instalado entre os dias 15 e 30 de Maio de 2000 no canteiro central da Av. Álvares Cabral - Praça da Assembléia, em Belo Horizonte, MG - Brasil.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Texto extraído do site <http://passantes.redezero.org/principal.htm>



(Figura 6.1)

Utilizando-se de uma mesma estrutura conceitual, podemos observar uma coincidência teórica. Porém, há diferenças de formulação, aplicações e objetivos interpretativos, apreensivos e frutivos. A intervenção foi pensada em confluência com o espaço, a partir de suas características físicas, ou seja, os sapatos deveriam se adequar ao espaço, dando a impressão de pertencer, estar fixos aquele lugar. Sua aparência foi então alterada, não tendo sido instalados, expostos, tal como o foram recolhidos. A proposta, plantada como *site specificity* estabelece uma relação muito intensa com o lugar no qual foi exposta, mas não é permissiva a ponto de deixar o seu público atuar como sujeito ator e participante, pelo menos não de forma direta e objetiva. O modelo utilizado recorre a um dispositivo de reconhecimento, é quase como se aquela instalação (muito mais do que uma intervenção) quisesse compartilhar algo com os passantes, não é uma presença que se desloca ou ecoa em outros momentos no percurso, é algo que se assemelha a uma reprodução simbólica de um estado observado e que agora está posto em observação. Creio que há um fechamento, um condicionamento na maneira como a ação é disposta, e sinto que isso atrapalha a própria desenvoltura do conceito projetual e das idéias perpetradas pelos autores. “*Descalços*” foi pensado como uma escultura e, por isso mesmo, era fixo. Isso se contradiz com o conteúdo originário que toma muito dos mesmos conceitos com o qual eu estou trabalhando, e um deles, é exatamente, a promoção de encontros. Não que como escultura, a obra não pudesse apresentar essa característica, mas me sinto pessoalmente incomodado com o fato de ver que estes calçados estão apregoados a um espaço único, não estando livres para trafegar e ressoar por outros lugares. A mim me parece, que “*Descalços*” fala e proporciona outras coisas que

estão muito além do que as prerrogativas intentadas, mas fico a me perguntar se isso terá ou não sido intencional.

No entanto, existe um detalhe em relação a esse trabalho que vale a pena ressaltar. A escultura “*Descalços*” é o ato de final de uma série de ações realizadas também com calçados recolhidos nas ruas. Nesta 1º fase da obra nomeada de “*Pistas – poéticas do objeto*”, uma série de calçados foram lançados individualmente ou em seus respectivos pares trazendo consigo alguma pequena história ou mensagem partilhada sobre formatos diversos: poemas, bilhetes, fragmentos, interrogações, quando não era o próprio calçado utilizado como papel. Pensado separadamente, vejo esse momento (fase) como uma outra obra que se potencializa a partir de esquemas, relações e um discurso próprio que não reverbera ou se completa no produto final. Há aqui uma distancia entre estas duas fases da obra, e acredito que “*Pistas-poéticas do objeto*” estabelece uma relação mais próxima e íntima com o passante.



(Figura 7.1)



(Figura 7.2)

O que nos leva de volta a reestruturação de nosso trabalho diretamente com a pergunta: afinal, os envelopes deveriam permanecer da mesma forma como na primeira experiência? Os envelopes me satisfaziam, e sua presença na rua denotava uma proposta interativa, valendo ressaltar que, excluindo as frases, foi a única parte que funcionou adequadamente da primeira vez. Decidi que devo utilizá-los assim, crus, como envelopes, contendo apenas uma folha em

branco, é esse o ponto por onde desejo que a sugestão irrompa, em que o público possa ser levado a indagar e suspeitar sobre um patamar mais específico.

O envelope traduz um discurso de proximidade, uma vontade de se comunicar e sussurrar bem de perto aos ouvidos de quem passa. É convidativo na medida em que desperta a curiosidade e incita a ação. Uma atmosfera desconhecida, mas notadamente interessante: dar de cara com vários calçados velhos e surrados na calçada por onde muitas pessoas caminham diariamente, e perceber que debaixo de todos eles há um envelope, acredito que isso poderá produzir, ou então induzir os nossos supostos passantes a um recorte interpelativo mais específico e distinto daquele apresentado na obra “Descalços”.

A intenção não é tratar ou construir a cena como um quadro apreciativo ou um modelo representativo, no qual as pessoas passam e olham apenas como sujeitos em terceira pessoa. Tenho por objetivo uma sistemática de alternâncias e significações que produzam e ecoem em outras locações, o que está em jogo não é um discurso sobre o lugar ou de sua ocupação, o que quero é que o lugar seja um ponto de recorte, um instante de assimilação. A obra não deve ser completa, ao contrário, deve expor e preencher vazios, é algo que não pode ser destinado a um único espaço somente, meu querer conceitual é de que o público a leve para outros lugares e disseque-a a seu bel-prazer.

O espaço no qual a obra é instalada deve afirmar-se como ponto de partida e não como ponto de chegada. O encontro não deve ser dado pelo momento em interação com a obra, mas sim, em função de outros momentos provocados pela obra. Como isso seria possível? Os envelopes angariavam provocações e suspeitas, mas estavam carentes de algo mais, era preciso complexificá-los em sua configuração estrutural; era preciso retornar aos seus perfis e narrativas ficcionais. Eis o fator, o motivo protagonista para a obra existir. Decidi ser bem direto e sucinto, afinal, de que adianta criar narrativas, perfis e situações específicos inspirados nos próprios calçados, se eu os guardaria apenas para mim? Coloquei-os a vista, de forma seca e objetiva, cada calçado viria acompanhado de uma folha pregada ao chão, e nela poderíamos encontrar toda uma quantidade de detalhes, dados, que recortavam uma persona e as inseriam no espaço, dessa forma, cada calçado estaria representando um alguém em pleno caminho.

O que temos então é uma cena que se põe em movimento, como se a qualquer instante aqueles sapatos pudessem sair andando seguindo adiante com as suas vidas. No entanto, todo o procedimento de montagem e ficcionalização foi direcionado para que houvesse um

confronto de caminhos, ou melhor, de objetivos, como se cada calçado fosse um obstáculo a ser superado, quase como jogo, mas que só pode ser vencido se todos se ajudarem.

As pessoas não têm como saber ou levantar os dados ou a ficha daqueles desconhecidos que lhe cruzam diariamente na rua. Porque então não lhes oferecer essa oportunidade? Os trajetos diários necessitam de instigar a curiosidade daqueles que o percorrem, e como ignorar a curiosidade alheia, o gosto de saber e bisbilhotar a vida dos outros, a vontade de se tornar onisciente? Chegar perto e imaginar e associar e criar e recriar. De quem verdadeiramente pertence aquele calçado? Existe um desejo de se reconhecer, um desejo de renovar as certezas que se têm sobre si. O objeto é transitório porque continua, e não porque passou; aquilo que passa abre uma brecha para a imaginação, e aquilo que continua é o momento do outro. As vidas completam-se em movimento, a narrativa não cessa, todos interagem continuamente, é essa a paisagem urbana que quero criar.

## Considerações finais

Tentamos agrupar uma rede de pensamento que pudesse tornar possível uma consciência reflexiva sobre os significados e as formas de entendimento de percepção no qual a idéia de encontro deve ser encarada nos dias de hoje. O percurso arqueológico no qual este trabalho tentar expor é um indicio de que precisamos estar atentos para os novos momentos pelo qual o mundo passa, e estar atento, nesse caso, é perder-se em mistérios e encantamentos cotidianos.

O que fica claro é que a possibilidade de desencontrar-se é também a possibilidade de adentrar e ser jogado em uma situação inesperada. O encontro é dependente da ação de desencontrar-se com algo. Em um mundo aonde tudo chega até nós com uma facilidade questionável, será que não nos cabe extrair disso certa incoerência social? Fazer chegar não é o mesmo que encontrar-se, existe uma simplificação de conceitos e atuações que é modelada e repercutida em nossas vidas diárias. Essa simplificação discursa sobre um possível campo de expressões, mas o que temos na verdade é um estado de duplicação, reprodução e esvaziamento de discussão e repercussões. Eu vejo o que todos vêem, tudo é igual a todos, e sendo assim, o que poderia ser compreendido através de uma diversificação, é exatamente aquilo que é produzido como uniformização.

O encontro é impossível sem que as pessoas estejam convivendo em pleno desencontro. A concordância absoluta é nociva a um desenvolvimento social e progressivo do próprio ser humano para consigo mesmo. O encontro fala exatamente de uma oposição, uma diferenciação, encontrar-se é compreender no outro a possibilidade de conviver com coisas que sozinhos, não seríamos capazes de suportar.

O meu trabalho com calçados abandonados tenta adentrar neste ambiente complexo ao qual fomos destinados para dialogar com toda uma rede de possibilidades de encontrar-se com. O outro é aqui um olhar muito mais amplo, é uma presença dilatada capaz de ocupar espaços e disseminar marcas e vestígios de sua personalidade e de seus desejos. Arte, cidade, objetos, pessoas. Todos são indeterminados e indefiníveis como elementos absolutos, estão como personagens e sujeitos que contracenam um com o outro em um imenso palco de teatro no qual a idéia é fazer com que todos possam ser diretores e atores a um só tempo.



## Referências Bibliográficas

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARANTES, Priscila. **Tudo o que é sólido, derrete: da estética da forma à estética do fluxo**. XVI Encontro da Compós: Curitiba, PR: 2007
- BAITELLO, Norval. **Os meios da incomunicação. A outra face, demasiadamente humana, dos vínculos**. In: Os meios da Incomunicação. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **Sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- BARROS, José D'Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BOTTON, Alain de. **A arquitetura da felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007
- BRISSAC, Nelson. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC, Marca D'ÁGUA, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva,
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Paloma. **A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 7, n. 13, jun. 2009 .
- CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento**. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**, organização de Dionísio de Oliveira Toledo e prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.
- ECO, Umberto. **A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio, Org. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume; Grupo ESSPAC, 2007.
- FREUD, Sigmund. **“O estranho”** in: História de uma neurose infantil e outros trabalhos, 1919
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KEROUAC, Jack. **On the Road: pé na estrada**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KWON, Mion. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. October 80, primavera, 1997. 85-110

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991

MUNFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SALZSTEIN, Sônia. **Desvio para o vermelho**. In: Cildo Meireles: desvio para o vermelho. Apresentação Aracy Amaral; texto Sônia Salzstein, Ronaldo Brito. São Paulo: MAC/USP, 1986.

VILNEI, João. **Gentilandia.com**. Salvador: Corpocidade, 2008.

#### **Endereços Eletrônicos utilizados para recolha de imagens**

<http://www.townandcountrytravelmag.com/cm/tandctravel/images/marfa-texas-21-1007-fb.jpg> Acessado no dia 3 de dezembro de 2011.

<http://4.bp.blogspot.com/-CRBNSHNGvYE/ThKDd2E10RI/AAAAAAAAAGY/zsamT0VIgP0/s1600/desvio-para-o-vermelho-cildo.jpg> Acessado no dia 3 de dezembro de 2011

[http://2.bp.blogspot.com/\\_4nrOaG2DMLE/TURHrzH607I/AAAAAAAAADc/B3TzjCw6Wu/s1600/c2ad68d53f8064aab359d8721c885232\\_01.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_4nrOaG2DMLE/TURHrzH607I/AAAAAAAAADc/B3TzjCw6Wu/s1600/c2ad68d53f8064aab359d8721c885232_01.jpg) Acessado no dia 4 de dezembro de 2011

[http://d.i.uol.com.br/cildo\\_madri\\_565.jpg](http://d.i.uol.com.br/cildo_madri_565.jpg) Acessado no dia 3 de dezembro de 2011

[http://escafandro.blogtv.uol.com.br/img/Image/escafandro/2008/Agosto/kurt\\_schwitters9.jpg](http://escafandro.blogtv.uol.com.br/img/Image/escafandro/2008/Agosto/kurt_schwitters9.jpg) Acessado no dia 4 de dezembro de 2011

<http://www.poster.net/schwitters-k/schwitters-k-spring-picture-2602497.jpg> Acessado no dia 4 de dezembro de 2011

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=3217html> Acessado no dia 4 de dezembro de 2011.

<http://passantes.redezero.org/principal.htm> Acessado no dia 4 de dezembro de 2011