



**PELOTAS À DERIVA:**

TÁTICAS URBANAS PARA COLEÇÃO E CONSTRUÇÃO DE *SITUATIONS TROUVÉES*

Guilherme Franck Tavares



**Guilherme Franck Tavares**

**Pelotas à deriva:**

Táticas urbanas para coleção e construção de *situations trouvées*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Daniel Albernaz Acosta

Pelotas, 2015



## **Guilherme Franck Tavares**

### **Pelotas à deriva:**

Táticas urbanas para coleção e construção de *situations trouvées*

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 08 de maio de 2015

Banca examinadora:

Prof. Dr. Daniel Albernaz Acosta (orientador)  
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Adriane Hernandez  
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves  
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Renata de Azevedo Requião  
Pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina



## RESUMO

Esta dissertação apresenta e analisa produções poéticas desenvolvidas por mim como resultado de experiências de exploração do espaço urbano a partir de caminhadas pela cidade de Pelotas, RS. Essa exploração é articulada pelo uso da fotografia como ferramenta de pesquisa visual, direcionada à busca e ao registro de situações efêmeras e acidentais, caracterizadas pela ação da natureza sobre o espaço construído, tais como texturas de paredes em erosão, descamamento de tintas, cartazes dilacerados e desenhos formados pela projeção de sombras sobre as paredes e calçadas, a partir da incidência da luz solar sobre os aparatos urbanos. As poéticas produzidas a partir desses registros apresentam-se em formas variadas, que vão desde coleções fotográficas até intervenções urbanas. A análise dessa produção é contextualizada a partir de um levantamento histórico sobre o ato de caminhar urbano como ação poética ou como parte fundamental de produções artísticas desde a Idade Moderna, suas relações com os efeitos sociais da industrialização, da urbanização e da globalização, bem como as diferentes ideologias adotadas por movimentos artísticos e artistas individuais desde a modernidade até a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Deriva; Fotografia; Sombras; *Situations Trouvées*; Fenômenos Estéticos Urbanos.



# ABSTRACT

This dissertation presents and analyses the poetic productions developed by me as result of urban exploration experiences by walking the streets of Pelotas, RS, Brazil. Such exploration is articulated by using photography as a visual research tool, aimed to search and record accidental and ephemeral situations characterized by the action of nature on the built environment, such as the texture of eroded walls, paint peelings, lacerated posters and shapes formed by the projection of shadows over the walls and sidewalks, from the incidence of sunlight on urban devices. The art works produced from these records are presented in various forms, from photographic collections to urban interventions. The analysis of such production is contextualized by a historic background research on the act of urban walking as a poetic action or as a fundamental part of artistic productions since the Modern Age, its relations to the social effects of industrialization, urbanization and globalization, as well to the different ideologies adopted by artistic movements and individual artists from Modern to Contemporary Age.

**Keywords:** *Dérive*; Photography; Shadows; *Situations Trouvées*; Urban Aesthetic Phenomena.



# SUMÁRIO

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| 11  | INTRODUÇÃO                   |
| 19  | PRIMEIROS PASSOS             |
| 26  | ESPAÇO, LUGAR E PAISAGEM     |
| 39  | MODERNIDADE E ANESTESIA      |
| 53  | CAMINHAR COMO AÇÃO POÉTICA   |
| 85  | TÁTICAS COTIDIANAS           |
| 119 | TEXTURAS URBANAS             |
| 139 | APOLOGIA DA SOMBRA           |
| 173 | MEIO-DIA E TRINTA EM SATOLEP |
| 192 | CARTÕES POSTAIS              |
| 198 | RELÓGIO SOLAR                |
| 212 | ASSOMBRAÇÃO #257             |
| 218 | O MAPA-JOGO                  |
| 222 | STREET CODE                  |
| 228 | ANTIESPAÇO PUBLICITÁRIO      |
| 235 | CONSIDERAÇÕES FINAIS         |
| 240 | REFERÊNCIAS                  |
| 247 | ANEXO: NOVA YORK ELÉTRICA    |

**Nota sobre a formatação das referências em citações:**

A primeira citação de um autor aparecerá sempre seguida da notação referencial completa, incluindo nome do autor, ano da publicação e número de página. Quando o nome do autor é citado de antemão no decurso do texto, a referência ao final da citação incluirá apenas o ano da publicação e a página. Quando ocorrerem diversas citações em sequência, do mesmo autor e da mesma publicação, a primeira notação será completa e as subsequentes mostrarão apenas o número da página. Quando, em um mesmo parágrafo, aparecerem diversas citações do mesmo autor, da mesma publicação e da mesma página, a notação aparecerá apenas uma vez ao final do parágrafo, referente a todas as citações logo acima. Quando uma sequência de citações de um mesmo autor e obra for interrompida por citações de outro autor, quebra de parágrafo ou mesmo troca de assunto no discurso, elas sempre tornarão a aparecer com a notação completa, assim evitando qualquer possibilidade de confusão. As citações destacadas do texto, com recuo, sempre trazem a referência completa. O ano informado nas referências é sempre o da edição consultada, e não do original. Todos os grifos em citações serão dos próprios autores, exceto quando explicitamente marcados com a expressão “grifo meu”.

# INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda a produção poética desenvolvida por mim como parte da pesquisa realizada para o curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Essa produção configura-se simultaneamente como processo, objeto e resultado da mesma pesquisa, uma vez que elas foram praticadas de forma simultânea e complementar.

Tratamos aqui dos desdobramentos de um trabalho com início anterior ao meu ingresso neste Mestrado, e cujo processo iniciático caracteriza-se, em linhas gerais, pela exploração ambulante do espaço urbano e a coleção de recortes desse espaço através da fotografia. Logo, ao compartilhar o registro de situações muito específicas do espaço urbano, estou compartilhando não só a imagem, mas também o olhar, fazendo da fotografia o veículo da alteridade, o dispositivo que permite ao outro perceber o espaço como eu o percebi ou, ao menos, tomar ciência de que uma outra experiência do urbano é possível. Nesse sentido, meu ato é o de apontar e dizer “veja isso”, “preste atenção àquilo”. A escolha dos motivos a fotografar sempre se deu num processo muito intuitivo, a partir da minha percepção particular sobre elementos ou situações na cidade que me eram esteticamente provocantes ou afetivos. Boa parte do processo se mantém ainda dessa maneira, uma vez que a singularidade da produção está diretamente relacionada à singularidade do olhar que a produz. Para operar com legitimidade e autonomia no papel de artista observador, é preciso confiar na intuição do olhar, ou no

olhar intuitivo. Se essa exploração intuitiva da cidade constitui um dos movimentos da pesquisa, então, em muitos momentos, o que se tem de fato é a investigação de um objeto impreciso, que vai sendo perseguido, desvendado e construído simultaneamente. Como na “perseguição desvairada” de Breton e Nadja pelas ruas de Paris, “perseguição de quê, eu não sei, mas perseguição, para assim recorrer a todos os artifícios da sedução mental” (BRETÓN apud JACQUES, 2012, p. 123).

Por outro lado, a abordagem desse trabalho no contexto de uma pesquisa acadêmica obrigou-me, naturalmente, a dar um passo atrás para visualizar o quadro geral da minha produção poética. Essa reflexão, juntamente à pesquisa bibliográfica, joga luz sobre o tabuleiro, permitindo-me identificar métodos e temas transversais entre os trabalhos. A busca por afinidades ou divergências com o trabalho de outros artistas também oferece termos de comparação ou pontos de referência que ajudam a mapear o terreno onde estou transitando, ao mesmo tempo em que indicam caminhos para a continuidade do trabalho. Com efeito, tudo isso me coloca em um novo estado de consciência sobre e durante meu processo de produção. Eventualmente, esse conhecimento objetivo acaba sendo incorporado subjetivamente, levando ao refinamento daquela intuição primeira.

É assim, então, que se desenvolve este trabalho: de forma cíclica e evolutiva, como uma espiral; a tomada de consciência sobre os elementos em jogo no processo levam ao autoconhecimento e a novas reflexões que, por sua vez, levam a novas produções e assim sucessivamente.

Por envolver características subjetivas e trajetórias imprevisíveis, parece-me inadequado tentar enquadrá-lo nos moldes de um trabalho acadêmico tradicional, especialmente no que diz respeito à enumeração de objetivos e hipóteses de pesquisa. Afinal, não seria possível determinar de antemão os caminhos que estavam prestes a ser percorridos ou precisar exatamente onde se pretendia chegar e que tipo de resultado (produção artística) seria produzido ao longo do percurso. Em que pese esse descompasso, faço a seguir um exercício retroativo na tentativa de apontar com alguma distinção objetivos e hipóteses compatíveis com a poética do trabalho.

O conjunto de trabalhos que serão analisados aqui abrange técnicas e resultados variados, mas se origina de um processo em comum: a experiência do *caminhar como prática estética*<sup>1</sup>, a exploração e apreensão sensível da paisagem urbana contemporânea a partir do deslocamento pelos espaços da cidade. A partir dessa constatação, mostrou-se razoável estabelecer essa prática como tema de pesquisa, que servirá de fio condutor da dissertação, uma vez que é assunto compartilhado por todos os trabalhos que serão apresentados.

Enquanto em execução, o trabalho de pesquisa teve como objetivo dar subsídio intelectual a novas produções poéticas a partir de minhas próprias impressões e afetos sobre os espaços urbanos, pela realização de percursos exploratórios em diversas localidades, mas especialmente na cidade de Pelotas/RS. Do objetivo final desta dissertação, podemos dizer: apresentar e analisar minha produção artística pessoal dos últimos cinco

1. Expressão que tomo emprestada do subtítulo do livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (Careri, 2013), pois sintetiza com eficácia a atividade em questão, sem a necessidade de nomear, neste momento, as diferentes práticas específicas que o termo engloba.

anos (2010 a 2015) e debater suas relações com a poética do caminhar e com as características dos locais explorados, situar a produção entre as produções de outros artistas com trabalhos semelhantes, analisar as especificidades de cada trabalho bem como identificar os diferentes rumos traçados ao longo dessa pesquisa. É possível apontar como hipóteses algumas constatações gerais indicadas na pesquisa, as quais antecipam ou refletem as questões levantadas pela poética do trabalho:

- Ao compreender a prática da exploração urbana com fotografia como um tipo de pesquisa visual, suponho ser possível expressar uma idiossincrasia dos espaços pesquisados, ao se evidenciar seus padrões estéticos singulares num processo de catalogação poética de seus elementos constituintes;
- Existe um anestesiamiento da sociedade contemporânea perceptível na forma como as pessoas se relacionam entre si e com os espaços da cidade no seu cotidiano;
- É possível vivenciar e perceber o espaço urbano de maneiras alternativas, que não encarem a cidade como um obstáculo desagradável a ser superado durante os trajetos cotidianos;
- Esse anestesiamiento pode ser superado através de ações poéticas que proporcionem novas percepções e experiências no espaço cotidiano, através de fotografia, proposições lúdicas ou intervenções urbanas.

As hipóteses apontadas acima se aplicam de forma abrangente a todo o trabalho. Ao longo da dissertação, trataremos de analisar pontualmente cada uma das produções em suas especificidades técnicas e conceituais. Antes de prosseguir a isso, é importante situar o leitor no espaço de discussão em que o trabalho se insere. Inicialmente, veremos como o ato de caminhar molda a sociedade desde seus primeiros passos, e de saída delineamos conceitos importantes tais como *espaço*, *lugar* e *paisagem*. Em seguida, abordamos a chegada da Idade Moderna e a questão do anestesiamiento social ligado ao processo de urbanização. A partir desse contexto é que analisaremos como o ato de caminhar tem sido ponto de partida ou etapa fundamental em produções artísticas modernas e contemporâneas, suas produções e seus movimentos de origem. A seguir, passamos a tratar do meu próprio trabalho, debatendo as particularidades do processo de produção e suas ideias condutoras, também situando meu trabalho entre aqueles de artistas que exploram questões e procedimentos similares. Na sequência, abordaremos os fenômenos estéticos urbanos mais marcantes em meu trabalho: a textura e a sombra. À sombra daremos atenção especial estudando seus diferentes aspectos míticos, culturais e científicos ao longo da história. Por fim, serão apresentados cada um dos trabalhos produzidos por mim, iniciando por *Meio-dia e trinta* e sua inserção no espaço poético de *Satolep*. Em seguida, todos os demais trabalhos produzidos serão analisados em sua poética particular e à luz de toda pesquisa inicial.

Por se tratar de um trabalho que engloba uma pluralidade de campos do conhecimento, os referenciais adotados para esta pesquisa são

bastante diversificados, envolvendo autores e artistas que encadearam uma linha de pensamento na história da arte e que exercem influências sobre meu trabalho. Incluem-se aí:

- Autores do início da Idade Moderna como Baudelaire e seus ensaios poéticos sobre o *Flâneur*, que seriam complementados por Walter Benjamin, que também contribui com diversas outras reflexões críticas sobre o cotidiano moderno;
- Michel de Certeau, que fornece uma análise fenomenológica sobre a vida cotidiana e as relações de poder na prática do espaço urbano;
- Artistas participantes do grupo Letrista, cuja cisão daria origem tanto ao Novo Realismo de Yves Klein, Jacques Villeglé, Raymond Heinz, Mimmo Rotella e outros, como também à Internacional Situacionista, de Guy Debord, Constant, e muitos outros;
- Autores contemporâneos que exploram historicamente o caminhar como ação poética, tais como Francesco Careri e Paola Berenstein Jacques, esta que também aprofunda o estudo do movimento situacionista;
- Autores que problematizam conceitos de espaço e paisagem no contexto urbano, tais como Milton Santos e Nelson Brissac Peixoto;

- Autores que fornecem uma abordagem reflexiva sobre a fotografia, como Roland Barthes e Rosalind Krauss;
- Victor Stoichita e Roberto Casati, que refletem sobre a sombra em todos seus aspectos culturais, científicos e artísticos;
- Artistas como Bernd e Hilla Becher, Hans Eijkelboom, Jorge Macchi, Guido Indij e Daniel Spehr, Regina Silveira e Larry Kagan, cada qual com suas particularidades, fornecem pontos de referência com interesses ou procedimentos em comum;
- Umberto Eco colabora com definições e categorias de listas, elencos, inventários e coletâneas;
- Vitor Ramil se faz presente como forte influência poética através de sua Estética do Frio e o espaço poético de Satolep, além de outras influências regionais que compõem a paisagem imaginária de meu trabalho, como Eduardo Galeano, Joaquín Torres García e Jorge Luís Borges.

Além destas, diversas outras referências e influências, poéticas, filosóficas ou literárias, contribuíram de maneira direta ou indireta com este trabalho e serão mencionadas oportunamente, além de constarem todas as referências devidamente listadas ao final deste volume.



# PRIMEIROS PASSOS

Francesco Careri (2013) retorna ao período paleolítico para compreender como se deu o processo de apropriação e modificação do espaço pelo homem, cujo desenvolvimento nos trouxe até o estado de urbanização da atualidade. Para o autor, o ato de caminhar está na origem deste processo:

É às incessantes caminhadas dos primeiros homens que habitaram a terra que se deve o início da lenta e complexa operação de apropriação e mapeamento do território. (CARERI, 2013, p. 44)

O autor utiliza-se do mito de Caim e Abel como alegoria para sua investigação sobre a origem das primeiras aplicações humanas do caminhar. Nesse mito, as figuras de Caim e Abel representariam uma das primeiras formas de divisão da humanidade, entre nômades e sedentários, conceitos desenvolvidos apenas mais tarde, mas que se representam no mito através das atividades de agricultura e pastoreio. Caim era o possuidor de todas as terras e dedicava-se à agricultura, atividade considerada fatigante e que exigia a permanência no local de trabalho. Por isso o autor relaciona a figura de Caim ao arquétipo do *homo faber*: “o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo mundo artificial” (CARERI, 2013, p. 36). Abel, por outro lado, era possuidor de todos os animais sobre a terra e representa o nomadismo através da atividade pastoril, que consistia em “*ir* pelos prados para apascentar o gado”, conferindo a Abel a possibilidade privilegiada

de se locomover durante o trabalho e se “dedicar à especulação intelectual, à exploração da terra, à aventura e ao *jogo*”. Por isso, Abel é relacionado ao arquétipo do *homo ludens*, “que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida”. Se nomadismo e sedentarismo representam diferentes relações primitivas do homem com o espaço, Careri destaca que aí se distinguem também os usos do tempo: Caim tem a maior parte do seu tempo dedicada ao trabalho, da necessidade de estar na lavoura para arar, semear e colher. O tempo de Caim é, portanto, inteiramente “útil-produtivo”, enquanto o tempo de Abel é “não utilitarista por excelência”, um “tempo livre, ou seja, *lúdico*” (CARERI, 2013, p.36). Nessa análise, Careri identifica os primeiros traços embrionários da arquitetura e da interferência na paisagem:

2. A visão de que a produção artística é uma atividade que se opõe ao trabalho perdura até os dias de hoje. Segundo Duarte Jr. (2006), a partir da Idade Moderna o pensamento científico, racional e utilitarista prevaleceu na sociedade, relegando as atividades ligadas ao sensível, ao corpóreo e ao lúdico a um grau de menor importância, assim construindo uma imagem pejorativa do artista como aquele que não trabalha, que pouco se esforça e pouco contribui para o desenvolvimento da sociedade.

[O tempo lúdico] levará Abel a experimentar e construir um primeiro universo simbólico em torno de si. Da atividade de caminhar [...] deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem. (CARERI, 2013, p. 36)

Careri observa também que, devido a essas características, o ato de caminhar associa-se desde a origem à criação artística e também ao rechaço ao trabalho<sup>2</sup>, associações cujos reflexos podem ser notados na obra dos dadaístas e surrealistas parisienses, “uma espécie de preguiça lúdico-contemplativa que está na base da *flânerie* que permeia o século XX” (CARERI 2013, p. 36). A relação lúdica com o espaço também seria explorada mais tarde, pelos situacionistas, na década de 1960.

Buscando compreender uma origem primitiva da arquitetura e do urbanismo nos primeiros sinais de interferência do homem no espaço, Careri observa que há duas formas ancestrais de habitar a terra, que correspondem a duas concepções da própria arquitetura. A “uma arquitetura entendida como construção física do espaço e da forma” corresponde a espacialidade da caverna e do arado, contra uma arquitetura da “percepção e construção simbólica do espaço” à qual corresponde a espacialidade da tenda, estruturas temporárias que se desfazem e refazem ao ritmo dos deslocamentos, “sem gravar rastros persistentes” (2013, p. 38).

Em que pese a evidente relação com o binômio nomadismo-sedentarismo, Careri frisa que seria um erro compreender a arquitetura como uma derivação exclusiva do sedentarismo (por estabelecer uma relação direta entre o assentamento e as estruturas permanentes que hoje entendemos como produtos da arquitetura), levando a uma falsa oposição entre arquitetura e nomadismo. Em vez disso, o que se estabeleceu foi uma “relação mais profunda que liga a arquitetura ao nomadismo por meio da noção de percurso” (2013, p.40). Essa noção de percurso está presente tanto na cultura sedentária quanto na cultura nômade, as quais não são excludentes, mas complementares e interdependentes.

Agricultores e pastores têm necessidade de um contínuo intercâmbio dos seus produtos e de um espaço híbrido, ou melhor, neutro, em que o intercâmbio seja possível. (CARERI, 2013, p. 40)

Deleuze e Guattari descrevem essas duas espacialidades como espaço liso e espaço estriado, que correspondem, respectivamente, ao espaço nômade – “marcado somente por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto” – e ao espaço sedentário – “estriado por muros, recintos e percursos entre os recintos” (apud CARERI, 2013, p.40).

Essas duas formas diferentes de se relacionar com o espaço, entretanto, têm origem comum nas errâncias intercontinentais praticadas pelos primeiros homens do paleolítico, anteriores ao nascimento do próprio conceito de nomadismo e “muitos milênios antes da construção dos templos e das cidades” (CARERI, 2013, p. 40). O autor destaca a diferença entre errância e nomadismo:

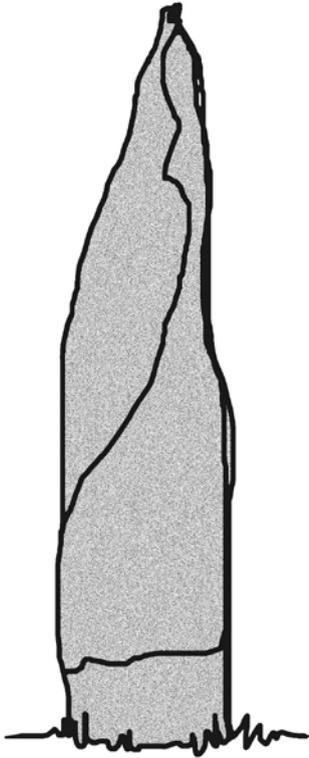
Enquanto o nomadismo se desenvolve sobre vastos espaços vazios, mas, de todo modo, conhecidos, e prevê um retorno, a errância desenvolve-se num espaço vazio ainda não mapeado e não tem metas definidas. (CARERI, 2013, p. 50)

Dessa mesma forma, as atividades da agricultura e do pastoreio, citadas aqui como os movimentos iniciais que definiram os modos de vida sedentários e nômades, têm também suas origem em atividades ainda mais primitivas, que são a colheita e a caça, atividades que aos poucos evoluíram “graças à lenta domesticação dos animais (pastoreio) e das plantas (agricultura)” (CARERI, 2013, p. 50), e que somente após milênios dariam origem aos espaços sedentário e nômade. Segundo o autor, até o período neolítico o homem não havia começado a dispor sobre a terra

elementos demarcatórios ou simbólicos que constituíssem uma nova construção artificial do espaço. Assim, o próprio percurso é compreendido como “o primeiro sinal antrópico capaz de insinuar uma ordem artificial nos territórios do caos natural” (CARERI, 2013, p. 50). Este território do caos, isto é, o território imaculado, natural e selvagem, vai aos poucos sendo transformado, ainda que não fisicamente, mas perceptivamente, seguindo as primeiras noções racionais de caminhos e referências geométricas primitivas: eixos verticais e horizontais cujos parâmetros eram o sol e o horizonte. O espaço vai então sendo preenchido de significados e referências para orientação espacial e temporal. “Passou-se de um espaço *quantitativo* a um espaço *qualitativo*”, afirma Careri (2013, p. 51). Dessa forma, se constrói um espaço inscrito na paisagem, delineado pelo senso geométrico e pelos significados culturais. Careri conclui que é nesse ponto que o homem, através do caminhar, passa a produzir lugares.

A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (CARERI, 2013, p. 51)

É somente no período neolítico que nasceria o “primeiro objeto situado da paisagem humana” (CARERI, 2013, p. 51). Isto é, a intervenção do homem no espaço natural deixa de se dar apenas pelo ato de caminhar e perceber, passando a ocorrer em modificações físicas e intencionais do



Exemplo de Menir

ambiente. Se o homem pré-histórico tinha no Sol uma referência muito instável de verticalidade, devido à variação da posição solar ao longo do dia, Careri supõe que tenha sido “para estabilizar a direção vertical que se criou o primeiro elemento artificial do espaço: o menir” (2013, p. 52). O menir constituía-se simplesmente de uma longa pedra erguida verticalmente e assim fixada no solo. Careri os considera como os “elementos mais simples e mais densos de significados de toda Idade da Pedra” (2013, p. 52). É provável que os menires desempenhassem diversas funções ao mesmo tempo. Estariam ligados a cultos de divindades como o deus Sol e a deusa-mãe Terra; demarcações territoriais, lugares de batalha, lugares sagrados, lugares onde havia água. Em muitas dessas pedras havia inscrições de símbolos, tal como em totens tribais ou mesmo obeliscos do Egito. Para Careri, o significado mais importante é sua ligação com as errâncias. Os menires, nesse caso, funcionariam como uma sinalização viária primitiva, colocados de longe em longe para situar regiões conhecidas e estabelecer linhas que orientavam os percursos. Esses locais demarcados serviriam também como lugares de pausa ao longo dos grandes caminhos, função que Careri compara à dos “postos de gasolina das autoestradas modernas” (2013, p. 55). A este respeito podemos refletir que os atuais postos de serviços, como são chamados, ainda hoje se mantêm como locais ritualísticos, porém, em vez de rituais religiosos, ali se desempenha o ritual do consumo, definidor da sociedade contemporânea.

Diversos menires continham inscrições sagradas e entre elas destaca-se a reiterada presença do *ka*, o símbolo da eterna errância.

Este símbolo representa uma figura humana rudimentar com os dois braços erguidos, um gesto de adoração ao deus Sol. Na cultura egípcia, o nascimento do primeiro volume está ligado ao mito do *benben*, a primeira pedra que emergiu do caos, “um monólito que representaria a petrificação vertical do primeiro raio solar” (CARERI, 2013, p.60). Toda essa ligação entre o sol e um elemento vertical inserido no espaço sugerem ainda uma forte relação com o tempo. A observação do movimento da sombra projetada pela incidência da luz solar sobre o menir poderia ser utilizada para acompanhar a passagem do tempo – o primeiro dos relógios solares. Essa hipótese está diretamente relacionada à poética de um dos meus trabalhos de intervenção urbana, que consiste na instalação de relógios solares junto às placas de sinalização viária, transpondo para a atualidade a ideia de menir.

Neste ponto em que o homem passa a interagir e modificar com crescente complexidade o mundo à sua volta, convém uma pausa na análise histórica para estabelecermos as diferenciações entre os termos *espaço*, *lugar* e *paisagem*.



Hieróglifos do “ka” em diversas culturas.

# ESPAÇO, LUGAR E PAISAGEM

Do ponto de vista puramente matemático, um *espaço* se define pela inscrição de vetores-limite no vazio, seguindo eixos do plano cartesiano. Assim, altura, largura, e profundidade delimitam o volume de um continente abstrato. Ainda nesta análise estrita, o *lugar* seria uma determinação, um posicionamento no espaço. O espaço determina um *quanto*, o lugar determina um *onde*. Um lugar pode conter espaços, pode ser um espaço, assim como um espaço pode conter diversos lugares. É nesse sentido que Careri se refere aos lugares produzidos pelo caminhar. Porque sua análise se contextualiza no período paleolítico, ela trata do início das atividades humanas rotineiras, as quais começam a estabelecer vínculos com locais específicos, marcando pontos de referência no território natural. Esses pontos inauguram lugares à medida em que são praticados pela primeira vez. Careri observa que estes acontecimentos ocorrem ainda na “infância da humanidade” (2013, p.38), isto é, o paleolítico. Essa primeira atribuição de pontos de referência dá início a uma proto-cartografia do território habitado e atribui finalidades de uso comum aos lugares, onde a prática cotidiana passará a delinear *espaços*.

Logo percebemos, então, que uma delimitação cartesiana apenas define uma abstração geométrica, insuficiente para contemplar a dimensão antropológica do espaço. Nessa linha que buscamos, os espaços se realizam nos lugares pela atividade ali desempenhada. As definições que buscamos aqui devem corresponder a uma realidade urbana contemporânea. Podemos exemplificar afirmando que um mesmo

lugar em uma cidade pode abrigar diferentes espaços com o passar do tempo. Onde primeiramente havia uma floresta, logo passa a ser um canteiro de obras, que logo passa a ser um condomínio. No interior de uma casa, um quarto de dormir pode converter-se em escritório a partir da redistribuição dos seus objetos. Nos mesmos lugares, se constituem diferentes espaços em diferentes períodos do tempo. Fica evidente, portanto, que além dos vetores geométricos (que definem o vazio continente imaginário), a constituição do espaço é dada também por um intervalo de tempo e pelas atividades que ocorrem nesses intervalos coincidentes (espacial e temporal).

Para Michel de Certeau, “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (1998 p. 176). Formam um sistema real cuja existência faz a cidade. O caminhar (na cidade) é visto como ação espacializante. Assim, sua definição de espaço está diretamente ligada ao ato de caminhar, e dele depende sua existência. O autor traça um paralelo entre o sistema urbano e o sistema lingüístico. O caminhar, dessa forma, é análogo ao *enunciar*, de forma que ao percorrer seu trajeto o pedestre se apropria e ressignifica o sistema topográfico. Nas palavras do autor:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação [...] está para a língua [...]. É um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua). (CERTEAU, 1998, p. 177)

Dessa forma, para De Certeau, o espaço só existe quando praticado, isto é, quando apropriado pelo pedestre que, ao caminhar, transforma cada significativa espacial em outra coisa. O autor estabelece, oportunamente, uma diferenciação entre *lugar* e *espaço*:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. [...] Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. (CERTEAU, 1998, p. 201-202)

Após diferenciá-los, De Certeau conclui enlaçando novamente lugar e espaço através da prática do caminhar urbano:

Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. (CERTEAU, 1998, p. 202)

Esse enlace dos termos demonstra que sua diferenciação conceitual não pressupõe sua separação prática; ao contrário, lugar e espaço coexistem e se complementam na realidade. Cabe ainda destacar, por ora, a “variável tempo” citada na constituição deste espaço, uma questão importante que é posta em evidência pelos trabalhos que serão analisados mais adiante.

O geógrafo Milton Santos, antes de detalhar um discurso sobre definições do espaço e sua diferenciação da paisagem, faz questão de reforçar a ideia da inseparabilidade entre tempo e espaço, tecendo uma crítica à separação desses elementos pela geografia clássica.

Santos se propõe a “prover, com um método, essa fusão do tempo e do espaço” (2004, p. 52). O autor afirma que o espaço está à altura de medir o tempo e vice-versa, sendo esta uma maneira de dizer que “tempo e espaço são uma só coisa, metamorfoseando-se um no outro, em todas as circunstâncias” (p. 53). Indo além, Santos afirma que reconhecer essa integração não basta, sendo necessário prover meios de operacionalizá-la no discurso.

Milton Santos descreve o espaço a partir de *sistemas de objetos* e *sistemas de ações*, inseparáveis entre si. As ações incluem a técnica, que cria e trabalha com os *objetos técnicos*, que constituem a materialidade do espaço. “A técnica entra aqui como um traço de união” entre tempo e espaço (2004, p. 54).

Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis. [...] o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se [...] sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições. (SANTOS, 2004, p. 54)

Com essa afirmação, Santos reitera o que viemos observando até aqui: não apenas a inseparabilidade de espaço e tempo, mas também o entendimento de que o espaço é uma construção dinâmica, diretamente ligada ao uso e às ações humanas. Ao explorar a inseparabilidade de tempo e espaço, tendo a ação humana como articuladora dessa relação, Santos acena, de passagem, para uma ideia muito cara a este trabalho, a de uma “experiência humana total” do mundo (2004, p. 48). Indo além em sua análise, Santos tangencia também o deslocamento como fator constitutivo do espaço-tempo:

...fazer isto ou aquilo, desta ou daquela forma, neste ou naquele ritmo, segunda esta ou outra sucessão. Tudo isso é tempo. O espaço distância é também modulado pelas técnicas que comandam a tipologia e a funcionalidade dos deslocamentos. (SANTOS, 2004, p. 55)

Santos trata de frisar a inclusão de uma dimensão subjetiva ao espaço, apontando-o como resultado de “invasões recíprocas entre o operacional e o percebido”, ou “uma síntese entre o objetivo e o subjetivo” tendo a técnica como origem, levando à conclusão de que a técnica constitui tanto o espaço e o tempo operacionais quanto os percebidos, sendo ela, portanto, o “elemento unitário capaz de assegurar a ‘equivalência’ tempo-espaço” (2004, p. 55).

Na continuidade de sua retórica sobre a constituição do espaço (por sistemas de objetos e de ações), Santos aponta a questão da

intencionalidade na relação direta entre ação e objeto. “Não há pensamento sem um objeto pensado, nem apetite sem um objeto apetecido” (BRENTANO apud SANTOS, 2004, p. 89), ou: “todo desejo é desejo de algo” (VILHENA apud SANTOS, 2004, p. 89). Ferreira Gullar é perspicaz em sua abordagem poética da questão:

Porque  
diferentemente do sistema solar  
a esses sistemas  
não os sustém o sol e sim  
os corpos  
que em torno dele giram:  
não os sustém a mesa  
mas a fome  
não os sustém a cama  
e sim o sono  
não os sustém o banco  
e sim o trabalho não pago  
[*Poema Sujo*<sup>3</sup> [trecho], GULLAR, 2001, p. 86-87]

A perspectiva de Gullar mostra que essa relação sistêmica é uma via de mão dupla pois, se não há desejo sem objeto desejado, como afirma Milton Santos, tampouco os objetos existem senão em função do desejo, da necessidade ou da intencionalidade, que “os sustém”.

\*\*\*

3. O Poema Sujo foi escrito em 1971, durante o exílio de Ferreira Gullar em Buenos Aires, Argentina.

O conceito de *paisagem*, por sua vez, é bastante polissêmico. Sua interpretação vai depender do contexto que embasa sua aplicação. Aqui daremos atenção apenas aos campos de nosso interesse, que tangenciam arte, arquitetura e geografia. Na linguagem do dia-a-dia, em conversas informais, o termo paisagem é empregado para falar de uma vista ampla sobre um território natural, como o campo ou a praia. É uma definição insuficiente, mas não é equivocada. Etimologicamente, o termo deriva do francês *paysage*, cujo significado remete às zonas naturais ou rurais não urbanizadas; mas essas zonas não são a *paysage*, elas são o próprio radical *pays*, isto é, a terra, o campo, o interior do país, tal qual no inglês *land* ou *country*. Então *paysage* sugere o próprio devir do *pays*, o território natural num refazer-se constante. *Paysage* está para o *pays* assim como, em português, a folhagem está para a folha, a pastagem para o pasto. Em alemão, diz-se *landschaft*<sup>4</sup>, de onde deriva o termo em inglês: *landscape*. De aparição mais tardia, este difere na sua carga semântica. *Scape* sugere, à primeira vista, um movimento de fuga da cidade em direção à zona de domínio da natureza. É uma acepção condizente com a realidade contemporânea, pois se enuncia a partir da cidade. *Landscape* integra uma série de combinações possíveis no inglês, tais como *cityscape* (paisagem urbana) e *seascape* (paisagem marinha). Nesse sentido, o prefixo do termo indica a tipologia do lugar (campo, cidade, mar) e o sufixo *scape* é também um *scope*, ou seja, *escopo* territorial, delimitação de abrangência com forte acepção visual, como em *telescope* (telescópio) ou *microscope* (microscópio). Essa aproximação dos termos nos dá indícios de que a fuga não é necessariamente física, podendo ser mediada por um dispositivo visual, como uma pintura ou uma fotografia de paisagem.

4. Acepção semelhante à do francês, denota um território em processo.

A noção de paisagem está sempre ligada a uma apreensão visual e ampla do território, visão panorâmica, apreensão do conjunto em sua inteireza, não apenas de seus elementos individualizados. Em meu próprio trabalho, as coletâneas fotográficas priorizam recortes de detalhes pontuais da superfície urbana, em plano frontal fechado. Mas nenhum desses pedaços e nem a coleção inteira são suficientes para reconstituir a paisagem, como se fosse um jogo de quebra-cabeça (ainda assim, não me furto de jogar). Uma lista visual ou escrita de seus objetos constituintes permite apenas imaginá-la. Como um vaso de porcelana que se esfarela ao quebrar, a paisagem fragmentada não tem retorno. É preciso então tomá-la de uma só vez no espaço e no tempo.

Além disso, a paisagem circunscreve um território, isto é, um espaço exterior, extenso o suficiente para, no mínimo, se cruzar alguns metros a pé. Mas a paisagem não é o espaço em si, senão o produto de sua apreensão visual direta (a certa distância que permita abarcá-lo com a visão), ou indireta, como através da pintura ou da fotografia. Isso nos leva a crer, então, que não é possível habitar a paisagem. Quem desce a montanha e adentra a floresta, ao chegar lá descobre que a paisagem agora é outra, e está sempre adiante. A paisagem, só é possível vê-la, nunca alcançá-la. A ocorrência da paisagem não é requisito corresponder-lhe um espaço físico real. Ela pode ser imaginada, simulada e representada através de diferentes técnicas. Mesmo nas suas aplicações mais objetivas (a maquete arquitetônica, por exemplo), a paisagem representada terá uma finalidade estética, pois ela não substitui o projeto técnico.

Nas artes visuais, é a partir do século XV, que a paisagem vai gradualmente deixando de figurar apenas como plano de fundo das obras para ganhar destaque na pintura. Mas ela só se consagraria como protagonista absoluta com os pintores holandeses no século XVII. O processo de urbanização e os avanços intelectuais e tecnológicos que a humanidade experimentou com a modernidade afastaram gradualmente o homem da natureza, e esse distanciamento parece ter favorecido a observação do espaço natural com maior interesse estético. A descoberta científica do mundo e o conseqüente abandono dos mitos também contribuíram para que a paisagem não fosse mais vista como uma terra de ingerência divina, mas como algo passível de apropriação, manipulação e transformação. O artista, com as ferramentas que lhe cabem, participa desse processo.



5. As *Paisagens Portáteis*, de Daniel Acosta (2005), constituem um comentário poético bastante perspicaz e irônico sobre essa inversão de direção na nova relação do homem com a natureza, na qual o homem não mais vive no espaço natural, nem tanto vai à natureza, senão que a natureza é trazida para o interior do espaço urbano em pequenas porções, frequentemente em formas de representação absolutamente artificiais.

Foto: *Paisagem Portátil 3* (2003)

É possível argumentar, então, que a pintura de paisagem é a principal instauradora do próprio conceito de paisagem. Pintar a paisagem (realidade da qual se distancia) dá a ver a paisagem e cria o desejo (e talvez o fetiche) da mesma. “A pintura de paisagens instaura uma nova maneira de ver o mundo” (PEIXOTO, 2009, p. 11). Então, nos séculos XVII e XVIII a paisagem é recriada no interior dos centros urbanos na forma de jardins<sup>5</sup>. Os pintores, atentos ao mundo que os cerca, reproduzem também os jardins em suas obras. Assim, paisagem e arte se retroalimentam. Daí que a noção de paisagem está sempre atrelada à perspectiva de um observador distante, aos limites do seu campo de visão e à representação dessa experiência através da arte.

Milton Santos estabelece uma diferenciação necessária entre espaço e paisagem, esta que, segundo o autor, é uma expressão frequentemente utilizada no lugar de *configuração territorial*, e assim se diferenciam:

[configuração territorial] é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. (SANTOS, 2004, p.103)

Aqui também a paisagem é referida em função de sua apreensão visual e restrita a um determinado escopo. O conceito de paisagem em Milton Santos não se restringe ao espaço silvestre, de onde o termo se origina. Voltado para uma concepção atemporal e abrangente, as considerações do autor aplicam-se a qualquer tipo de paisagem, inclusive a urbana.

Santos acrescenta que a paisagem acumula objetos atuais e passados, sendo por isso uma construção transversal e transtemporal. O espaço, por outro lado, é sempre um presente, resultante da intrusão da sociedade nesse conjunto de formas-objeto que caracterizam a paisagem. O autor exemplifica seu entendimento de paisagem supondo que se todas as pessoas numa determinada cidade desaparecessem, então, onde antes havia espaço, restaria apenas paisagem. Mas esse entendimento de paisagem aproxima-se da própria noção de configuração territorial citada anteriormente pelo autor. Se considerarmos que a ideia de paisagem está vinculada a uma apreensão visual do território (como também foi

caracterizado pelo autor), então a participação humana é indispensável para a existência da paisagem como tal. Diante dessa aparente contradição, é importante lembrar que Santos defende, reiteradamente, que a distinção dos conceitos não implica em separação nem pressupõe antagonismo. "Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano" (SANTOS, 2004, p. 106). O objetivo de toda essa análise, portanto, não é apartar e compartimentar ideias em definições precisas e inflexíveis; ao contrário, é obter um panorama de possibilidades, explorar a elasticidade dos conceitos e a fertilidade poética das zonas híbridas.

Nelson Brissac Peixoto (2009) explora a paisagem urbana sob seus mais variados aspectos. À já constatada elasticidade semântica de paisagem, soma-se o universo caleidoscópico de possibilidades que caracteriza a cidade contemporânea. O autor não oferece uma definição técnica e pontual para a paisagem urbana, em vez disso, dedica-se a demonstrar sua amplitude. Para tal, investiga a própria urbe pautando-se por um viés estético. "As cidades *são* as paisagens contemporâneas", afirma inicialmente (p. 11, grifo meu). Ao longo de sua elaboração é possível pinçar algumas observações chave que nos ajudam a compreendê-la.

Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades. [...] O resultado é um caleidoscópio que talvez sintetize melhor a paisagem urbana. (PEIXOTO, 2009, p. 13)

Peixoto aponta também para uma perda da poesia nas imagens da atualidade. Problema que estaria diretamente ligado às imposições da vida contemporânea, dominada por uma profusão de “imagens condicionadas pela aceleração” (2009, p. 213), efêmeras, esvaziadas de sentido e excessivamente descritivas.

Hoje em dia, a descrição está substituindo a paisagem. [...] Na cidade, os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. [...] tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição (PEIXOTO, 2009, p. 26).

São as imagens e vídeos de propaganda, os *outdoors* vistos de relance e em alta velocidade, as placas e avisos da sinalização urbana, as interfaces eletrônicas, a programação da TV fragmentada por e para a impaciência do espectador com seu controle remoto.

A narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende. A poesia então nasceria da compreensão da incapacidade de as palavras darem conta da paisagem (PEIXOTO, 2009, p. 37).

Diante da insubstancialidade do mundo contemporâneo, Peixoto ressalta a necessidade de se resgatar imagens que, em contraposição à vertigem da mídia, contenham o instante proporcionado pela pintura, cujo trabalho “não tem nada de narrativo: consiste em possibilitar um acontecimento”. O autor aponta que a pintura tem a capacidade de

“manifestar uma presença” (2009, p. 45). Ao longo de sua obra, são sucessivas referências à pintura na busca de conceituar a paisagem. “Acontecimento em si”, “presença pura”, “aparição” (como a de um anjo), “suspensão” (do tempo), são expressões que se repetem e se somam. Esse entendimento sobre a pintura está diretamente ligado à ideia de paisagem que Peixoto pretende construir. “Este lugar ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo, é a paisagem”, afirma o autor (2009, p. 37).

Ao estabelecer essa ligação, Peixoto mostra que a apreensão da paisagem, mesmo no espaço urbano, depende de um tipo de olhar próprio dos pintores e poetas, isto é, um olhar sensível, perscrutante. Mais do que um olhar, uma postura perante o mundo. “A paisagem é um estado d’alma”, conclui o autor (2009, p. 43).

# MODERNIDADE E ANESTESIA

Na retomada da cronologia do caminhar, entraremos na Idade Moderna, onde poderemos compreender como este “estado d’alma” seria personificado, inicialmente, na figura do *flâneur*, o novo observador ambulante que surge com o desenvolvimento urbano em Paris, capaz de encontrar o sublime nas multidões e nas situações banais do cotidiano. Em seguida, vamos abordar os percursos artísticos praticados pelos dadaístas e surrealistas que buscavam tocar o inconsciente urbano através de suas deambulações e excursões a lugares banais da cidade. Por fim, nos deteremos em maiores detalhes sobre o situacionismo, movimento que atualiza as deambulações surrealistas propondo novas práticas e teorias como a psicogeografia, a teoria da deriva e a construção de situações – maneiras de reagir à espetacularização da sociedade, evidenciando em ações artísticas o cunho político-social-revolucionário do assim chamado movimento situacionista.

Antes de entrar nos detalhes de cada um desses movimentos históricos, porém, convém reconhecer que todos eles, de uma forma ou de outra, propunham práticas de resistência e reação contra aquilo que é identificado por diversos autores como um anestesiamiento social que acompanha o processo de urbanização e de desenvolvimento industrial e tecnológico da sociedade.

Duarte Jr. (2006) faz uma profunda análise sobre a hegemonia do racionalismo na sociedade contemporânea, à qual ele se refere como

“sociedade anestesiada”. O termo se opõe ao conceito de *estesia*, que, assim como *estética*, deriva do radical grego *aisthesis* – “capacidade sensível do ser humano para perceber e organizar os estímulos que lhe alcançam o corpo” (DUARTE JR., 2006, p. 136). O autor adota o uso da palavra *estesia* atribuindo-lhe um significado amplo: “nossa prontidão para apreender os sinais emitidos pelas coisas e por nós mesmos” (p. 137), ao passo que a palavra *estética* é mais específica e compreende “tão-só as questões ligadas à experiência da beleza e as discussões acerca da arte” (p. 136).

A *anestesia*, portanto, corresponde à dormência dos sentidos, à incapacidade ou, mais precisamente, à regressão da capacidade do homem contemporâneo para apreender o mundo na plenitude dos sentidos. Nas palavras do autor: “a regressão da sensibilidade humana que vem se verificando contemporaneamente. [...] a impossibilidade ou a incapacidade de sentir” (DUARTE JR., 2006, p. 137).

O autor busca na Idade Média a fonte filosófica que culminou na crise de anestesia da atualidade. A origem está no pensamento cartesiano, isto é, as bases filosóficas lançadas por René Descartes, não sem reconhecer sua importância para o avanço da ciência, mas criticando severamente a noção de que corpo e mente atuam em separado. Assim, a sociedade passou a privilegiar a mente em detrimento do corpo, o racionalismo lógico e abstrato em detrimento do sensível e corpóreo.

Nossa modernidade veio primando por operar um apartamento entre corpo e mente, na esteira do pensamento de

Descartes, o que acabou por nos acarretar uma série de problemas, os quais culminam hoje na severa crise por que atravessa a nossa civilização. Tal crise [...] consiste [...] num estado de coisas que em boa medida decorre dessa maneira exclusiva de se conceber o conhecimento humano, maneira alicerçada na separação metodológica entre sujeito e objeto, como decorrência da dicotomia corpo/mente. (DUARTE JR., 2006, p. 131)

Com o advento da Revolução Industrial, em tese, as máquinas poderiam aliviar o trabalho humano mas, na prática, o indivíduo passa a ser cada vez mais exigido em termos de produção e trabalho, a classe operária desempenha atividades mecânicas que mimetizam o movimento das máquinas, que passam a ser o novo parâmetro da capacidade produtiva; assim o homem se adapta ao ritmo da máquina, e a máquina passa a ditar o ritmo do cotidiano mecanizado.

O trabalho na sociedade industrial moderna tornou-se uma função [...] que faz de seu executante um mero funcionário. Peça de uma imensa organização, a ele cabe também funcionar de modo preciso, sob pena de ser descartado e substituído por outro que não comprometa o funcionamento do sistema como um todo. (DUARTE JR., 2006, p. 103)

Essa nova noção do trabalho como mero desempenho de função mecânica vai contra a possibilidade de satisfação pessoal no trabalho. Para Duarte Jr., daí decorre a visão negativa da sociedade sobre os

profissionais que operam no campo das artes. Segundo o autor:

Mostra-se bastante difícil encarar a produção do artista como um verdadeiro ato de trabalhar, na proporção mesma em que ele realiza seu labor com uma significativa dose de prazer e de alegria, coisa que não condiz com a nossa moderna concepção de trabalho. Portanto, trabalho e prazer acabaram por se tornar termos antitéticos. (DUARTE JR., 2006, p. 105)

Essa afirmação vem a complementar o que já havíamos observado, anteriormente, na análise de Francesco Careri sobre a separação primordial entre *homo faber* e *homo ludens*. A visão racionalista incapaz de conceber a possibilidade lúdica ou mesmo satisfatória no cotidiano e no trabalho, constitui um arranjo de pressões sociais que constrange a sociedade a inibir as experiências sensíveis no cotidiano. – Quem não tem nada mais importante e produtivo a fazer do que observar o mundo com olhos de criança e a cidade de todos os dias como se fora um recém chegado? Bem, veremos que há sim, ainda, alguns errantes resistentes e, provavelmente, sempre haverá.

Assim percebemos que, ao mesmo tempo em que a cidade aproxima as pessoas e se constitui nesse grande texto/textura/tecido de cruzamentos, acasos, encontros, conflitos, possibilidades e experiências de forma concentrada, móvel, dinâmica e coletiva, do qual nos fala Michel de Certeau<sup>6</sup>, o processo de urbanização ocidental é acompanhado pela hegemonia da racionalidade cartesiana que, por

6. “pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano” (CERTEAU, 1998, p. 183)

um lado, culmina nas grandes realizações tecnológicas da humanidade – sendo a maior delas a metrópole, cidade em sua expressão máxima, a rede que conecta todas as outras no tempo e no espaço –, mas por outro lado institui o amortecimento de toda dimensão estética e sensível da experiência urbana. Walter Benjamin aponta, já em 1933, “uma nova forma de miséria”: o empobrecimento da experiência em decorrência do “monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1997, p. 115). E Michel de Certeau, no mesmo texto em que destaca o mundo de possibilidades do tecido urbano, atenta para essa dessensibilização que classificou como *cegueira*. Ao compreender a cidade como um texto que se escreve enquanto praticado, de Certeau afirma que os caminhantes, pedestres, enfim, os “praticantes ordinários da cidade” escrevem esse texto urbano sem poder lê-lo. Nas palavras do autor:

Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. [...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. (CERTEAU, 1998, p. 171)

Em contraste ao ato de caminhar, as velocidades impressas pelos veículos motorizados (trens, metrô, aviões, automóveis, etc.) comprimem o espaço no tempo; os veículos vão se tornando mais rápidos (não obstante, o efeito esperado é inverso: em vez de “ganharmos tempo”, a sensação é de que o tempo escassa ainda mais), as cidades cada dia mais extensas e suas vias projetadas para comportar veículos em detrimento de pedestres.

Em 1938, Benjamin aborda o trânsito na cidade moderna:

Mover-se através do trânsito comporta para o indivíduo uma série de *choques* e colisões. [...] Se os transeuntes de Poe lançam ainda olhares sem motivo em todas as direções, os de hoje devem fazê-lo, forçosamente, para atender aos sinais de trânsito. A técnica subordinava assim o sistema sensorial do homem a um complexo treinamento. (BENJAMIN, 1989c, p. 125)

Trinta anos mais tarde, o filósofo Henri Lefebvre analisa da seguinte maneira o papel do automóvel no cotidiano moderno:

O automóvel é o Objeto-Rei, a Coisa-Piloto. [...] O trânsito entra no meio das funções sociais e se classifica em primeiro lugar, o que resulta na prioridade dos estacionamentos, das vias de acesso, do sistema viário adequado. Diante desse “sistema”, a cidade se defende mal. [...] Concebe-se o espaço de acordo com as pressões do automóvel. (LEFEBVRE, 1991, p. 110)

Mais espaços de *ir* e de *não estar*, espaços hostis ao corpo; o meio urbano passa a ser encarado pelo cidadão como obstáculo a ser vencido nos traslados cotidianos casa/trabalho/casa. Quanto à hostilidade do espaço urbano, Duarte Jr. (2006, p. 85-86) destaca os dispositivos “anti-mendigos” que vêm sendo adotadas nas grandes metrópoles. Debaixo das marquises de edifícios ou nos vãos das construções urbanas, são instalados

espinhos metálicos e outras “soluções” para impedir que moradores de rua utilizem esses locais como abrigos noturnos. Da mesma forma funcionam as cercas com ponta-de-lança instaladas no beiral de jardins públicos, com objetivo de impedir que as pessoas utilizem o beiral para sentar. São medidas perversas, frutos de um racionalismo exacerbado e desumano que representa o modelo de desenvolvimento que viemos adotando. A cidade parece dizer – “não há nada para fazer ou ser visto aqui. Vá embora”. Não se trata, infelizmente, de um estímulo ao caminhar como prática estética, mas de uma expulsão, pura e simplesmente. De volta à alegoria inicial: o *homo faber* (Caim), expulsa sistematicamente o *homo ludens* (Abel) para longe de seus domínios.

Soma-se a isso a escalada da violência e a sensação de insegurança que já não é exclusividade das grandes metrópoles. Assim os sentidos, quando não anestesiados, são redirecionados: a visão, quando não obliterada pela publicidade e pela sinalização, torna-se dispositivo de segurança; ao tato, resta somente a aspereza; à audição e ao olfato, as poluições sonora e do ar.

São inúmeros os exemplos de causas e sintomas da anestesia que acomete a sociedade moderna. Em sua análise, Duarte Jr. demonstra como cada um desses efeitos somente intensificou-se na passagem da modernidade à nossa contemporaneidade, à qual o autor opta por se referir como *hipermodernidade*, em detrimento de *pós-modernidade*, justamente por entender que não houve superação da modernidade, e sim a hipertrofia de seus fundamentos.

Se na modernidade os efeitos do anestesiamento se intensificaram após a Revolução Industrial, na contemporaneidade que efeitos podem ser identificados a partir da Revolução Digital? Duarte Jr. afirma que os fundamentos da Idade Moderna “foram expandidos até os limites possibilitados por um contínuo desenvolvimento tecnológico, no qual os computadores vêm ocupando um lugar de destaque” (2006, p. 72).

Se, por um lado, os computadores, a internet e a tecnologia de maneira geral trouxeram grandes benefícios à humanidade, seu uso indiscriminado também contribui para o anestesiamento, que se identifica na impaciência do homem contemporâneo para com processos de cognição lenta, na superficialidade das informações e, principalmente, a substituição do contato humano direto pela interação através de interfaces eletrônicas e também a substituição dos espaços reais pelos espaços virtuais.

Tal realidade, portanto, muito pouco possui de concreta, estando seu impalpável caráter erigido sobre signos e imagens, restando ao ser humano interagir hoje bem mais com representações de coisas e de pessoas do que com objetos e com seus semelhantes.  
(DUARTE JR., 2006, p. 110)

Mais adiante, o autor complementa sua análise mostrando como esse processo de virtualização contribui para o problema do anestesiamento:

A sistemática negação dos sentidos [...] desemboca hoje num processo de desmaterialização da realidade, de sua conversão em cenários virtuais [...]. Decorrendo daí todo um anestesiamiento das capacidades sensíveis humanas, um afastamento acentuado da natureza e a concepção do mundo como uma construção exclusiva da ciência e da tecnologia. (DUARTE JR., 2006, p. 216)

O historiador Rafael Denis aborda essa mesma questão, e destaca que a própria expressão popular de *navegar* ou *surfar* na rede constitui uma metáfora que “remete a uma noção de deslizar pela superfície sem nunca se aprofundar” (DENIS, 2000, p. 215). Ao reconhecer na internet o grande símbolo de nosso tempo, Denis observa:

O mundo da era da informação se compõe de visões fragmentadas e fragmentos de visões, cuja totalidade só é recomposta na mente de cada um, e sempre de forma passageira. [...] Mesmo as notícias mais divulgadas em escala mundial – aquelas que conseguem atingir o mínimo múltiplo comum do interesse universal – têm uma sobrevivência bastante curta, sendo logo suplantada por outras. O final do século 20 tem se definido, por excelência, pela saturação de imagens, pela poluição visual, pelo bombardeio da publicidade, pelo olhar como uma forma de consumir. (DENIS, 2000, p. 212)

Nos dias atuais, quinze anos após a análise de Denis, o surgimento dos *smartphones*<sup>7</sup>, ao mesmo tempo em que proporcionou ferramentas extremamente úteis e de grande potencial, acarretou em uma “crise de ausência” da sociedade. Essa cena já faz parte do cotidiano e pode ser vista nas ruas, nos restaurantes, nas praças: pessoas circulam desconectadas do mundo real, de cabeça baixa e concentrados na tela dos seus celulares. Já não se trata mais de olhar e não ver, mas de sequer olhar e interagir socialmente, senão através do aparelho. Estudos acadêmicos alertam para uma nova patologia, a compulsão à internet<sup>8</sup>, que se caracteriza pela constante necessidade de se manter atualizado com as informações mais recentes na rede, de forma que, como apontou Denis, não há reflexão em profundidade sobre nenhum assunto, pois o mais importante é sempre o que vem a seguir. Esse comportamento também ocorre no sentido inverso, com as pessoas sentindo-se na necessidade de informar constantemente suas ações cotidianas nas redes sociais, talvez como forma de legitimação: se não está na rede, é como se não houvesse acontecido. E assim o processo se retroalimenta.

7. telefones celulares que integram diversas funções como câmera fotográfica, tela de alta resolução e acesso à internet.

8. Ballone GJ, Moura EC. *Compulsão à Internet*, 2008. Disponível em: <http://psiqweb.med.br> (acesso em: 22/02/2015)

9. Ativista social dos anos 1960, autor de *Roube Este Livro* (1971).

Mas, a esse respeito, vale destacar que nem a internet, nem o smartphone são causas do problema, senão apenas ferramentas mal utilizadas. Este mau uso, em si, é mais um dos sintomas da crise de anestesia contemporânea. Em meu próprio trabalho, por exemplo, utilizo um smartphone como principal ferramenta, tirando proveito das tecnologias convergentes, além de utilizar as redes digitais como espaço de divulgação. Deve-se agir, portanto, como sugeria Abbie Hoffmann<sup>9</sup>: utilizando os mecanismos do sistema para desmontá-lo por dentro.

Ou, como em Michel de Certeau, desmontar o sujeito universal anônimo, reinventar o espaço racional através de sua apropriação e desvio, da astúcia e das táticas de resistência cotidianas (1998, p. 169-182).

Percebemos, então, a carga de exigência sobre o indivíduo contemporâneo e a forma como sua vida é moldada por um sistema hipertrofiado; comprovamos a hipótese de que a sociedade hiperprodutiva, hiperveloz, hiperconectada e hiperinformada, enfim, hipermoderna, impõe a si mesma a anestesia dos sentidos, a pobreza da experiência e a conseqüente incapacidade de praticar a alteridade, conforme as palavras de Paola B. Jacques:

[estamos] vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. [...] faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades. (JACQUES, 2012, p. 14, grifo meu).

Diante dessa problemática, podemos ir além, aproveitando a deixa da autora ao mencionar a *espetacularização*; trata-se de uma estratégia de manutenção do sistema hegemônico de produção e consumo (o espetáculo), que não só provoca a anestesia, mas apodera-se dos sentidos e os redireciona para o consumo de mercadorias que visam suprir, por substituição, as experiências sensíveis reais por experiências artificiais (espetaculares), na forma de produtos materiais ou simbólicos

que atendam a falsas necessidades (por exemplo, a moda, a publicidade, o *lifestyle*<sup>10</sup> consumível). Assim se constitui – em termos bastante gerais – os fundamentos da *Teoria do Espetáculo*. Essa teoria é publicada na íntegra em 1967 pelo filósofo e ativista francês Guy Debord, em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, lançando as bases do discurso libertário que culminaria nos eventos de maio de 1968 na França. No entanto, a filosofia que compõe a teoria do espetáculo começa a ser formada, pelo menos, dez anos antes, quando Guy Debord funda a Internacional Situacionista, organização essencialmente artística, mas de forte cunho político, que corresponde ao movimento da história da arte conhecido como Situacionismo, tendo suas ideias publicadas ao longo dessa década nos periódicos editados pelo movimento.

O mérito da teoria do espetáculo está em sua capacidade de articular todas aquelas percepções já mencionadas sobre a conjuntura político-social da modernidade em uma tese unificada, inovadora, precisa e resistente ao tempo. Na sociedade do espetáculo, o indivíduo é *espectador*; tudo faz parte de um sistema hegemônico de substituição da realidade, altamente competente nessa tarefa, e no qual toda relação é mediada por imagens e toda experiência é mercantilizada.

10. Do inglês, “estilo de vida”, aqui em referência às marcas e grifes que comercializam um suposto “jeito de ser” vinculado ao uso de seus produtos, portanto, produtos simbólicos.

“o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência. O mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido” (DEBORD, 2013, p. 28).

É suficiente, para o momento, termos compreendido como a teoria do espetáculo abarca e complementa o estudo sobre o processo de anestesia social. Nosso interesse, nesse contexto, concentra-se nas proposições artísticas do situacionismo, as quais têm relação direta com o caminhar como forma de apropriação e reinvenção do espaço urbano. Antes, porém, abordaremos em ordem cronológica outros momentos importantes do caminhar na história da arte, associados a movimentos artísticos da modernidade até a contemporaneidade. Esses movimentos fazem do caminhar uma ação de resistência ao processo de anestesia e espetacularização da sociedade e, assim, conduzem à comprovação da hipótese de que é possível superar a anestesia contemporânea através de ações poéticas. Tudo isso, portanto, tange ao contexto da arte, que é nosso campo de atuação e pesquisa.



# CAMINHAR COMO AÇÃO POÉTICA

## *Flanância, deambulação, deriva e urbex*

### 1. O FLÂNEUR

A figura do *flâneur*, conforme aponta Paola B. Jacques (2012), é tema de interesse entre vários autores de meados do século XVIII até o começo do século XX, mas é Baudelaire e, mais tarde, Benjamin (estudioso, tradutor e admirador das obras de Baudelaire) que o definem por excelência.

Baudelaire adjectiva o *flâneur* como “homem da multidão”, em referência ao título de um conto de Edgar Allan Poe. Também espelha-se na figura do pintor parisiense Constantin Guys, a quem admira profundamente por retratar a vida cotidiana e boêmia da cidade moderna. A atividade do *flâneur* é a flanância (*flânerie*), o passeio sem rumo pela cidade, mergulho e encanto pela multidão. O *flâneur* é um boêmio, apaixonado pela multidão na cidade, pela vivacidade do espaço urbano, mar de passantes onde ele mergulha, inebria-se de sua energia e logo se afasta, então observa os transeuntes ensimesmados em seus percursos e afazeres diários e encanta-se com a profusão e o movimento da vida.

Esse fascínio pela multidão está diretamente ligado ao contexto histórico de atuação de Baudelaire. Meados do século XIX, Paris iniciava

Guilherme Tavares (NY, 2014)  
(<http://vimeo.com/122999671>)

seu processo de transição de um traçado urbano antes estreito, labiríntico e insalubre para a Paris dos amplos boulevares que conhecemos hoje, remodelagem conduzida pelo Barão Haussmann, o “artista demolidor”. A Revolução Industrial ainda atraía levas de novos habitantes às metrópoles, e assim a própria cidade e as multidões eram, então, novidade, motivo de encontros, conflitos e fascínio. Baudelaire encontra-se nesse lugar de transição, acompanha o advento da modernidade, critica as reformulações estruturais de Haussmann e, ao mesmo tempo, encanta-se com o movimento e a concentração de energia que esse novo contexto proporciona.

Os personagens de Baudelaire são “as prostitutas, os trapeiros, os mendigos, os escroques” que com a reforma urbana “vão sendo varridos das ruas”, empurrados para fora do centro em direção às periferias (JACQUES, 2012, p. 46). Baudelaire critica a segregação social imposta pela reforma de Haussmann, mas a figura emblemática do *flâneur*, “faz parte da modernização e não poderia existir sem ela” (p. 47) e, portanto, vai além da obra de Baudelaire pois, ainda que presente em boa parte dela, não se trata de um personagem criado pela literatura, senão que a literatura, a poesia e a crônica do cotidiano é que se espelham nesse novo personagem urbano.

O *flâneur* [...] deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela. [...] Contra a velocidade imposta pela modernidade positivista, o *flâneur* traz a questão da lentidão e também da ociosidade. (JACQUES, 2012, p. 47)

A questão da lentidão e da ociosidade também são emblemáticas, na medida em que representam, justamente, uma resistência ao ritmo frenético da cidade moderna, que se manifesta na velocidade dos passantes e dos veículos que circulam nas ruas, bem como no ritmo do trabalho, do qual já falamos, imposto pela produção industrial. O *flâneur* pode ser visto, então, como um dos *homens lentos* de Milton Santos:

...nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detém a velocidade [...]. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. (SANTOS, 2014, p. 325)

O *flâneur* busca em suas flanâncias o “estado de choque” proporcionado pela cidade moderna. O estado de choque é assim descrito por Walter Benjamin ao se referir “sobretudo, ao choque da transformação da cidade antiga e à emergência da cidade moderna” (JACQUES, 2012, p. 49). Ao contrário dos transeuntes que ele observa, que de certa forma se auto-impõem um comportamento anestesiado como forma de evitar o choque, o *flâneur* encontra grande satisfação nessa experiência de alteridade radical da cidade. Um prazer inebriante e erótico ao perder-se voluntariamente “entre a alteridade e o anonimato da multidão” (JACQUES, 2012, p. 53). O poema de Baudelaire, *As Multidões*, exprime bem o espírito do *flâneur*; vejamos alguns trechos:

Não é dado a todo o mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. [...]

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. [...]

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. [...]

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris [...] (BAUDELAIRE, 1937)

Nelson B. Peixoto define o *flâneur* como o habitante urbano que “combina o olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive” (2009, p. 100). O detetive, de fato, assim como o *flâneur*, constitui um arquétipo da cidade moderna, figura emblemática eternizada no gênero *film noir*<sup>11</sup> e recorrente nos contos policiais de Edgar Allan Poe (muitos dos quais foram traduzidos por Baudelaire), entre eles, *O Homem das Multidões*, em que o detetive seria o próprio narrador do conto, a perseguir seu personagem. Walter Benjamin comenta a respeito do que chamou de dialética da *flânerie*:

De um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; do outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido (BENJAMIN apud JACQUES, 2012, p. 77).

11. Uma referência indispensável:  
*The Naked City* (Jules Dassin, 1948)

O detetive, então, é uma das personalidades que o *flâneur* pode assumir, ou uma das facetas de sua personalidade. A aproximação física das pessoas no espaço urbano propicia uma nova situação quanto à exposição da intimidade. Estar à mercê dos olhares na multidão e, ao mesmo tempo, ter a multidão à mercê do próprio olhar, é capaz de provocar um misto de atração e repulsa, como experimentado pelo personagem Nick Carraway, em *O Grande Gatsby*:

Bem alto acima da cidade, nossa linha de janelas amareladas deve ter contribuído com sua parcela de mistério para o observador casual que passasse pelas ruas que pouco a pouco caíam na penumbra; eu o imaginava olhando para cima e fantasiando o que se passava por trás daquelas janelas. Eu estava dentro e fora, simultaneamente encantado e repellido pela inesgotável variedade da vida. (FITZGERALD, 2011, p. 27)

Nota-se, o *flâneur* é também um *voyeur* por excelência.

Outra forma de percebê-lo seria como um tipo de pesquisador urbano, conforme define Nelson Peixoto (com trechos de Walter Benjamin):

Com esse seu jeito de passear, como se recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, ele está “a fazer botânica no asfalto”. Ele faz um “inventário das coisas”. (PEIXOTO, 2009, p. 99)

Todos esses arquétipos urbanos que citamos ou que podemos depreender – o boêmio, o errante, o homem lento, o *bon-vivant*, o artista, o observador, o *vouyeur*, o detetive, o pesquisador, o pensador – combinam-se na figura do *flâneur*. Embora essa figura esteja associada ao período de ascensão das novas metrópoles na modernidade, ela não se restringe a essa época, pois, de fato, todo caminhante urbano que se dispõe a experimentar esteticamente a cidade é também um *flâneur*. Assim, mesmo nos futuros momentos na história da arte onde o caminhar urbano é aplicado sob diferentes discursos, eles não se opõem à flanância, senão que a atualizam. Por fim, podemos concluir que o *flâneur* é uma das figuras mais interessantes a quem a modernidade deu origem, ainda que numa espécie de efeito colateral da ordem imposta. O *flâneur* é, em si, a personificação do *detour*<sup>12</sup>.

Em meu trabalho, que se desenvolve essencialmente no espaço urbano, o perambular pelas ruas, atento aos acontecimentos, observando ritmos, cores, texturas e sombras da cidade, assemelha-se à flanância. Mas, nos trabalhos realizados em Pelotas, especialmente na zona portuária, não existe o fator da multidão. Sendo assim, a atenção se volta à superfície material da cidade, mais do que às pessoas, identificando-se aí com o pesquisador urbano, a fazer “botânica do asfalto” e “inventário das coisas”. Ao contrário do choque benjaminiano entre a lentidão do *flâneur* e a velocidade da cidade, ali o ritmo da flanância ocorre em harmonia com a velocidade própria do lugar.

12. do francês: *desvio*.

## 2. EXCURSÕES DADAÍSTAS E DEAMBULAÇÕES SURREALISTAS

A atrocidade e a opressão causadas pela Primeira Guerra Mundial provocou nos jovens europeus um sentimento de repugnância e desolação. É neste contexto que surge, em 1916, o movimento de vanguarda conhecido como Dadá, liderado por Tristan Tzara, com intenção declarada de confundir e se opor à arte tradicional, à noção de belo e a toda forma de racionalismo moderno ou racionalidade lógica. Nessa busca pelo banal e pelo esvaziamento de sentidos transparece também um interesse pelas questões do inconsciente freudiano, o que logo levaria ao surgimento do surrealismo. O dadaísmo se posicionava como uma espécie de antiarte, disposta a romper com toda arte estabelecida, bem como atacar o movimento futurista. Os dadaístas “não queriam saber do futuro, queriam olhar o presente, mudar a postura artística do momento. (...) Sempre foram abertamente provocativos e autodestrutivos” (JACQUES, 2012, p.93).

Com efeito, é no dadaísmo que se desenvolvem os conceitos de *objet trouvé* ou *found object* (objeto encontrado) e *ready-made* (objeto “pronto” do cotidiano, exemplar selecionado de uma produção industrial de massa, elevado ao status de obra de arte por ação do artista). O próprio conceito do *objet trouvé* denota uma relação com o caminhar no espaço urbano, que se faz necessário para que ocorra o encontro desses objetos.

Em 14 de abril de 1921, em Paris, às 15h e abaixo de chuva, os membros do grupo Dadá se deslocam até um pequeno jardim em frente à igreja de *Saint Julien le Pauvre*. Essa é considerada a primeira operação

simbólica que atribui valor estético a um espaço vazio e não a um objeto. Careri considera essa excursão do grupo dadaísta como o primeiro *ready-made* urbano, que marca a transição do espaço expositivo fechado para a rua, através da “construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana” (CARERI, 2013, p. 71).

O dadá deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham – a um lugar banal da cidade. [...] Sem realizar operação material alguma, sem deixar rastros físicos, a não ser a documentação ligada à operação – os panfletos, as fotos, os artigos, as narrações – e sem qualquer tipo de elaboração subsequente. (CARERI, 2013, p. 75)

A banalidade do local escolhido se evidencia pelo fato de que, para referir-se a ele, não há outra forma senão fazendo menção à igreja como ponto de referência. Trata-se de uma recusa ao lugar pré-significado, ou estabelecido como ponto turístico. Na ocasião, o grupo de artistas foi fotografado, e verbetes aleatórios do dicionário Larousse foram lidos para as cerca de cinquenta pessoas que compareceram. Careri aponta para o fato de que a obra consiste em se ter concebido a ação realizada, e em nenhum dos seus materiais ou ações correlatas. As outras visitas que estariam programadas não aconteceram, pois “ter realizado a ação naquele lugar específico tinha o valor de realizá-la na cidade inteira” (CARERI, 2013, p. 77).

O autor destaca, ainda, sobre a escolha do local:

...um espaço a ser indagado por ser familiar e desconhecido, ao mesmo tempo não frequentado e evidente, um espaço banal e inútil que, como tantos, *realmente não teria razão alguma de existir*. (CARERI, 2013, p. 77)

Em tempo, merece destaque o fato de que é novamente Paris o palco onde se desenvolvem essas ações poéticas ambulantes, mesmo local onde já passeava o *flâneur* no final do século XIX, rebelando-se contra a modernidade. “O dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética” (CARERI, 2013, p. 74).

Apartir dessas explorações sobre o banal, os dadaístas interessam-se cada vez mais pelas pesquisas freudianas e sobre maneiras de aplicá-las na arte, determinados a explorar o *inconsciente da cidade*, um tema que seria levado a cabo pelos surrealistas, letristas e situacionistas.

Jacques (2012) aponta que os primeiros surrealistas inverteram a lógica da etnografia clássica, que busca tornar compreensível, logo familiar, o que é distante e exótico. O que eles buscavam então, era o estranhamento do que é familiar, banal, cotidiano, a partir das chamadas *deambulações* urbanas. A autora aponta que essas experiências podem ser vistas como um jogo, o que antecipa já o pensamento situacionista (cujo berço será novamente Paris).

LA PROPRETÉ EST LE LUXE  
DU PAUVRE  
SOYEZ SALE

Excursions & visites

DADA

UN CULTE NOUVEAU :

DADA

1<sup>ÈRE</sup> VISITE:

*Eglise*

*Saint Julien le Pauvre*

PROCHAINES VISITES :

Musée du Louvre  
Buttes Chaumont  
Gare Saint-Lazare  
Mont du Petit Cadran  
Canal de l'Ourcq  
etc.

JEUDI 14 AVRIL A 5 h.

RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE

Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

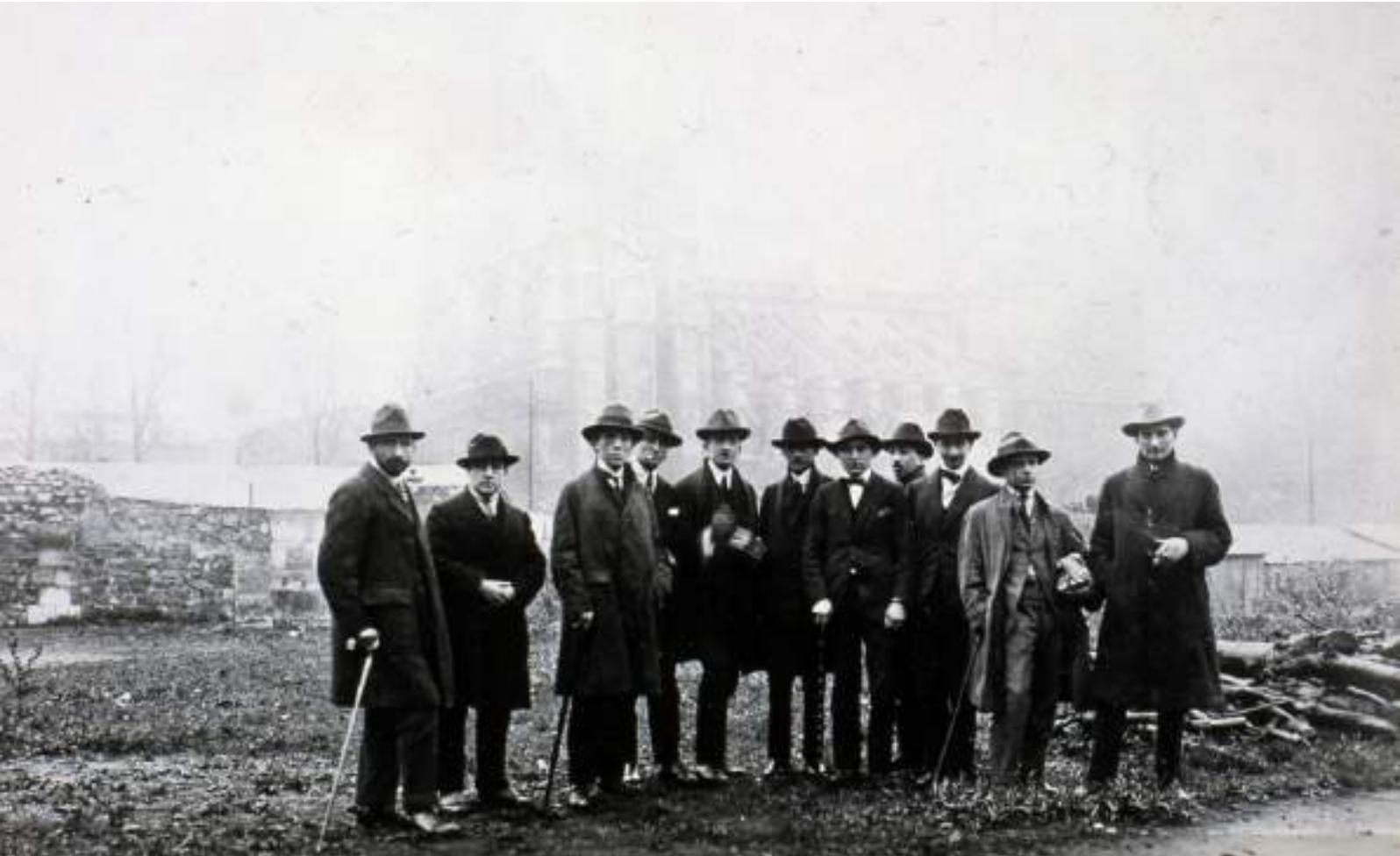
COURSES PEDESTRES DANS LE JARDIN

ON DOIT  
COUPER  
SON NEZ  
COMME  
SES  
CHEVEUX

LAVEZ VOS SEINS  
COMME VOS GANTS

DISTRIBUTION DE BAS DE SO

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicérons suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à



Acima: os dadaístas em St. Juien le Pauvre – Jean Crotti, Georges D’Esparbes, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaigues, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Phillipe Soupault.

Ao lado: panfleto de divulgação, com os dizeres: “Os dadaístas, de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão de existir”.

Liderados por André Breton, a primeira deambulação dos surrealistas ocorre em maio de 1924 quando, na companhia de Louis Aragon, Roger Vitrac e Max Morise, o grupo realiza um percurso errático de quatro dias de duração por zonas rurais, portanto não urbanizadas, sem destino definido, partindo da cidade de Blois, nos arredores de Paris, e que fora escolhida ao acaso no mapa. Essa jornada, aponta Careri (segundo declarações do próprio Breton), tomou a forma de um percurso iniciático que marcou a definitiva passagem do dadaísmo ao surrealismo. A caminhada materializava os preceitos surrealistas de exploração do inconsciente e dos limites entre realidade e sonho, como a livre associação de ideias e a escrita automática, que se fazia nesse caso como uma “errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental” (CARERI, 2013, p. 78).

Em sua aplicação no ambiente urbano, os surrealistas se propunham a explorar as zonas inconscientes da cidade, desenvolvendo passeios, encontros, *trouvailles* (descobertas de *objets trouvés*), acontecimentos inesperados e jogos coletivos. Começava-se a formular a ideia dos *mapas influenciadores*, baseados em percepções variadas do ambiente urbano, “compreender as pulsões que a cidade provoca nos afetos do pedestre” (CARERI, 2013, p. 82). Essas propostas seriam maturadas e aproveitadas pelos letristas e situacionistas, catalisadas pelo pensamento político revolucionário de Guy Debord.

### 3. DO LETRISMO AO SITUACIONISMO

O grupo Letrista (em francês, *Lettriste*) original surge em meados dos anos 1940 sob a liderança de Isidore Isou. Seu nome vem justamente da “letra” (*lettre*), uma vez que os trabalhos iniciais do grupo partiam de desdobramentos sobre a forma tipográfica e outras associações entre visualidade e sonoridade de sinais gráficos. O desenrolar a partir daí é marcado por uma série de cisões e dissidências que dariam origem, entre outros, ao grupo Ultra-Letrista e à Internacional Letrista, em 1952, fundada por Guy Debord. Este último grupo é o foco de nosso interesse, pois daria origem à Internacional Situacionista em 1957.

Ainda sob o título de Internacional Letrista<sup>13</sup>, o grupo surge com a proposta de superar o surrealismo, não exatamente negando suas ideias mas atualizando-as com novos sentidos e novos direcionamentos. Para os letristas, o surrealismo fracassou ao direcionar seus esforços e atenções sobre o inconsciente e ter parado nesse ponto, não percebendo e desperdiçando as possibilidades construtivas das quais poderiam ter tirado melhor proveito. Careri aponta que os letristas reconheciam no perder-se na cidade uma potência de antiarte, acolhendo essa prática como “meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra” (2013, p. 83).

Dessa forma, os letristas cunham um novo termo, que viria a substituir a visita dadá e a deambulação surrealista: a deriva (do francês, *dérive*). Uma atividade lúdica que propõe uma abordagem mais objetiva

13. Por questão de praticidade, é a este grupo que estaremos nos referindo sempre que falarmos simplesmente em *letrismo* ou *letristas*.

do que encontrar o inconsciente da cidade, como queriam os surrealistas. Apoiando-se no conceito de *psicogeografia*, a deriva letrista propõe uma leitura subjetiva da cidade, mas diferentemente dos seus antecessores, essa leitura se dá como método objetivo de exploração urbana. Enquanto os surrealistas buscavam uma fuga onírica da realidade, os letristas pretendem transformar a própria realidade através da construção de situações. “Era preciso agir, e não sonhar.” (CARERI, 2013, p. 85).

A partir de 1957, a Internacional Letrista, unindo-se a outros movimentos, como o *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista* e a *Associação Psicogeográfica de Londres*, passa a atuar sob o título de *Internacional Situacionista* (IS). O pensamento geral do grupo era de oposição ao espetáculo, à cultura espetacular e à espetacularização das cidades, que provocava a alienação e a passividade da sociedade. A solução seria promover a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, especialmente a cultura. Para chegar a isso, os *situs* viam o ambiente urbano como o principal terreno de ação, onde a vida acontece e, portanto, onde as mudanças devem ocorrer para uma verdadeira fusão entre arte e vida cotidiana. Daí a razão de seu enfoque sobre as questões de arquitetura e urbanismo.

A psicogeografia, conforme define o próprio Debord, é o “estudo das leis e dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD, 2003a). Ou seja, uma análise das pulsões e afetos que os diferentes ambientes no espaço urbano podem causar sobre

os indivíduos que circulam na cidade. A deriva, então, seria o exercício prático da psicogeografia, consistindo numa técnica de andar sem rumo, deixando-se influenciar pelas forças emocionais do ambiente. “Os recursos da psicogeografia são numerosos e variados. O primeiro e mais sólido é a deriva experimental”, afirma Abdelhafid Khatib em um dos artigos publicados pela IS, em 1958. Ainda assim, nem sempre a deriva seria praticada com a finalidade única de realizar estudos psicogeográficos, podendo consistir em “um comportamento lúdico-constructivo, [...] absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio” (DEBORD, 2003b). Era comum que Debord e seus amigos realizassem derivas com a duração de vários dias, às vezes tomando um táxi com destino aleatório para favorecer a desorientação, ou invadindo espaços restritos como as antigas catacumbas subterrâneas de Paris.

Com base nesses conceitos, os situacionistas chegam à proposta da *construção de situações*, que seria a base do pensamento urbano situacionista, advindo daí o nome do movimento. Em seu desejo de total ruptura com tudo o que havia sido produzido até então e considerado parte da cultura espetacular, Debord afirma que “não se pode considerar criação aquilo que é mera expressão pessoal no âmbito de meios criados por outrem” (DEBORD, 2003a). Por isso o situacionismo estabelece uma crítica ao urbanismo, pois seria necessário reformular totalmente os espaços. A construção de situações, segundo Debord, é:

...a construção concreta de ambiências momentâneas da vida,  
e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos

elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. (DEBORD, 2003a)

Esse pensamento de ação sobre o cenário material da vida formaria a concepção do Urbanismo Unitário, uma proposta de urbanismo dinâmica que se define pelo emprego das artes e técnicas para criação integral do novo ambiente, e cujo elemento mais reduzido não seria a casa, e sim o complexo arquitetônico, a “reunião de todos os fatores que condicionam uma ambiência”, “na escala da situação construída”, levando em conta “as realidades afetivas que a cidade experimental vai determinar”; a arquitetura, sob essa perspectiva deveria avançar a partir de “situações emocionantes, mais do que formas emocionantes”. (DEBORD, 2003a).

O Urbanismo Unitário, tal como os próprios situacionistas fariam questão de frisar, seria antes uma crítica radical ao urbanismo moderno do que uma nova doutrina urbanística. De fato, grande parte do pensamento situacionista se caracteriza como crítica, traçado de metas, especulações, estudos e levantamentos de dados para se começar a estabelecer formas de concretizar suas ideias. Os próprios situacionistas admitiam, nesse sentido, que ainda careciam de ferramentas e que propunham diretrizes, com execuções ainda pouco concretas em seu tempo, mas tinham bem claro para si aquilo que o situacionismo não era, do que deveria se desligar na sociedade atual, e que tipo de sociedade futura almejavam construir. Como construí-la, no entanto, era o que estava em formulação.

Nossa primeira ideia: é preciso mudar o mundo. Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas. (DEBORD, 2003a, p. 43)

Destaca-se no pensamento situacionista uma recorrente menção ao jogo, a “vontade de criação lúdica” que deveria estender-se a todas as formas de relações humanas, com o objetivo de “ampliar a parte não medíocre da vida”. O conceito de jogo no situacionismo se distingue do tradicional na medida em que nega radicalmente a competição e a separação entre atividade lúdica e vida corrente. Em artigo publicado pela IS em 1958, são oferecidos esclarecimentos sobre essa visão situacionista de jogo. “O elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação comum das ambiências lúdicas escolhidas” (IS, 2003, p. 60). A noção corriqueira de jogo, vista como uma distração temporária da vida real, também é atacada:

O jogo é percebido como fictício por sua existência marginal se comparado à estafante realidade do trabalho, mas para os situacionistas o trabalho consiste precisamente em preparar futuras possibilidades lúdicas (IS, 2003, p. 61)

O jogo situacionista se caracteriza como “experimentação permanente de novidades lúdicas” e também como “luta por uma vida à altura do desejo” (IS, 2003, p. 61). Na proposta situacionista, não há separação entre vida e jogo. A vida seria lúdica em sua própria

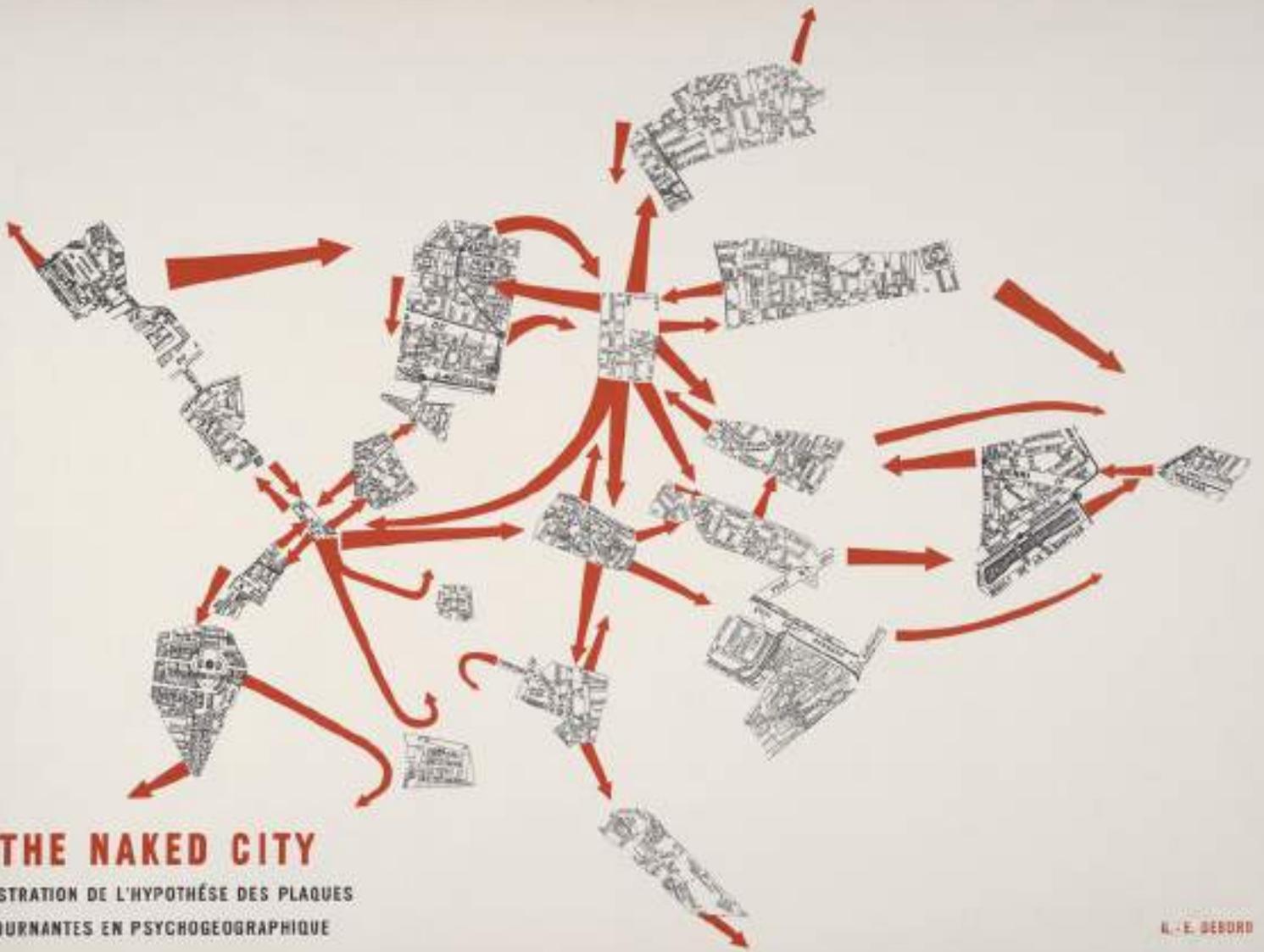
cotidianeidade, e o caminho para isso seria a construção de um novo ambiente urbano capaz de favorecer essa vida lúdica.

A deriva, diante disso tudo, seria ela própria um exemplo do novo comportamento que o situacionismo pretendia fomentar entre a sociedade. Como atividade coletiva e lúdica, destaca-se a importância dada à participação do “público”, que os situacionistas preferem chamar de *vivenciadores*, por serem participantes ativos e não apenas espectadores passivos. Tomando a deriva como uma atividade de estudo psicogeográfico das cidades modernas, ela seria capaz de levar ao reconhecimento das unidades de ambiência, que levaria à hipótese central das *plaques tournantes* (placas giratórias) psicogeográficas. Essa hipótese, apresentada por Debord, permitiria medir as distâncias que separam duas regiões da cidade, não em termos de distância física, mas emocional, viabilizando a criação de uma “cartografia influenciada”, isto é, uma cartografia subjetiva, um mapa afetivo. O melhor exemplo dessa nova cartografia é apresentado pelo próprio Debord em 1957, uma ilustração chamada *The Naked City* (em alusão ao filme homônimo), composta por recortes de pedaços do mapa de Paris (as unidades de ambiência), em preto e branco, e setas vermelhas estabelecendo ligações entre essas unidades. Os recortes estão distribuídos no mapa aleatoriamente, não correspondendo à sua posição no mapa da cidade real. As *plaques tournantes* assemelham-se a ilhas flutuantes. Assim como este, outros mapas seriam realizados pelos situacionistas, como o *Guia Psicogeográfico de Paris*, e também atividades lúdicas como percorrer uma cidade da Alemanha seguindo as linhas de um mapa londrino. (JACQUES, 2003).

“Tudo leva a crer que é em torno da hipótese de construção de situações que está o essencial de nossa pesquisa”, afirma Debord; e conclui: “a construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo” (DEBORD, 2003a).

Já indicamos a necessidade de construir situações como um dos desejos básicos sobre os quais se há de estabelecer a próxima civilização. Essa necessidade absoluta de criação sempre esteve ligada à necessidade de *jogar* com a arquitetura, o tempo e o espaço. (IVAIN, 2003, p. 69)

Diversas são as propostas iniciais dos situs sobre como poderia se dar esse novo urbanismo voltado às situações. Gilles Ivain, em texto publicado pela IS em 1956, especula sobre uma cidade onde os bairros seriam distribuídos por sensações. Haveria o bairro alegre, o bairro assustador, e assim por diante. Essa distribuição seria favorável à deriva, que em sua definição também traz a ideia de passagem rápida entre diferentes ambiências. “A principal atividade dos moradores será a deriva contínua”, afirma Ivain. Ainda assim, a proposta não deixaria de ser uma forma de segmentação da cidade, apenas por outros critérios que não os funcionais, e a segmentação é exatamente uma das críticas do urbanismo unitário. Constant vai além ao propor uma cidade unificada de feições futuristas, a *Nova Babilônia*. Sua cidade seria coberta, composta por estruturas que formariam diversos andares, onde todo deslocamento por veículos motorizados se daria nos planos inferior e superior, deixando o espaço totalmente livre no plano central para a circulação das pessoas.



Guy Debord, *The Naked City*, 1957

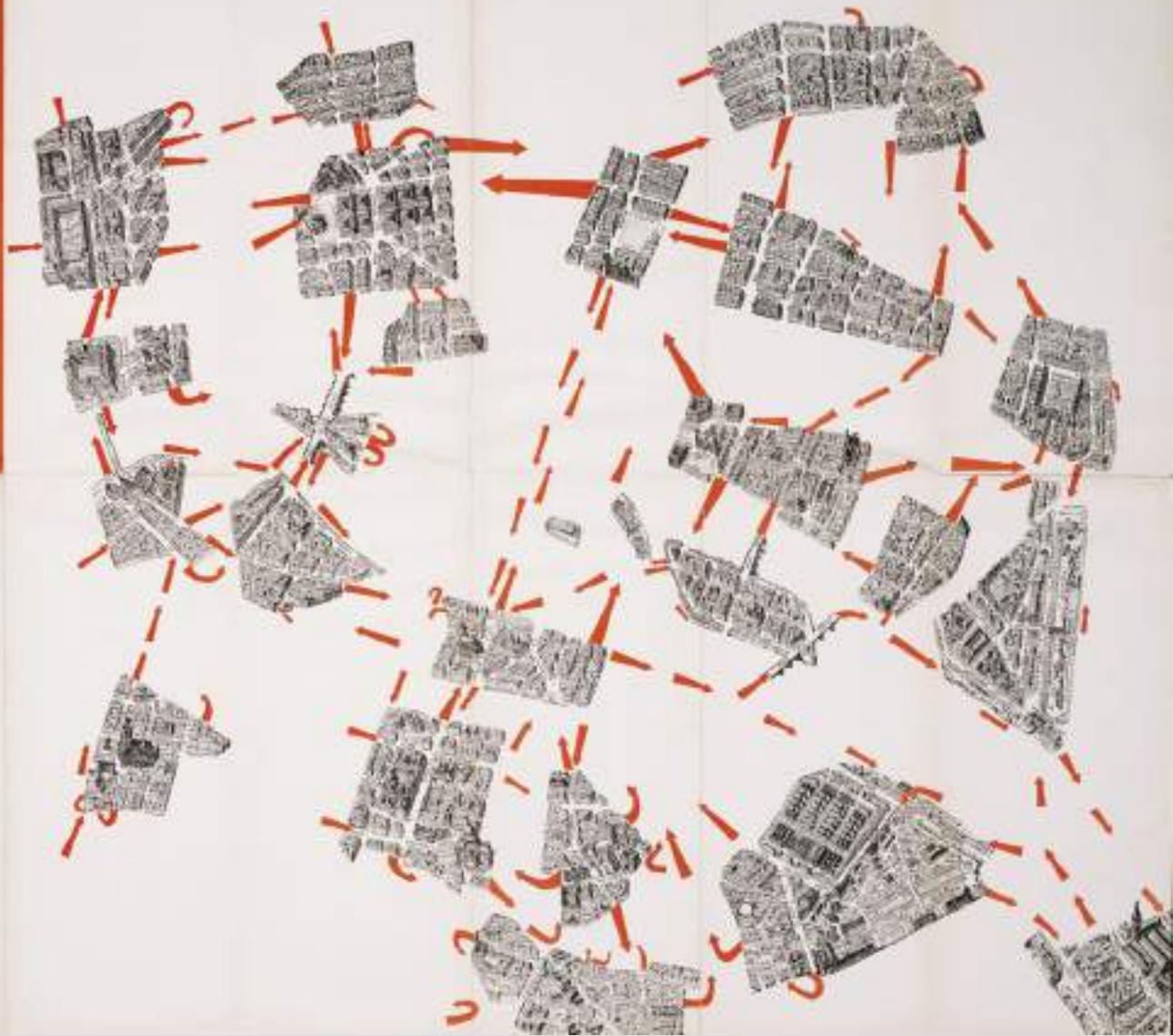
GUIDE  
PSYCHOGEOGRAPHIQUE  
DE PARIS

TEXTES PAR LE BARRAGE MADRISTE  
PRETRES DE CHAMPEL ET  
FRANCOIS JACQUARD

par G.-E. DEBORD

DISCOURS SUR LES PASSIONS DE L'AMOUR

gestes psychogéographiques de la dérive et localisation  
d'unités d'ambiance



Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957

A figura do labirinto é também uma menção recorrente nos textos situacionistas, por ser exatamente o encontro da arquitetura com o jogo. Gilles Ivain, em um de seus artigos, chama de ridículo e de cúmulo da estupidez uma placa colocada à entrada do labirinto do Jardin des Plantes em Paris, onde lê-se: *é proibido brincar no labirinto*. Em outros momentos, os textos da IS fazem elogios às cidades antigas e suas configurações labirínticas, pelas ruas estreitas que não foram feitas nem para os automóveis e nem para as carroças, apenas pedestres, e os espaços interiores e exteriores se confundem na constante sucessão de corredores, escadarias, pátios e passagens<sup>14</sup>.

Mas esse elogio de maneira alguma se caracteriza como nostalgia, apenas como referência, pois os situacionistas deixam bastante clara sua rejeição à manutenção romântica do passado. Já em relação ao uso da tecnologia sua posição era bastante ponderada. Não eram contrários a ela, mas frisavam a necessidade de se fazer um uso adequado da tecnologia em favor de suas ideias libertárias, e não da forma como vinha sendo usada até então, como instrumento de alienação e controle da sociedade moderna. Nas palavras de Constant:

14. Essa descrição me remete imediatamente ao bairro gótico de Barcelona, onde tive a oportunidade de circular e, melhor ainda, de me perder, em agosto de 2013.

A exploração da técnica e sua utilização para fins lúdicos superiores são uma das tarefas mais urgentes no sentido de favorecer a criação de um urbanismo unitário, na escala que a sociedade futura exige. (CONSTANT, 2003, p. 99)

Em relação à arte, os situacionistas entendiam que ela deveria ser totalmente incorporada à vida cotidiana na construção de situações, dessa forma rechaçando a ideia tradicional de arte como objeto material preservado no tempo e isolado em museus. Talvez por essa abordagem, não se tem exatamente hoje algo que se possa considerar uma obra de arte situacionista, pois o que mais se aproxima seriam suas experiências vividas, como as derivações realizadas. De material ficaram apenas os mapas, os artigos escritos e os projetos arquitetônicos não executados. O situacionismo envolvia também outras práticas menos ligadas ao ato de caminhar e, portanto, fora do nosso foco de interesse neste trabalho. Entre elas podemos citar a tática do *détournement*, que se caracterizava pela apropriação de dispositivos do capitalismo para utilizá-los contra o próprio sistema, por exemplo, alterando os dizeres em peças publicitárias ou distribuindo cópias de histórias em quadrinhos nas quais os balões de diálogo tinham seus textos adulterados.

Eventualmente, devido a constantes desentendimentos internos, a maior parte dos membros da IS acabaria sendo expulsa do grupo por Guy Debord. Uma dissidência alemã formaria a *Segunda Internacional Situacionista* em 1962. A essa altura o movimento havia voltado seus esforços muito mais para a atuação política, deixando em segundo plano suas atividades artísticas. Guy Debord publica *A Sociedade do Espetáculo* em 1967 e os situacionistas envolvem-se profundamente nos eventos de maio de 1968, na França. O grupo encerra oficialmente suas atividades como tal no ano de 1972.

#### 4. DO ULTRA-LETRISMO AO NOVO REALISMO

Quando a Internacional Letrista seguiu para a formação da Internacional Situacionista, um grupo dissidente continuaria suas atividades sob a alcunha de Ultra-Letristas e, no ano de 1960, formariam o Novo Realismo (*Nouveau Réalisme*). O movimento, que ocorre sobretudo na França, é compreendido como um contraponto francês à Pop Art americana e britânica, que se desenvolve no mesmo período. Alguns dos principais nomes no grupo eram François Dufrêne, Raymond Hains, Jacques Villeglé, Pierre Restany, Yves Klein, Christo, Gérard Deschamps e Mimmo Rotella. Seu manifesto foi escrito à mão em reunião no ateliê de Yves Klein, assinado por todos os presentes e continha apenas uma frase: *Os Novos Realistas tornaram-se conscientes da sua identidade coletiva; Nouveau Réalisme: novas percepções do real.*

As obras produzidas pelos novos realistas utilizavam constantemente materiais do cotidiano urbano, na forma de *ready-mades* ou colagens. Meu interesse recai sobre essa última forma.

Raymond Hains, Jacques Villeglé e Mimmo Rotella fizeram do cartaz publicitário a matéria prima para suas obras, cuja técnica consistia na sobreposição de diversos cartazes ou pôsters, colados um sobre o outro e em seguida dilacerados, de forma que o arrancamento fosse revelando o conteúdo das camadas inferiores, gerando uma composição que mistura as informações fragmentadas entre todas peças sobrepostas. Essa técnica recebe o nome de *décollage*<sup>15</sup>, em evidente oposição ao termo

15. termo referente à ação de *descolar* partes do papel. Interessante também perceber a relação semântica com a *decolagem* (ex.: de um avião), ou seja, levantar e sair da superfície.

*collage* (colagem). Os franceses Hains e Villeglé trabalharam juntos na década de 1950 produzindo imagens a partir de pôsters dilacerados e explorando as possibilidades semânticas da desconstrução tipográfica. Ambos utilizavam cartazes, jornais, placas e materiais encontrados na rua. Em alguns casos, apropriavam-se de situações prontas, mas na maioria das vezes criavam suas composições. Hains explorava mais a abstração da forma e das cores, enquanto Villeglé interessava-se muito pela escrita e pela desconstrução tipográfica. Mimmo Rotella, de origem italiana, utilizava quase que exclusivamente pôsters de cinema em suas composições, as quais também se inclinavam mais à abstração formal do que à tipografia.

Fica evidente o olhar dos artistas sobre a realidade urbana em que estavam inseridos na era moderna, quando se popularizavam os meios de reprodução em massa de materiais impressos e coloridos, fazendo crescer também o mercado da publicidade. O efeito visual que os artistas buscavam reproduzir em suas obras podia ser percebido no cotidiano, onde a sobreposição e a dilaceração dos pôsters, cartazes e outdoors ocorre como parte do ofício publicitário de substituição e renovação das peças sobre os mesmos locais. Ainda hoje este efeito é percebido e, de fato, tornou-se apenas mais corriqueiro com o passar do tempo. A fotógrafa contemporânea de origem sueca, Maria Stengard-Green, propõe a utilização do termo *organic décollage* para referir-se às ocorrências aleatórias desse fenômeno, sem a intenção artística ou mesmo sem interferência humana, por simples ação da natureza. Este tem sido um dos pontos de interesse em meu trabalho, conforme veremos mais adiante.



Jacques Villeglé, *Bleu o Noir*, 1955



Raymond Hains, *Sem título*, 1976

## 5. URBEX: URBAN EXPLORATION

Entre os praticantes da fotografia contemporânea, o jogo da exploração urbana é conhecido como *urbex*, sigla para *Urban Exploration*<sup>16</sup>. Grande parte da atividade que se intitula *urbex* está relacionada à exploração de prédios abandonados, ou espaços não projetados para a presença humana ou ainda locais de acesso proibido. O *urbex* valoriza a transgressão dos limites do espaço permitido. Grupos praticantes de *urbex* costumam entrar em todo tipo de lugares de acesso restrito, tais como a área técnica de um shopping center ou de um aeroporto, o espaço entre as paredes de dois prédios, o sistema de esgotos de uma grande cidade. Além da transgressão do espaço, está o objetivo de fotografar, dar a ver esse lado avesso da cidade, como entranhas do organismo urbano. O *urbex* revela-se, nesse sentido, como uma manifestação contemporânea de uma prática apreciada já pelos situacionistas, a da exploração de lugares abandonados ou proibidos como prédios em demolição ou as catacumbas de Paris. O *urbex*, enquanto atividade ligada à fotografia, tem um código de condutas bastante claro contra qualquer interferência física nos espaços explorados. As inúmeras páginas dos grupos de *urbex* que podem ser encontradas na internet têm em comum o seguinte lema: “*take nothing but photographs; leave nothing but footprints; kill nothing but time*”<sup>17</sup>.

16. Existe também o correspondente do *urbex* no meio rural, denominado *rurex* (Rural Exploration).

17. Tire nada além de fotografias; deixe nada além de pegadas; mate nada além de tempo.

Esse tipo de atividade está normalmente ligado a grupos de *urbex* que realizam suas expedições a lugares pontuais e de forma coletiva, uma atividade cujo foco não está na errância, mas na exploração fotográfica

do local escolhido. Embora essa seja a atividade mais relacionada ao termo, *urbex* abrange, por definição, toda de exploração urbana como atividade estética, não se restringindo à invasão de locais abandonados ou proibidos. Meu trabalho pode ser associado a essa acepção ampla do *urbex*. Nessa vertente, a exploração visa a (re)descoberta da poética no banal e cotidiano, a partir de um novo olhar proposto sobre o espaço urbano tradicional e sobre a experiência de estar e transitar nesse espaço. Nessa acepção ampla poderia se compreender o *urbex* como uma vertente contemporânea da *street photography*, estilo que remonta a grandes nomes como Henry Cartier-Bresson, Lee Friedlander, Robert Doisneau, Vivian Maier, Joan Colom, entre outros. Mas enquanto esses renomados fotógrafos apontavam suas lentes para as pessoas e a vida nas ruas, a fotografia do *urbex* é quase que exclusivamente associada à exploração da estrutura espacial em si, da configuração material que caracteriza os diferentes espaços da cidade.

A internet é o principal espaço de troca de experiências entre os praticantes de *urbex*, que atualmente já não se restringe a grupos fechados, mas se articula de forma aberta e dinâmica, graças à popularização da fotografia através dos *smartphones* e do acesso às redes sociais voltadas para o compartilhamento de imagens, como *Instagram* e *Flickr*. Em especial no campo da fotografia, essas novas tecnologias contribuíram amplamente para massificar a atividade de fotógrafos, sejam profissionais ou amadores (uma linha divisória cada vez menos nítida, conforme os equipamentos amadores atingem qualidade profissional e conforme os profissionais se interessam por essa zona de atuação amadora

e, portanto, cotidiana) ou entusiastas e interessados em fotografia, agilizando a troca de informações, a disponibilização dos trabalhos para um grande número de pessoas e o desenvolvimento de grupos e ações conjuntas em nível global. Poderia se argumentar aqui em defesa de uma suposta “verdadeira” fotografia profissional. Mas a massificação desses meios não deve ser vista como uma ameaça à aura do profissionalismo. O que merece ser destacado aqui é como essa revolução tecnológica tem potencial para despertar o olhar adormecido na massa de indivíduos anônimos, não apenas possibilitando novas percepções sobre o espaço em que vivem, mas também os tornando sujeitos ativos em um mundo de comunicação através de imagens, onde antes eram apenas espectadores e consumidores passivos.

A questão do lúdico no cotidiano também ganha novo alento com o apoio dessas novas tecnologias. Em canais de compartilhamento de imagens na internet, é comum que organizadores de grupos abertos e exposições virtuais proponham atividades temáticas, que estimulam a exploração urbana como uma atividade lúdica entre seus participantes. Assim, esses ambientes virtuais se organizam de maneira orgânica, tirando proveito das *tags* (etiquetas), recurso através do qual as imagens compartilhadas na rede podem ser associadas a diferentes expressões descritivas. A lógica das *tags* é a mesma de um sistema bibliotecário com palavras-chave, que permitiria, por exemplo, encontrar rapidamente todos os livros que contém a etiqueta “situacionismo” em uma biblioteca. Na internet, essas possibilidades de cruzamento são super potencializadas e, no caso da fotografia, possibilitam uma deriva por

entre vistas instantaneamente compartilhadas. Essa organização rápida, orgânica e automática das informações na internet é um vasto campo de estudo, cuja exploração foge ao objetivo principal desta pesquisa. O que nos interessa de tudo isso é evidenciar a abrangência de campo das novas manifestações da exploração urbana, e o papel importante das novas tecnologias nesse contexto. Colocando em perspectiva histórica, podemos dar novo significado à afirmação de Guy Debord em sua *Teoria da Deriva*: “O que é possível pôr por escrito são apenas algumas senhas desse grande jogo”. (DEBORD, 2003, p. 90).

O *urbex* de hoje, como desdobramento das derivas situacionistas, não se restringe ao espaço proibido ou abandonado. Se a exploração é urbana, então todo o espaço urbano é passível de ser explorado. As novas tecnologias e o espaço virtual da internet podem ser grandes facilitadores daquela abstração do espaço físico proposta pelos seus antecessores. Além do espaço proibido, há uma outra categoria de espaço inalcançável que se dá no espaço aberto, justaposto ao espaço permitido, mas que não é percebido, devido à já mencionada cegueira ou anestesia da sociedade contemporânea. Nesse sentido, reforça-se o interesse que há em meu trabalho por revelar esse invisível que no cotidiano é apartado da visão por uma barreira mental, cuja derrubada depende apenas do estado de espírito e da disposição do olhar. Mostrar, então, uma realidade coexistente no mesmo espaço, o qual presumia-se já se ter totalmente decifrado. Revelar uma dimensão poética no espaço urbano que parecia ser tão claramente isento de qualidades estéticas. Esta, talvez, seja uma transgressão mais potente do que a da barreira física.



<http://vimeo.com/58931092>

# TÁTICAS COTIDIANAS

*Neste capítulo, estudaremos os procedimentos adotados no meu trabalho de pesquisa visual e produção poética. Também serão analisados trabalhos de outros artistas contemporâneos com os quais meu trabalho compartilha poéticas e procedimentos.*

Meu trabalho inicia fundamentalmente com passeios e registros fotográficos no ambiente urbano. Esses passeios não costumam seguir trajetos pré-determinados, a não ser quando tiro proveito de um percurso que já teria de realizar para alguma tarefa do dia-a-dia. Mas, nesses casos, acabo desviando da rota prevista, deixando-me levar pela atividade lúdica de ceder às atrações que o espaço exerce, como na deriva psicogeográfica dos situacionistas. Essa atividade, além do próprio jogo que é em si, funciona como um tipo de pesquisa visual que dará origem a uma coletânea de situações encontradas na cidade; o que estou em busca e que me atrai é o que chamo de *fenômenos estéticos urbanos*. Fenômenos recorrentes, efêmeros, decorrentes de casualidades e coincidências entre ações humanas e forças da natureza. Situações passageiras, como propunham os situacionistas, que se manifestam esteticamente e não fazem parte dos usos planejados da cidade racional. Estou em busca do que é efeito colateral ou residual, decorrente da ação da natureza sobre o espaço construído; cenas que se modificam com o passar do tempo, e nas quais essa passagem do tempo se faz notar visualmente. Através do registro fotográfico, posso estancar diferentes momentos desse devir.

18. "CaçaTextura", em inglês; a nomeação das atividades reafirma o processo como uma ação poética. A opção pelo inglês tira proveito de como esse idioma aceita combinações de palavras. Ao mesmo tempo, as ações se configuram como jogos, e o título lhes confere um aspecto lúdico. No inglês formal, a palavra *game* pode significar *carne de caça*, embora no uso cotidiano o seu significado mais comum seja *jogo*. *Hunt*, no entanto, pressupõe movimento, ao também significar *perseguição*. O *TextureHunt*, assim como o *ShadowHunt* são *jogos de palavras* para designar *jogos de caça*; o jogo de mover-se pelas ruas da cidade como quem perambula pelas linhas de um caça-palavras, atento à provocação de sentidos.

19. "CaçaSombras" (ver nota anterior).

O processo de exploração se dá numa relação sensorial direta com a cidade, voltada especialmente à sua materialidade. Ainda assim, as imagens que coleciono registram situações cada vez mais etéreas. Inicialmente, procuro sintomas que denotam a ação do tempo sobre os materiais, como a textura dos *outdoors* e dos cartazes de publicidade sucessivamente rasgados e sobrepostos, em profusão de fragmentos tipográficos, cromáticos e outros resíduos de informação visual; ou a aparência geo/topográfica formada pela erosão das camadas de tintas que descascam com o tempo, revelando cores diferentes por debaixo, em certas paredes corroídas de casas antigas. Ou seja, vou em busca de texturas na superfície urbana, atividade lúdica que denomino *TextureHunt*<sup>18</sup>. Aos poucos, um outro fenômeno, ainda mais efêmero e impalpável começa a me provocar; trata-se do desenho particular formado pela projeção da sombra de grades, lixeiras, placas e outros aparatos urbanos. Um desenho que é diferente a cada hora do dia que passa. Logo, passo a realizar uma *ShadowHunt*<sup>19</sup>. Essas são as principais entre outras ocorrências. Durante os passeios, sempre há novas situações que se oferecem de surpresa. Conforme esses fenômenos são detectados, os percursos passam a ser determinados pela busca de suas ocorrências.

A partir dessa prática, organizo as fotografias em séries que, por si só, legitimam-se no campo da fotografia e da poética urbana, mas são algo mais, pois além da composição visual e da poética contida em cada imagem individualizada, me interessa também seu conjunto enquanto coleção. Sendo assim, essas séries não podem ser consideradas como

um trabalho finito, de dimensão resolvida, pois como bom colecionador, estou sempre em busca de novos exemplares para aumentar a coleção.

Uma coletânea é sempre aberta e sempre poderia se enriquecer de alguns novos elementos. Sobretudo na base da coleção, [...] está o gosto da acumulação e do incremento *ad infinitum*. (ECO, 2010, p. 165)

Segundo as categorias de listas propostas por Umberto Eco, essas coleções fotográficas constituem um *elenco visual* “feito de objetos talvez numeráveis, mas que nós não conseguimos numerar” (2010, p. 15).

Pela característica das imagens de não registrar paisagens em plano aberto, mas sim pequenos recortes em plano fechado, a atividade aproxima-se de uma espécie de dissecação do tecido urbano, que vai sendo fatiado como em amostras para uma pesquisa de laboratório.

Podemos reconhecer, então, no meu processo, semelhanças com diversos aspectos das ações errantes estudadas até aqui nesta pesquisa; tais como o prazer da observação no andar vagaroso do *flâneur*, a realizar sua “botânica no asfalto” ou “inventariado das coisas”; o detetive, que investiga e persegue seu desejo pela cidade; o aspecto lúdico da arte que se faz no próprio cotidiano da vida corrente, no desfrute das situações momentâneas, deixando-se guiar pelas pulsões e afetos das diferentes ambiências do espaço urbano, tal como na deriva situacionista.

O colecionismo através da fotografia encontra forte referência no trabalho de Bernd e Hilla Becher. O casal alemão é conhecido por suas “tipologias” de estruturas industriais (silos, reservatórios de água, faróis e outros tipos de torres industriais) que, ao longo dos anos 1950 e 1960, foram ampliando uma coleção de caráter arqueológico, cuja poética reside justamente em sua frieza e objetividade, além da repetição do mesmo método de composição em todo trabalho. Fotografias sempre frontais, em preto e branco, sem qualquer apelo à dramaticidade da luz ou variações de ângulos e perspectivas inusitadas. Enquanto cada estrutura particular proporciona uma imagem contundente, esse peso da imagem individual é, em certa medida, amortizado pela força da coleção, que se impõe e faz emergir do conjunto um padrão reconhecível de semelhanças entre cada uma das imagens e das estruturas ali representadas. Somos provocados a considerar a idéia de repetição, embora não exista nenhuma fotografia repetida em suas coleções. Revela-se aí um jogo de provocações com a tendência da percepção humana ao reconhecimento de padrões. Do conjunto emerge uma espécie de imagem mental, a torre das torres, que poderia representar todas as torres que foram fotografadas, mas que não é nenhuma delas em particular. Todas essas observações podemos direcionar também ao meu trabalho, no qual as situações e fenômenos estéticos tomam o lugar de objeto central, que no trabalho dos Becher é ocupado pelas estruturas arquitetônicas industriais.

Outra referência pode ser apontada no trabalho do fotógrafo contemporâneo holandês Hans Eijkelboom, que se dedica, há pelo menos vinte anos, a registrar padrões estéticos que se revelam no comportamento



Bernd & Hilla Becher, *Coal Bunkers*, 1974



Bernd & Hilla Becher, *Pitheads*, 1974



|             |               |
|-------------|---------------|
| 22 NOV 2004 | Amsterdam, NL |
|             | 12:00-16:00   |



|             |               |
|-------------|---------------|
| 15 APR 2005 | Amsterdam, NL |
|             | 12:00-15:00   |



|             |                   |
|-------------|-------------------|
| 24 AUG 1997 | New York City, NY |
|             | 10:50-11:30       |

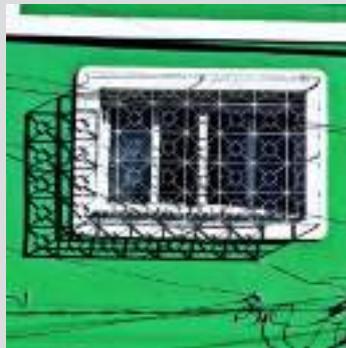
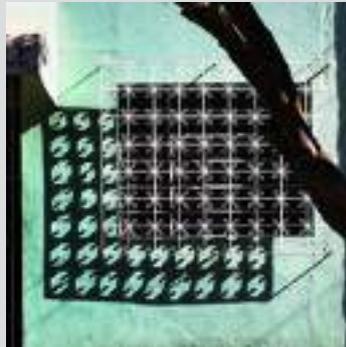
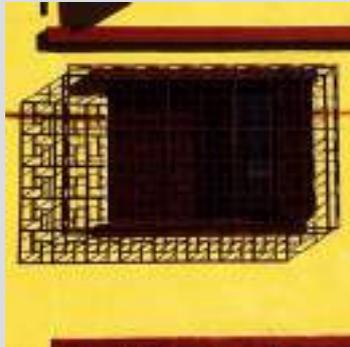


|             |                   |
|-------------|-------------------|
| -7 NOV 2007 | New York City, NY |
|             | 14:00-15:30       |

Hans Eijkelboom, *Photo Notes*



Guilherme Tavares, *Sem título*. Pelotas, 2014



Guilherme Tavares, *Meio-dia e trinta*. Pelotas, 2013

e, principalmente, no vestuário dos habitantes de grandes centros urbanos, como Nova York, São Paulo ou Tokyo. Seu trabalho apresenta diferenças formais e temáticas em relação ao meu trabalho e ao dos Becher, pois não há rigidez quanto ao ângulo de captura e seus alvos são sempre pessoas, em vez de objetos. Mas o que se impõe é, aqui também, a força do padrão e a sensação de repetição. Hans chama suas fotografias de *Photo Notes*, e cada série traz consigo uma notação do dia, hora e local em que foram realizadas. Assim como no meu trabalho e no dos Becher, fica evidente a apropriação poética de um método científico.

O que há de particular em meu trabalho e que o diferencia substancialmente desses artistas é o registro do *acidental* e do *efêmero*. Além disso, há uma ligação direta e inseparável do objeto<sup>20</sup> fotografado com o local e o momento do registro. Tal objeto, de fato, só existe em função do local e do momento, sendo impossível retirá-lo de cena, levá-lo para outro lugar, ou mesmo para outro tempo. É o arranjo total dos elementos coincidentes na situação que dá existência ao objeto. As texturas só se configuram como tal porque ali permaneceram, em seu local específico, acumulando sintomas do tempo que ocasionaram sua configuração estética. Nesse sentido os fenômenos registrados são essencialmente *site-specific*<sup>21</sup>.

A fotografia não intervém nesse processo natural, mas torna perenes os momentos distintos da evolução dessa *visualidade em processo* encontrada no banal. Quanto às sombras, são evanescentes e têm vontade própria; vão e voltam com o passar das horas e não há como

20. objeto em sentido amplo, não necessariamente material ou tangível, mas sim o que é alvo da fotografia, ou o motivo da imagem.

21. no contexto da arte, um trabalho criado para um lugar específico.

capturá-las em si. A sombra é pura imagem e a fotografia é a melhor (*lato sensu*, a única) forma de capturá-la. Por isso, embora meu trabalho envolva encontros e descobertas (*trouvailles*) no espaço urbano, não posso considerá-la como uma coleção de *objets trouvés*, senão como uma coleção de *situations trouvées*, isto é, situações encontradas.

\*\*\*

Consideremos, agora, que a fotografia planifica o real; o espaço real contém volumes e profundidades, mas a fotografia é um produto material de duas dimensões, onde a profundidade se dá apenas na subjetividade da percepção, na interpretação cerebral da imagem. Esse é um dos fatores que procuro explorar em meu trabalho, e por explorar quero dizer jogar com ele, forçando a sua subversão, provocando a confusão no âmbito perceptivo. Começo buscando um enquadramento frontal que provoque o achatamento da imagem, em busca de uma composição geral de qualidade pictórica em direção à pintura, dadas as formas e massas de cor distribuídas no plano. Na série *Meio-dia e trinta*, é na percepção da imagem que se dá a subversão do plano bidimensional, onde o enquadramento adotado planifica na imagem final aquilo que era tridimensional na realidade (o espaço material, a parede, o volume da grade) e, no sentido inverso, dá volume tridimensional àquilo que era plano na realidade (a sombra). O enquadramento se define pelo ângulo de captura e também pelo seu recorte. Na escolha do quanto incluir no quadro, define-se também a complexidade da imagem, o quanto ela revela sobre o entorno do objeto central e o contexto da situação apresentada e,

conseqüentemente, define-se o quanto deixar por conta da imaginação. Dessa forma, cada uma dessas fotografias comunica também uma ideia sobre o todo, o elenco visual do qual ela faz parte. Pela perspectiva de Umberto Eco, elas são como as obras que “nos levam a pensar que o que se vê dentro da moldura não é tudo, mas apenas um exemplo de uma totalidade não facilmente numerável” (2010, p. 38).

Em geral, procuro estabelecer um recorte que exclua do quadro elementos periféricos que possam disputar a atenção com o objeto central. Pensando na série *Meio-dia e trinta*, a composição ideal resulta num plano de fundo tomado por uma ou duas cores sólidas, enquanto a janela com sua grade ornamental e sua sombra parecem flutuar ao centro desse mar cromático. O recorte, estabelecido e repetido dessa forma em cada imagem, favorece o efeito visual pretendido.

Durante o processo de captura das imagens, minha prioridade é valorizar a dinâmica ininterrupta do jogo e da experiência de exploração urbana. Pela grande quantidade de imagens que costumo coletar em cada deriva, seria contraproducente quebrar o ritmo da ação (a qual envolve um estado físico, mental, estésico e cinético de experiência do espaço) com estudos demorados de ângulos, recorte e tratamento de cada imagem em tempo real. Sendo assim, o momento da exploração é um momento dinâmico. Em estado de alerta estético, com os sentidos atentos e os canais perceptivos abertos, me movimento de um lugar a outro guiado pelas possibilidades intuitivas que a cidade oferece para encontrar novas situações, como em um exercício psicogeográfico.

Esse estado físico e mental pode ser comparado ao que, no jargão da aeronáutica, chama-se *Situational Awareness* (ENDSLEY, 1988), um estado de consciência total dos fatores relevantes ocorrendo simultaneamente em uma dada situação. Na aeronáutica, significa dizer que o piloto, por exemplo, precisa estar ciente de tudo que ocorre no interior de sua aeronave, bem como no espaço externo onde circulam também outras aeronaves. Na aplicação desse conceito à exploração e experimentação do espaço urbano, podemos entender que ele vai justamente contra aquele estado de anestesia já comentado anteriormente e que acomete grande parte da sociedade contemporânea. A única *awareness* que a sociedade se permite hoje, de fato, se dá em relação às ameaças de segurança no ambiente urbano, o que, em contrapartida, monopoliza os sentidos do corpo e impede a apreensão lúdica, estética e prazerosa do espaço. O conceito de *situational awareness*, portanto, se aplicado à vida cotidiana sob uma perspectiva poética, vai ao encontro do que pretendiam os situacionistas ao não separar a arte da vida, e ao querer transformar espectadores em vivenciadores no cotidiano urbano.

O foco dos errantes não é exatamente o andar em si, mas o estado em que se colocam ao andar sem rumo, pelos percursos indeterminados, um estado de corpo errante. (JACQUES, 2012, p. 271)

Nesse processo, dando prioridade ao movimento contínuo e à manutenção desse estado de corpo errante, não me permito dedicar tempo demais à captura de cada imagem. Já tendo previamente estabelecido o

tipo de enquadramento que favorece o trabalho, faço de uma a três capturas da mesma situação e sigo adiante, atento não só às novas ocorrências de situações do mesmo tipo, como também a toda possibilidade de novas situações a serem descobertas. Em certa oportunidade, ao observar uma das minhas séries fotográficas que registra luvas e gorros caídos no chão de Nova York, um amigo questionou-me se para realizar esse trabalho eu caminhava sempre olhando para o chão. Essa é uma impressão que pode ocorrer a quem observa apenas o conjunto final do trabalho, no qual as fotografias já foram agrupadas em diferentes séries. Entretanto, o que ocorre na prática é que procuro andar sempre atento a todas as direções, e a captura desses fenômenos, situações ou objetos ocorre de forma simultânea e diversificada. O escrutínio das imagens é uma etapa posterior às caminhadas.

Outro fator característico em meus trabalhos é, com raras exceções, a utilização de um *smartphone*<sup>22</sup> como principal ferramenta, utilizado tanto para fotografar quanto para retocar e publicar as imagens. A escolha dessa ferramenta está diretamente relacionada à ideia de não separação entre a prática artística e a vida cotidiana, além de prover maior agilidade e praticidade no manejo das imagens. Através dessa única ferramenta consigo fotografar, visualizar, retocar e divulgar as imagens na internet, em redes voltadas para o compartilhamento de fotografias.

Após a coleta das imagens, portanto após a etapa do trabalho que se constitui como prática de exploração urbana, realizo pequenos retoques utilizando aplicativos de edição de imagens digitais no próprio *smartphone*.

22. telefone celular com câmera, acesso à internet, mapas com GPS, e diversas outras funções agregadas.

O tratamento aplicado às imagens é sutil, com o objetivo de apenas corrigir a iluminação e o contraste quando necessário, e estabelecer o recorte que irá definir os limites do quadro. Então publico as imagens em redes sociais voltadas especificamente para o compartilhamento de fotografias, tais como *Flickr* e *Instagram*. Este último permite que as fotografias sejam publicadas somente no formato quadrado (proporção 1:1). Essa limitação acabou sugestionando a padronização de formato que adotei para minhas fotografias, especialmente aquelas quem compõem séries de colecionáveis, devido à associação que se pode estabelecer entre o formato quadrado e as fotografias instantâneas (tipo Polaroid) muito associadas à uma atividade de documentação de eventos investigativos<sup>23</sup>. É dessa relação com o instantâneo que os próprios criadores da rede *Instagram* adotaram o padrão. Mas há também, entre os trabalhos que produzo, outras séries fotográficas que não se incluem nessa proposta das coleções, e portanto não seguem o mesmo padrão de formato quadrado.

As imagens são publicadas sempre acompanhadas de uma notação pseudo-catalográfica, contendo o registro de data, hora e local onde a foto foi realizada. Essa informação é obtida precisamente com o localizador via satélite (GPS), que também é integrado ao *smartphone*. Em um dos meus trabalhos, que consiste na produção de cartões postais com as fotografias da série *Meio-dia e trinta*, há no verso de cada cartão um código gráfico (QR-Code) que representa as coordenadas geográficas para o local onde foi realizada a fotografia. Esse código pode ser lido também através de um *smartphone*, que irá imediatamente mostrar um mapa na tela do aparelho

23. Voltemos à imagem do detetive no *film-noir*: em sua pasta-arquivo com os dados da investigação há sempre um instantâneo anexado com um clipe na primeira página.

com a localização e uma sugestão de percurso para chegar até o local. Esse recurso proporciona uma experiência participativa ao espectador. Mais do que o compartilhamento da imagem, é uma provocação à experiência própria, um convite ao jogo, que oferece ao espectador todas as informações necessárias para que ele possa transitar até o local e hora indicados para vivenciar a *situation trouvée*.

Assim se constitui o que podemos chamar de *táticas urbanas*, segundo a linha de pensamento de Michel de Certeau, para quem a ideia de *estratégia* está diretamente ligada ao plano controlador do espetáculo, enquanto a *tática* é o “movimento dentro do campo de visão do inimigo”, que se dá na prática direta do espaço, “aproveita as ocasiões e delas depende”. Certeau afirma que “caminhar é ter falta de lugar”; já o caminhar praticado com astúcia constitui uma *tática desviacionista*, capaz de subverter as regras de uso do espaço. (CERTEAU, 1998).

Em meu trabalho, a passagem do tempo e a efemeridade são questões centrais do discurso poético, cuja tática de produção pode ser compreendida pela perspectiva de Michel de Certeau. Nas palavras do autor:

O que [a tática] ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. [...] Aí vai caçar. Cria surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. [...] As táticas são

procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável. [...] As estratégias apontam para a resistência que o *estabelecimento de um lugar* oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma *hábil utilização do tempo*, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz. (CERTEAU, 1998, p.101-102)

Dessa forma, meu processo se desenvolveu como pesquisa sobre fenômenos estéticos urbanos, a partir de um esquema tático incorporado ao meu próprio cotidiano, levando a resultados contaminados, ou seja, condicionados à particularidade de uma perspectiva pessoal e subjetiva. As ferramentas que utilizo na produção e no compartilhamento desses resultados também fazem parte do cotidiano atual. Se um mau uso da tecnologia pode ser uma das causas de anesesiamento da sociedade, aqui se pratica a astúcia de inverter esse jogo, utilizando-se dessa mesma tecnologia como ferramenta para a produção de poéticas visuais.

\*\*\*

No ano de 2011, em Buenos Aires, caminhando pelo bairro de Palermo, deparei-me com um pequeno livro de fotografias intitulado *Buenos Aires Fuera de Serie* (2008), de autoria de Guido Indij e Daniel Spehr. O título faz um jogo de palavras ao elogiar a capital argentina como sendo “fora de série”, ao mesmo tempo em que se refere ao conteúdo

do livro: centenas de séries fotográficas esmiuçando a cidade em seus detalhes, estabelecendo listas visuais dos seus mais diversos elementos urbanos idiossincráticos, desde a estrutura material tangível (janelas, ornamentos, ladrilhos, bancos, postes, ônibus, caixas de correio, tampas de esgoto, etc.) até os mais inusitados ou etéreos (alvoradas e pores do sol, céus e nuvens, fezes nas calçadas, intervenções urbanas, pixações, etc.). Fui imediatamente sensibilizado pela publicação, pelo seu estilo de discurso enunciado através da fotografia que me pareceu, naquele momento, uma abordagem muito familiar à cidade, tal a materialização de um pensamento e de um método com os quais eu compartilhava diversos aspectos. O encontro com este livro foi fundamental para a compreensão do meu próprio trabalho.

A ideia de percorrer e desconstruir a cidade em seus diversos objetos constituintes, para em seguida reagrupá-los segundo critérios tipológicos, tudo isso articulado pela fotografia (e pelo caminhar que é indispensável para sua realização), foi compreendida por mim imediatamente conforme eu folheava pela primeira vez a publicação. O livro é inteiramente constituído por fotografias, tendo apenas uma breve introdução, onde são mencionados Bernd e Hilla Becher, o situacionismo, a teoria da deriva, e a intenção de se construir uma “gramática visual da cidade”, uma expressão que ecoa o pensamento de Michel de Certeau em suas analogias entre cidade e linguagem. Percebo também algumas diferenças importantes entre aquele e o meu trabalho, que ajudam a delinear a especificidade dos elementos que me interessam fotografar.





Guido Indij, *Buenos Aires fuera de serie*, 2008

No trabalho de Indij e Spehr há uma priorização do fator quantitativo, uma tentativa de preencher ao máximo a maior variedade possível de coleções, com todo tipo de coisas pertinentes ao espaço urbano bonaerense. É possível supôr que em seu método de execução, os autores não tenham se deixado levar por uma atração específica sobre determinados fenômenos que se dão na relação das coisas no espaço-tempo, portanto não havendo uma procura cuidadosa de acontecimentos específicos por entre a profusão de elementos que constituem o espaço urbano.

Perseguir aquilo que escapa à expressão [...]. Um  
aproximar-se das coisas com discrição e cautela, respeitando  
o que as coisas comunicam sem o recurso das palavras.  
(PEIXOTO, 2003, p. 31)

Essa afirmação de Peixoto poderia se dizer a respeito do meu trabalho. Quanto ao livro argentino, por outro lado, é provável que seus realizadores tenham tido uma preocupação diferente: o cuidado em não deixar passar nada despercebido, de registrar todo e qualquer objeto, elemento ou fenômeno que possa ser individualizado, sem distinção qualitativa ou estética.

No meu caso, a eleição do que merece o registro é mais criteriosa; são as situações acidentais que ocasionam resíduos, sintomas ou efeitos colaterais essencialmente estéticos, cujas características são decorrentes do contexto urbano e uma boa dose de casualidade, e

cuja conformação final apresente uma qualidade pictórica individual a cada fotografia, indo além, portanto, do simples registro quantitativo. Os itens de minhas coleções são resultados de formidáveis coincidências. Daí a denominação de *fenômenos estéticos urbanos*. Se à primeira vista esses fenômenos parecem raros ou inusitados, essa ideia se desfaz no volume das séries de registros, quando percebemos que são, na verdade, situações corriqueiras, porém não percebidas. O inusitado, então, não é a ocorrência do fenômeno, mas a prática do olhar que leva à sua percepção. O fenômeno estético se dá no âmbito da relação do observador com o objeto observado.

Quando a mídia parece querer transformar o mundo em imagens, multiplicando-as ao infinito, o problema está precisamente [...] em apreciar a beleza do vago e do indeterminado. Um esforço para dar conta do aspecto sensível das coisas, de tudo aquilo que não é dizível. (PEIXOTO, 2003, p. 32)

Como mais um ponto comum entre meu trabalho realizado nas ruas de Pelotas e a publicação argentina, podemos citar a ausência de pessoas fotografadas nas imagens, recaindo a atenção sobre os constituintes materiais ou naturais da cidade, mas não sobre seus habitantes. Apesar disso trata-se, em ambos os trabalhos, de um escrutínio do espaço constituído pela prática humana, que acaba transparecendo a vida do lugar, mesmo sem a apresentação direta dos seus viventes e praticantes.

A intenção da publicação argentina parece ser abarcar a plenitude da cidade em suas páginas, oferecer toda Buenos Aires ali documentada. Mas, se por um lado ela está obsessivamente organizada enquanto lista, por outro lado, está completamente bagunçada enquanto cidade. Essas fotografias, enquanto itens individuais, não constituem paisagens, mas recortes que foram buscados no interior da paisagem, isto é, nos espaços da cidade. Procura-se traduzir a idiossincrasia da cidade através da apreciação conjunta de todos seus elementos. Esse inventariado resulta da apropriação poética de um (aparente) método científico, ponto em comum com meu trabalho. Mais do que isso, as imagens relatam, *a posteriori*, um jogo praticado. Um jogo que opera no sentido contrário de um quebra-cabeça, pois aqui não é possível organizar as peças para reconstituir a imagem estática de uma paisagem. Ao contrário, esse jogo desconstrói a paisagem por dentro, para evidenciar a singularidade de suas peças.

Diante dessa imprecisão de se localizar a paisagem em meio a seus fragmentos e da singularidade inerente a cada registro (em meu trabalho, a singularidade da *situation trouvée*), cada fotografia nessas coletâneas aproxima-se do conceito de *vista*, palavra de preferência entre os fotógrafos nos salões expositivos dos anos 1860, em vez da palavra paisagem. Rosalind Krauss esclarece que a vista caracterizava-se pelo isolamento de seu objeto – “uma maravilha natural, um fenômeno singular que vem ocupar esta posição central da atenção” (2002, p. 46).

A palavra “vista” indica singularidade, este ponto focal, como sendo um momento particular em uma representação complexa do mundo, uma espécie de Atlas topográfico total. O lugar onde eram guardadas as “vistas” era sempre um móvel com gavetas em que era arquivado e catalogado todo um sistema geográfico. [...] Vistas e levantamentos topográficos estão intimamente ligados e se determinam mutuamente. (KRAUSS, 2002, p. 48)

De acordo com a explanação de Rosalind Krauss, a palavra vista parece adequada para caracterizar cada fotografia, tanto no meu trabalho quanto no de Indij e Spehr. Além disso, destaca-se a aproximação com a catalogação científica, tal como o levantamento topográfico e o sistema de arquivamento apontados por Krauss.

Abordando a questão pela perspectiva de Michel de Certeau, o que se pode alcançar aqui, mediante o conjunto total das vistas coletadas, é a paisagem imaginária de cada trabalho:

A paisagem imaginária de uma pesquisa sempre tem algum valor, mesmo que destituída de rigor. Restaura aquilo que se indicava um dia sob o rótulo de ‘cultura popular’. [...] Testemunha, que só pode ser fantástica e não científica, da desproporção entre as táticas cotidianas e uma elucidação estratégica. [...] Entre os dois, a imagem, fantasma do corpo experiente e mudo, preserva a diferença. (CERTEAU, 1998, p. 105-106)

Aqui o trabalho é compreendido como resultado de uma pesquisa visual. A constituição dessa paisagem imaginária se dará essencialmente através da apreensão subjetiva do conjunto, isto é, do corpo imagético da pesquisa.

Ainda que fique evidente a realização de um percurso necessário para a coleta dessas imagens, a coleção, como tal, apresenta-se de uma só vez, em bloco, suprimindo toda evidência de distribuição espacial e distâncias percorridas entre uma fotografia e outra. Não permite uma reconstituição direta dos percursos realizados pelos fotógrafos. Talvez esteja aí a pura “gramática visual da cidade” mencionada pelos autores argentinos: na ausência de um percurso narrativo. Ao mesmo tempo reside aí a potência do trabalho: nas inúmeras narrativas possíveis de se construir a partir dessa gramática.

O percurso oficial é suprimido tal como nos mapas psicogeográficos dos situacionistas, nos quais a distribuição das ambiências da cidade como ilhas flutuantes oferece inúmeras possibilidades de percursos essencialmente poéticos. O rigor do mapa oficial é negado em favor da paisagem imaginária. O fator determinante não é o senso de localização que o mapa oferece, mas sim o senso psicogeográfico de ambiência, a desorientação e as múltiplas possibilidades, como no ideal do labirinto ou no giro das *plaques tournantes*. Nosso quebra-cabeça, afinal, não é um jogo impossível; ao contrário, é um jogo de infinitas possibilidades. As imagens coletadas “a rés do chão”, oferecem uma visão do que há

“embaixo” (CERTEAU, 1998, p. 176), ao contrário da visão panóptica de uma cidade vista de alto, como nos mapas, que revelam a topografia do planejamento estratégico da cidade, mas desconhecem a vida praticada na escala humana do cotidiano.

Seguindo a analogia entre cidade e linguagem proposta por Michel de Certeau, o mapa não é capaz de revelar mais do que conceitos genéricos, as regras gramaticais de uma sintaxe urbana. Mas embaixo, a réis do chão, as práticas do espaço correspondem à singularidade da palavra enunciada. Levando essa analogia à uma conclusão, a idiosincrasia da cidade se revela na singularidade de suas práticas, em seus objetos e em suas situações cotidianas.

Por outro lado, os efeitos de uma cultura de mercado globalizada, notadamente nos grandes centros urbanos, tendem a neutralizar as características idiosincráticas dos lugares e de seus habitantes. É o que pretende evidenciar Hans Eijkelboom com suas *Photo Notes*, ao agrupar fotografias de situações e comportamentos sociais idênticos, mesmo entre cidades de países diferentes. Hans apresentou seu trabalho na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012, quando falou sobre ele em uma entrevista:

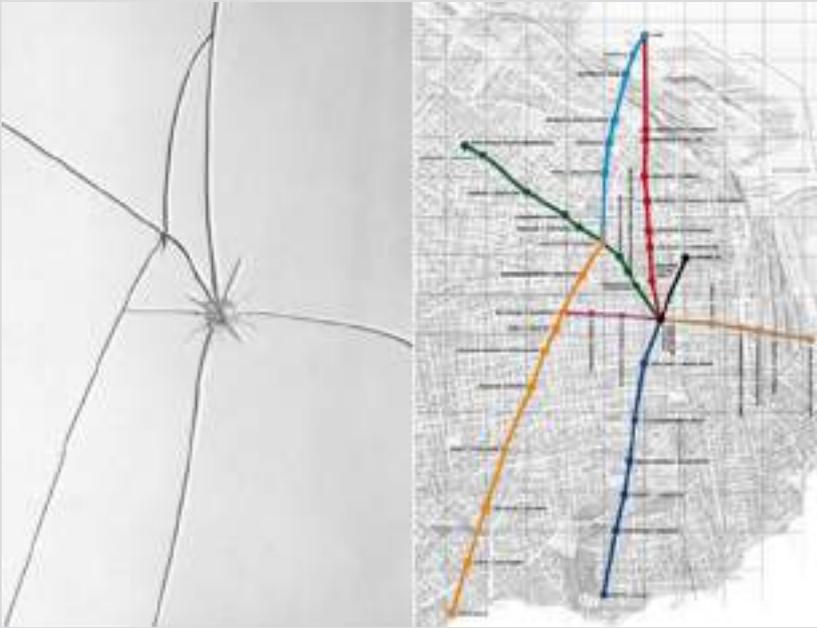
Na sociedade moderna, o poder torna-se o mais invisível possível. O poder cria a ilusão de que a pessoa autônoma se autodetermina. [...] somos seduzidos a fazer compras que geram a sugestão de que sublinham a nossa personalidade única, pese

embora serem artigos de produção massificada. Objetivamente encaradas, muitas formas de consumo comprovam, no máximo, como ainda continuamos a ser membros fiéis da sociedade de consumo. (EIJKELBOOM, 2012).

\*\*\*

Também contemporâneo e bonaerense, o artista Jorge Macchi, com sua obra *Buenos Aires Tour*, realizada em 2001, oferece uma das mais completas realizações poéticas relacionadas a percursos urbanos, cujos resultados também se apresentam na forma de livro. A questão da passagem do tempo e dos eventos que se dão ao acaso é bastante presente em seus trabalhos, o que o torna uma importante referência para esta pesquisa.

Em *Buenos Aires Tour*, o artista dispara um evento com efeitos aleatórios que determinam os rumos de sua exploração urbana. Macchi posiciona uma lâmina de vidro sobre o mapa de Buenos Aires. Com um martelo, o artista golpeia o vidro, provocando rachaduras que se projetam a partir do ponto de impacto que corresponde, no mapa abaixo do vidro, à localização do seu ateliê. A partir desse ato, o artista utiliza as rachaduras do vidro para determinar percursos de exploração da cidade. Ao longo de cada uma dessas linhas, são demarcados pontos de parada, onde o artista irá coletar fotografias, sons do ambiente e *objets trouvés*.



Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, 2001

Em entrevista concedida à pesquisadora Juliana Angeli (2007), o artista explica que não se tratava de uma exploração dos percursos em si, mas dos pontos pré-determinados que foram distribuídos sobre as linhas do vidro rachado. Por isso, o artista não percorreu as linhas a pé e não realizou registros do seu deslocamento. Ele iria direto aos locais demarcados, utilizando meios de transporte como automóvel ou metrô. Em referência a isso, na transposição das rachaduras do vidro para um desenho sobre o mapa, foram desenhadas linhas e pontos coloridos como os que aparecem nos mapas das linhas de metrô. No total, foram demarcados 46 lugares para visitação.

A experiência de Macchi deu origem a um livro-objeto que é constituído de uma caixa contendo, em seu interior, além de um livro de textos, o mapa de Buenos Aires com os itinerários e os locais de visita demarcados, reproduções das fotografias e dos objetos coletados nesses locais, e um CD-ROM que articula todo esse material com os sons do ambiente que foram gravados nos pontos de visita.

Sua visita a lugares banais da cidade, assim como a coleta de *objets trouvés* estabelece uma relação direta com os procedimentos dadaístas e surrealistas. Indo além, o livro-obra resultante da experiência é identificado, no site oficial do artista, como um *guia turístico* de oito itinerários baseados nas linhas do vidro quebrado. Essa abordagem nos remete imediatamente ao *Guia psicogeográfico de Paris*, de autoria de Guy Debord durante o movimento situacionista, cuja configuração subverte

a noção tradicional de guia turístico, favorecendo caminhos aleatórios, valorizando a possibilidade da desorientação na cidade e passando ao largo dos monumentos e pontos turísticos tradicionais ou espetaculares.

Além do evento aleatório que dá início à experiência de *Buenos Aires Tour*, o artista também demonstra interesse pelas situações efêmeras do espaço urbano. Em um dos locais visitados, Macchi realiza uma série fotográfica que registra o desenho formado pela sombra dos cricifixos no famoso Cemitério da Recoleta. Podemos identificar aí um dos pontos de convergência mais evidentes entre o trabalho de Jorge Macchi e os trabalhos apresentados por mim nesta pesquisa. Macchi também inclui em sua caixa cartões postais com fotografias realizadas em sua exploração urbana. Também em meu trabalho as fotografias das situações encontradas deram origem a uma coletânea de cartões postais. Trata-se de reciclar um dispositivo de comunicação que é um arquétipo do turismo, desviando seu uso tradicional para dar a ver outros aspectos do espaço urbano, ao mesmo tempo em que aproveita sua função primordial de comunicação para novos compartilhamentos afetivos.

Meu trabalho, portanto, pode ser relacionado aos trabalhos desses artistas citados sob diferentes aspectos procedurais, intencionais, afetivos e poéticos. Também as divergências nesses aspectos ajudam a delinear as particularidades e a posicionar o meu trabalho nesse cenário contemporâneo. O aspecto do colecionismo é bastante evidente, o que me aproxima da abordagem de Indij e Spehr e Eijkelboom. Por outro

lado, minha seleção de itens a colecionar é mais criteriosa e, por isso, se aproxima dos interesses de Jorge Macchi sobre as manifestações estéticas do acaso e da passagem do tempo.

A busca por referências em Buenos Aires não é casual. A paisagem imaginária do meu trabalho, que ora se torna mais evidente e ora mais discreta, é um amálgama oscilante de ambiências sul-americanas idealizadas, tais como Porto Alegre, Pelotas, Montevideo e Buenos Aires. Esse imaginário pessoal se constrói a partir de um plano literário – Vitor Ramil, Torres García, Galeano, Borges; e de um plano prático – viagens que costumo realizar seguidamente a esses lugares e errâncias urbanas aí praticadas.

Em minhas coleções de situações urbanas, a maioria das imagens é coletada na cidade de Pelotas, mas há muitas contribuições dessas outras localidades, especialmente na série de texturas urbanas, que é um fenômeno globalizado, mas não é esterilizado de idiossincrasias locais. Nos fragmentos de informação dos cartazes rasgados, é possível sempre encontrar indícios de idioma, datas e lugares; das paredes descamadas é possível depreender uma cronologia da paleta cromática local; nas séries de sombras urbanas, o predomínio é de situações pelotenses, especialmente nas grades da série *Meio-dia e trinta*, pois a especificidade do fenômeno está diretamente ligada à região portuária de Pelotas.

Mas mesmo essa série, entre suas centenas de fotografias, contém *infiltrações* de fenômenos semelhantes, que encontrei em Porto Alegre e

até mesmo em Lisboa. Não se trata aí de burlar a regra, mas de valorizar o (raro, portanto valioso) encontro de situações tipicamente pelotenses em lugares distantes de Pelotas.

Em todos esses locais o fenômeno foi observado durante passeios pelos bairros mais antigos das cidades, como o Porto, em Pelotas; o Chiado, em Lisboa; o Centro, em Porto Alegre. Além de uma notável ligação de herança estética com a cultura portuguesa, essas imagens também são ligadas pela preservação de um estilo de vida que nos centros modernos das metrópoles é cada vez mais apagado e homogeneizado pela imposição de um urbanismo de estilo universal.



# TEXTURAS URBANAS

O primeiro fenômeno estético que passei a perceber e registrar na paisagem urbana é consequência direta da prática do mercado publicitário. Diariamente, centenas de cartazes são espalhados pela superfície da cidade. Cada cartaz carrega um anúncio que se comunica através de signos gráficos, normalmente arranjados de forma a “gritar” por atenção. Em pouco tempo, o conteúdo desses anúncios perde sua validade. Sua informação passa a ser um ruído residual da cidade, um eco cada vez menos compreensível. Com o tempo, esses cartazes serão rasgados, arrancados, e outros serão colados por cima, em um processo que se repete sucessivamente. Os ruídos então se misturam. Tipografias, sinais gráficos, palavras cortadas, massas de cor, todos se combinam ao acaso, resultando numa nova forma de manifestação estética acidental que se apresenta como uma textura de papel descamado, um fenômeno próprio do espaço urbano.

Apesar de serem recorrentes em qualquer centro urbano, são situações comumente ignoradas pelas pessoas em seus trajetos cotidianos. O trabalho de buscar e registrar essas situações, portanto, é também o trabalho de apontar e fazer ver o que não é visto; nesse sentido, pode ser uma crítica ou um convite à reflexão, sobre os efeitos colaterais das práticas de comunicação e propaganda. Por outro lado, está o interesse pelos aspectos pictóricos dessas imagens. A singularidade dessas composições se garante por sua origem acidental e sua duração efêmera. Não fosse registrado, tal arranjo de elementos jamais seria

Guilherme Tavares,  
Pelotas, 2013

visto novamente. A casualidade e a passagem do tempo são fatores determinantes para os fenômenos estéticos urbanos que me interessam colecionar.

Esses cartazes, produtos do design gráfico, direcionados à produção em massa, ao passar pelo processo de deterioração, passam também por um processo de ressignificação e, através dele, aproximam-se da categoria de objeto artístico. O primeiro passo desse processo é a perda de sua função inicial, a partir do momento em que sua mensagem está ultrapassada, isto é, comunica um evento já ocorrido. Em seguida, quando começa a ser rasgado, seus signos misturam-se aos signos de outros cartazes também rasgados, e sua função utilitarista perde-se completamente, pois sua legibilidade está comprometida. Mas sua visualidade permanece disposta em formas e cores ainda reconhecíveis. O que antes eram vários cartazes, passa a ser uma só composição, com trechos de mensagens textuais e visuais combinando-se ao acaso entre um cartaz e outro. Distanciado de sua função primária, o produto fica à mercê de uma atribuição ou destinação poética, que se dá através da percepção e ação do artista. No meu caso, a captura fotográfica e sua posterior exibição ou divulgação, assim removendo essa cena de seu contexto original e lhe atribuindo uma ressignificação estética.

Esse fenômeno urbano, conforme pudemos ver na análise histórica, tem sua origem em meados dos anos 1950 e foi percebido e apropriado pelos artistas do Novo Realismo, onde surge a *Décollage*.

Guilherme Tavares,  
Montevideo, 2013

El Colec 70  
activ

El de  
de otra

Vo  
RUGUAY



La Darsena  
Argentina,

eville

73-2

©

RSAA

ULTIMA  
EN BUSCA DE LA

FINAL DEL  
DE BANRA

GRAN CIERRE CON

EMIO NAD



INVITA

930 AM  
PUNO CASO

XI  
ania,

b,  
los

ARGI  
ALM  
DAL  
ENTRADA

cit  
FRAN  
cia,  
- EL T-

alkor/  
nacional.  
n Yuan &

930 AM  
PUNO CASO

A artista contemporânea Maria Stengard-Green também se utiliza da fotografia para registrar esses fenômenos acidentais. Ela propõe a utilização do termo *Organic Décollage* para diferenciar o efeito acidental daquele produzido intencionalmente. Pela aleatoriedade com que se geram essas composições, poderíamos considerá-las um processo *natural*. Mas além da incidência das forças naturais, incide também um gesto humano, ainda que desprovido de qualquer intencionalidade estética. Acerta a fotógrafa sueca ao escolher o termo *orgânico*, que define precisamente a natureza do fenômeno, ao passo em que se esquivava do dilema de defini-lo como natural ou artificial. Particularmente, prefiro a expressão *décollage acidental*, que evidencia a não-intencionalidade do evento, indiferente à natureza das forças em jogo.

Por outro lado, a textura gerada por descamação de tintas pode ser considerada um fenômeno *natural urbano*, pois ocorre devido à incidência de forças somente da natureza, mas é indissociável do espaço urbano. Esse novo natural urbano se manifesta numa relação de forças inversamente proporcional à de épocas anteriores ao processo de urbanização. Se antes era a ação humana de construção do espaço que interferia nos domínios territoriais da natureza, hoje é a natureza que se infiltra para sabotar a tentativa humana de artificializar o mundo. A erosão das tintas, a deformação das letras, são sintomas sutis da mesma força que faz uma árvore brotar da rachadura de uma parede de concreto a dez metros do chão contra todas as circunstâncias; esses fenômenos revelam a *resiliência* e a *insistência* da natureza, fazendo emergir a incontestável verdade da vida pelas brechas, falhas e rupturas do espaço urbano.



Maria Stengard-Green,  
*Organic Décollage*, Roma, 2008



# COMONTE



Entradas antio prueba, no casi Co  
Juan R  
Mercedes 1504  
Entre Rosas y Tacuarembó  
Domingo  
10 de la mañ

alegriadevivir.com  
alegriadevivir.com.uy/2401362  
evivir  
y/2401362

# NO AR

BANDA  
MARTES

evivir  
y/2401362

NO AR  
MARTES

evivir  
y/2401362

NO AR



Guilherme Tavares,  
Montevideo, 2013;  
Buenos Aires, 2010.

SOHO  
FIVE  
**INES WONDERLAND NYO**



**George Or. Kipetman assault**  
The artist's work is a response to the assault on George Or. Kipetman, a member of the LGBTQ+ community, who was attacked in SoHo, New York City, in 2014. The artwork is a complex collage that explores themes of identity, violence, and resilience.

Guilherme Tavares, Nova York, 2014



Guilherme Tavares, Pelotas, 2014



Guilherme Tavares, Pelotas, 2013



Guilherme Tavares, Pelotas, 2013

Handwritten text in red paint, possibly "Handwritten" or "Handwritten".

Handwritten text in black paint, possibly "Handwritten" or "Handwritten".

Handwritten text in black paint, possibly "CHI".

Handwritten text in black and blue paint, possibly "Handwritten" or "Handwritten".



Guilherme Tavares, Pelotas, 2013











No ano de 2012, inspirado pela *décollage acidental*, produzi um *outdoor* de 3m x 9m, para uma exposição coletiva<sup>24</sup> de *outdoors* distribuídos pela cidade de Pelotas. Como o efeito orgânico mencionado ocorre também nos *outdoors* e já vinha sendo motivo de minhas pesquisas fotográficas, criei um *outdoor* que, intencionalmente, parecia camuflado entre os outros que estavam desativados. Porém, os fragmentos de texto e de imagens ali inseridos foram cuidadosamente arranjados para construir um sentido que aparentasse ter sido acidental.

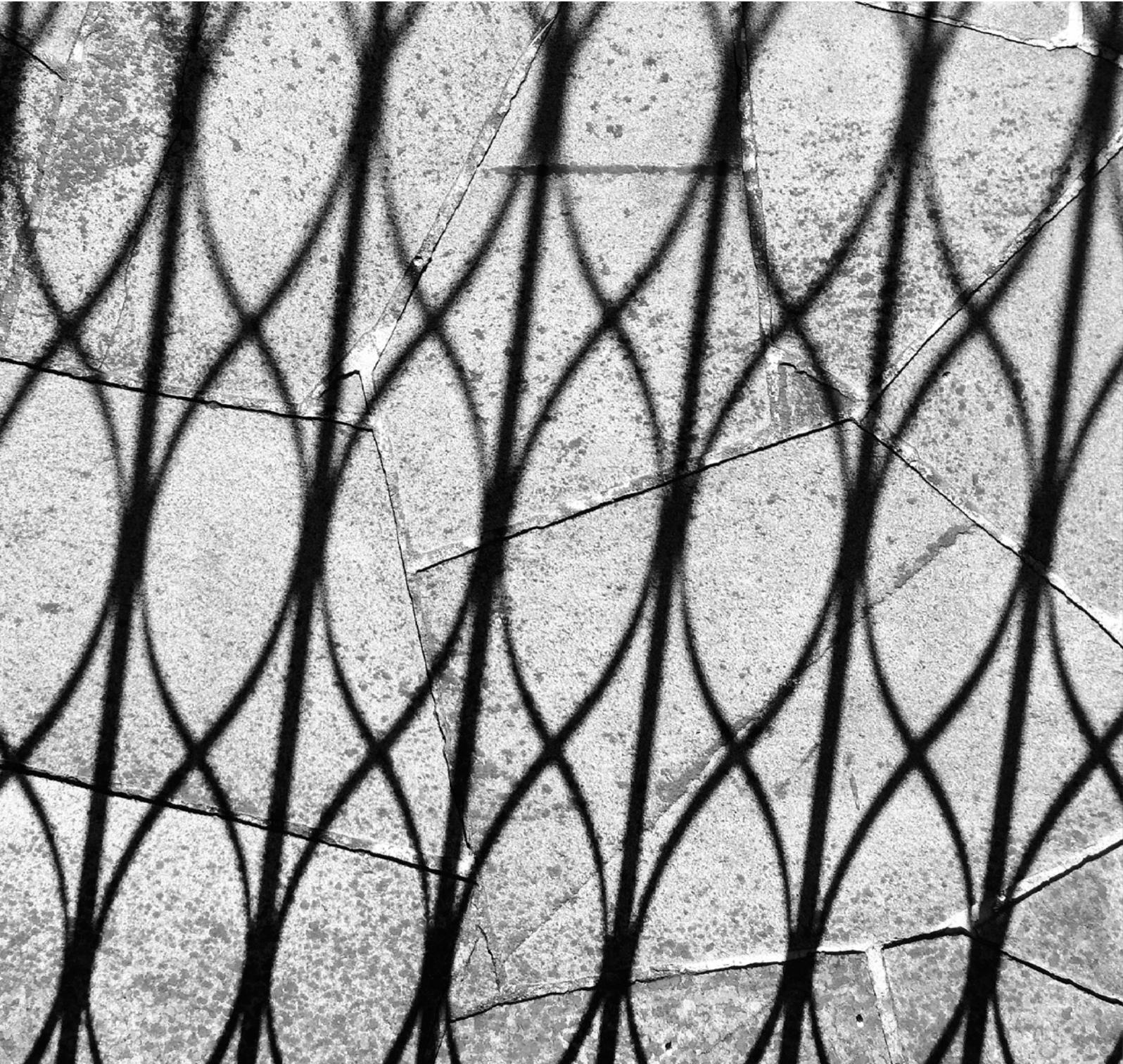
O trabalho pode ser visto como um comentário sobre o tipo de visualidade que compõe a paisagem urbana, devido à publicidade pensada para ser vista em velocidade, do interior de um automóvel em movimento, e que nos seus intervalos de troca ostenta esse resíduo da comunicação. Minha obra constrói sua crítica ao inverter a lógica desse sistema comunicacional, cujo entendimento só se daria por uma observação mais longa e atenta sobre a peça, fazendo também com que o espectador tenha de prestar atenção àquilo que ele normalmente ignora (característica comum em meu trabalho). O *outdoor* necessitava ser produzido como uma peça impressa, portanto os efeitos de papel rasgado foram simulações feitas com o auxílio do computador.

24. *EcléticoFACES 2012*.

25. Exposição coletiva *Outra História*  
*ILA-IAD (1990 a 2010)*.

No ano de 2013, realizei uma nova apresentação deste trabalho<sup>25</sup>, dessa vez reduzido em escala (40cm x 120cm), na qual as partes constituintes da obra foram impressas em separado, coladas em sobreposição e então manualmente rasgadas.





# APOLOGIA DA SOMBRA

Em paralelo à exploração das texturas urbanas, aos poucos comecei a dedicar minha atenção a outro fenômeno, muito particular à cidade de Pelotas – o das sombras urbanas, que projetam, sobre as calçadas e paredes, silhuetas de todos os tipos, a partir de elementos variados do espaço urbano tais como postes, placas, bancos, lixeiras, grades, etc. Esse novo motivo de exploração urbana acabou constituindo a produção central desta pesquisa.

Assim como nas texturas e *décollages* acidentais, trata-se aqui de um fenômeno estético natural e espontâneo, devido à ação da natureza – neste caso a incidência da luz solar – sobre um arranjo singular de elementos construídos pelo homem. O resultado de uma coletânea de registros desse fenômeno, então, estará necessariamente ancorado à paisagem do local explorado. No caso do meu trabalho, a principal área de atuação foi a região do Porto, em Pelotas, cujas características arquitetônicas e geológicas (planície litorânea com latitude aproximada de 31º) configuram um forma particular de receber a luz solar e, portanto, de produzir sombras.

Também aqui as situações registradas são efêmeras, como é da própria natureza das sombras. Mas, em se tratando especificamente das sombras de elementos fixos no espaço urbano, elas voltam a ocorrer diariamente em torno do mesmo horário e durante um mesmo período de tempo, com ligeiras discrepâncias correspondentes à variação da

rota solar ao longo do ano. Mais uma vez, as questões de tempo, acaso e efemeridade se revelam centrais na poética do trabalho.

Mas ao tratar de sombras como fenômenos estéticos, suas características particulares são muito mais numerosas e interessantes de serem destacadas do que as semelhanças que conservam em relação aos demais fenômenos urbanos presentes em meu trabalho. Convém, portanto, para esta que é uma abordagem primariamente poética sobre o fenômeno das sombras, especular um pouco sobre suas curiosas particularidades.

Ao se observar as sombras na cidade e compreendê-las como formações acidentais análogas à própria configuração do espaço urbano, é importante considerar que foi a própria sombra que possibilitou diversos avanços filosóficos primordiais para a compreensão do mundo, dando origem ao pensamento científico, que possibilitou o desenvolvimento tecnológico e, conseqüentemente, a construção do espaço urbano. Essa via de mão dupla nos dá sinais da ambigüidade inerente a praticamente todos os aspectos observáveis sobre a sombra. E é justamente o potencial poético que se encontra nesse lugar limite entre fantasia e realidade, cheio e vazio, presença e ausência, que me interessa explorar aqui, sem reduzir o fenômeno apenas à geometria, mas também sem descartar suas elucidações. A sombra, durante muitos anos, foi considerada pela humanidade um fenômeno mágico (tal como ocorre a toda criança), por causa de seu poder de criar ilusões. Queremos pensar, então, sob a perspectiva do ilusionista, para quem o domínio da explicação racional

serve apenas para a produção de novas ilusões, assim como, para o seu público, a explicação racional é dispensada em favor da experiência. Em suma, essa percepção subjetiva (e mesmo ingênua) da sombra, tem neste trabalho a prioridade sobre a sua descrição matemática.

As sombras são historicamente dotadas de uma aura de mistério que seduz e desafia a percepção. De maneira alguma nos interessa desmontar essa aura. O racionalismo hegemônico da modernidade já fez muito nesse sentido. Nos interessa aqui recuperar esse mistério, trazer de volta a sombra ao seu merecido lugar. Quando se tem a sombra como assunto, é preciso tomar cuidado com as tentativas de *elucidação* do problema, pois sabemos que jogar luz sobre a sombra é garantia de fazê-la desaparecer. Podemos daí concluir que a sombra só existe enquanto mistério. Para estudá-la adequadamente, devemos fazê-lo *à meia-luz da razão*.

Ao falarmos de sombra, nos referimos às *sombras projetadas*, isto é, sombras delineadas que conservam, com certa nitidez, a forma do seu objeto originário. Essa sombra é diferente daquela sombra difusa, que se espalha por toda uma área que dizemos estar *à sombra*. No inglês, essas duas formas se diferenciam mais facilmente com os termos *shadow* e *shade*, respectivamente. Em certos casos, essa diferença também é difusa, por exemplo, a sombra ou à sombra de uma árvore. A sombra é sempre ambígua.

Essas duas formas de perceber a sombra já iniciam nossa exploração sobre sua ambigüidade mediante o fenômeno perceptivo. Numa primeira

tentativa de definir a sombra, podemos considerá-la uma *ausência de luz*. Mas ela é definitivamente percebida como uma presença e, de fato, na ausência de luz (na penumbra) não percebemos mais as sombras. Então passamos à hipótese de que a sombra seja uma ausência inscrita na luz, isto é, um *buraco na luz*. Mas, então, a sombra como tal não existe, bem como um buraco não existe por si só. O que existe é apenas a reentrância vazada do objeto continente. O buraco e a sombra, no entanto, são percebidos como elementos em si, e não como características do objeto ou da luz que os contém. Quando estamos à sombra de um dia nublado, sua presença absoluta ao redor acabará, justamente, por eliminar a percepção de sua própria presença enquanto sombra – agora é uma luz fraca no ambiente. O que podemos concluir daí é que a sombra, tal como o buraco, só é percebida por quem a vê de fora, posta em contraste com seu entorno. Então, do dilema entre presença e ausência, chegamos ao meio-termo de que a sombra é uma *presença negativa*.

Mas o que parece ser uma conclusão satisfatória nos leva a outras charadas: quando estamos na penumbra (que percebemos como uma gradação da luz ambiente e não como uma imensa sombra), continuamos a projetar uma sombra invisível? Se a sombra é uma presença negativa, o que ela nega? certamente, não nega a si mesma, ao contrário, ela se afirma; também não nega a luz que, por contraste, torna visível; por fim, não nega, mas afirma a presença de um corpo material ao qual está invariavelmente ancorada. A sombra é fugaz por natureza e, por isso, as tentativas de capturá-la física e conceitualmente conseguem apenas

empurrá-la para mais adiante. Daí sua relação com o tempo, a dimensão fugaz da realidade – *tempus fugit*. Não obstante a imprecisão própria, a sombra é indício de tudo o que a configura sem ser ela própria.

As sombras fixas são um fenômeno moderno. Especialmente as sombras da noite, ocasionadas pela luz elétrica. Na antiguidade, a sombra causada pela luz de velas era trêmula e incerta, o que parecia lhe conferir *anima* própria. De fato, são diversos os exemplos religiosos, culturais e literários onde a sombra se relaciona à própria alma. A sombra do dia, à luz do sol, conserva maior estabilidade do que as sombras do fogo. Mas ainda assim ela tem movimento próprio, esticando e encolhendo com o passar das horas. Eventualmente, a percepção desse fenômeno cíclico levaria à criação dos relógios solares.

A sombra é plana. Melhor dizendo: a sombra só é notável sobre as superfícies. Qualquer volume que ela pareça demonstrar, será o volume próprio da superfície sobre a qual é projetada, ou o volume perspectivo ilusório transferido na projeção do objeto originário. Mas outra ambigüidade se impõe a este raciocínio: entre o objeto que interpela a luz e a superfície onde se nota a sombra, existe um *espaço sombreado*, uma extrusão volumétrica compreendida entre o objeto e sua marca sombria na superfície adiante. Qualquer corpo que atravessar esse espaço irá revelar imediatamente a presença da sombra em sua própria superfície. E mais uma vez se instaura a dúvida: a sombra existe invisivelmente no espaço intermediário ou apenas nas superfícies? Existe sombra invisível?

A julgar pela percepção, não parece ser a luz que ilumina as coisas ao redor da sombra, senão a sombra é que parece escurecer uma porção do espaço. Como se o objeto não interrompesse a luz, mas sim, que emitisse escuridão. Leonardo da Vinci, tendo a seu alcance apenas a dedução empírica, por volta de 1490 em um livro perdido do qual só restou o rascunho – *O Livro das Sombras* –, lança a hipótese de que o objeto emite *raios umbrosos*, como uma espécie de luz invertida, uma luz negra que escurece em vez de clarear. Leonardo, evidentemente, está perdoado pelo equívoco que, dadas as circunstâncias, constitui um belo raciocínio dedutivo. E nós mesmos, na atualidade, apesar de sabermos tudo o que a ciência já esmiuçou sobre a luz e a sombra, ainda somos surpreendidos pela discrepância entre o que sabemos e o que percebemos. A sombra é surpreendente.

Para tornar a sombra ainda mais misteriosa, ela nos revela uma afeição às tríades. Por exemplo, os elementos que a constituem são três: a fonte de luz, o corpo que bloqueia a luz e a superfície de projeção. Nos experimentos mais antigos sobre ótica e geometria, parte-se da disposição de um estilete na posição vertical, perpendicular a um plano de base (ou: um lápis em pé sobre a mesa). A projeção da sombra sobre o plano sugere a formação de um triângulo retângulo, cuja base é o comprimento da sombra, o lado é a altura do estilete e a hipotenusa é a linha limite da luz que une a cabeça do estilete à cabeça da sombra. “O triângulo é a forma da sombra, e o geômetra antigo é uma mente que vê triângulos em toda parte” (CASATI, 2001, p. 113).

Nos estudos de Leonardo Da Vinci, ele aponta três partes da sombra: a *sombra original*, que é a face escurecida do objeto que interpela a luz (a face que não está de frente para a luz); a *sombra derivada*, que corresponde ao espaço sombrio entre o objeto e a superfície de projeção (por onde transitam os “raios umbrosos”); e a *sombra projetada*, que é a porção do fenômeno visível na superfície. J. M Kennedy, a partir de um estudo realizado em 1969, identifica três características distintivas da sombra: ausência de detalhes internos; localização numa superfície e bidimensionalidade. Casati (2001), ao abordar os mecanismos cerebrais que nos fazem distinguir entre uma sombra e um objeto concreto, e também entre uma mancha pigmentada e uma área sombria, aponta que o cérebro humano é capaz de desmontar e remontar toda a cena no processo perceptivo e cognitivo, para então retornar à consciência três informações: a cor do objeto independentemente da sombra; a presença da sombra (e não de uma nova cor) e uma mensagem tranquilizadora: “aqui está um objeto transitório; não perca tempo estudando-o” (p. 231).

A sombra é o elemento escolhido por Platão para ilustrar a alegoria da caverna, conhecida parábola primordial da filosofia ocidental – “a invenção filosófica de uma cultura que durante séculos estará centrada no olho” (STOICHITA, 2006, p. 26) –, na qual Platão propõe uma situação hipotética, onde um grupo de pessoas seria mantido a vida inteira no interior de uma caverna, imobilizados de tal forma que enxergassem apenas sombras projetadas em uma parede. A hipótese é que essas pessoas tomariam as sombras por como as coisas em si, em vez de

projeções miméticas. Através dessa parábola, Platão questiona a distinção entre a realidade material e a realidade perceptual. Platão explora a matéria da imagem mimética também em outros textos, nos quais opta por falar de reflexos no espelho. A sombra pode ter sido precisamente escolhida para a alegoria da caverna justamente por suas imprecisões miméticas em relação ao reflexo do espelho. A sombra é uma redução brusca da complexidade do corpo. Platão não propõe uma cópia idêntica do mundo, mas um verdadeiro *empobrecimento da experiência*, usando a alegoria da caverna para supor que, se aquelas cobaias fossem capazes de tomar essa primitiva imitação como sendo o todo da própria realidade, então talvez nós também estejamos aquém da capacidade de captar e compreender a totalidade superior, o mundo ideal.

Além da filosofia ocidental, a sombra também é colocada por Plínio, o Velho, como protagonista no mito fundador da pintura e possivelmente também da escultura. Na lenda descrita por Plínio (século I d.C.), participam Butade, sua filha e o namorado dela. Na véspera da partida do rapaz para o estrangeiro, a moça utiliza um pedaço de carvão para traçar o perfil da sombra dele na parede. No dia seguinte Butade, que era oleiro, preenche o interior do desenho com argila, moldando um tipo de relevo representativo. A pintura e a escultura nascem a partir da fixação da sombra na parede. No mito pliniano os eventos se dão à noite, portanto à luz de velas. Stoichita (2006) observa que trata-se de uma versão alternativa à de Quintiliano, na qual a luz é diurna. Estabelece-se aí uma relação da sombra com o tempo e o desejo de controlá-los. Uma

sombra sob o sol indica um momento preciso e único. A sombra noturna é fixa, escapa à ordem natural e paraliza o fluxo do devir. Fixar a sombra na parede significa fixar o tempo no espaço.

Casati (2001) chama à atenção o fator crucial do ato de traçar o contorno da sombra. Segundo o autor, este gesto transforma a sombra, que deixa de pertencer ao sujeito retratado para se tornar uma mancha colorida com vida própria. O autor propõe uma experiência: ao projetar a sombra de qualquer objeto sobre uma folha branca, a área coberta pela sombra continuará nos parecendo da cor branca, a cor da folha, apesar da sombra; mas ao traçar o contorno da sombra com um pincel atômico, a zona sombreada ganha aparência de um preenchimento na cor cinza. Ela pertence agora à linha, e não mais ao objeto.

Apesar dessa origem mitológica da pintura, Casati observa que os artistas ainda levariam bastante tempo até dominar corretamente a representação da sombra na pintura. Até o Renascimento, afirma o autor, pintar as sombras era, na maioria das vezes, evitado (Casati refere-se especificamente à sombra projetada, e não aos efeitos de claro-escuro). Para o autor, isso se deve à dificuldade de compreender a natureza óptica e geométrica das sombras, um problema que só seria resolvido adequadamente após se resolver o problema da perspectiva. Soma-se a isso a questão de que a variação de matiz e luminosidade entre os pigmentos do artista não alcançam a gama de luminosidade da luz solar e a sutil transparência da sombra projetada. Nas palavras do autor:

É fácilimo errar por excesso. Os novatos em pintura escurecem demais as zonas que representam as sombras; o resultado são manchas negras sem nenhuma relação com a luz. A representação da sombra deve falar da luz que cria a sombra; o mínimo erro *congela a sombra e a faz falar de si mesma*. (CASATI, 2001, p. 218, grifo meu)

A deixa de Casati, grifada por mim acima, remete diretamente ao meu trabalho com fotografia de sombras. Congelar a sombra e fazê-la falar de si mesma, para o autor, é indício de erro; para mim, é o próprio objetivo de meu trabalho. Minha intenção é empurrar a imagem fotográfica (que se pressupõe realística) em direção a esse limite, intensificando a relação de contraste da imagem apenas o suficiente para dar corpo à sombra e fazê-la sobressair do seu suporte, mas não o bastante para implodir seu realismo. Entre os ajustes de luminosidade que realizo sobre minhas fotografias, essa intensificação da sombra é o mais minucioso, buscando justamente o conflito perceptivo, como forma de celebrar a natureza ambígua das sombras.

Casati estima que a sombra tenha feito ainda mais pela pintura do que protagonizar seu mito fundador. Devido a seu caráter de projeção, a sombra teria sido instrumento fundamental para a invenção da perspectiva na arte. Casati nos remete à célebre gravura de Albert Dürer, de 1525, que demonstra a prática do escorço por um pintor e seu assistente. Casati aponta o fato de que tal método era pouco prático e exigia demasiada firmeza e imobilidade do pintor. A projeção da sombra de um modelo seria

um método mais razoável, pois o ponto de vista que o pintor reproduz não seria o seu, e sim o da lâmpada. Assim o artista teria toda liberdade para se movimentar e estudar a cena sem afetar a perspectiva. Para Casati, a gravura de Dürer é uma representação didática sobre o funcionamento da perspectiva, mas não sobre o método: seria mais fácil explicar a projeção perspética utilizando a analogia de um barbante esticado no lugar de raios visuais. Casati cita ainda uma passagem do *Tratado da Pintura* (1453) de León Battista Alberti para reforçar sua hipótese:

o perfil em que termina a superfície do que vemos de determinado ponto de vista e a separa da que não vemos, se fosse traçado corretamente numa parede, produziria uma figura em tudo semelhante à que faria uma sombra [...] se a fonte de luz fosse posta no mesmo ponto do espaço em que estava situado precedentemente o olho do observador. (ALBERTI apud CASATI, 2001, p. 247)

Nas palavras de Alberti<sup>26</sup>, *a pintura é a sombra da escultura*.

Falamos sobre a afeição da sombra às tríades. Para completar então a tríade das fundações, ao lado da filosofia ocidental e da pintura, podemos colocar o racionalismo científico cuja origem está na fusão dos conhecimentos obtidos pela observação da sombra em três disciplinas: óptica, geometria e astronomia.

A convergência desses conhecimentos em uma mesma teoria, a qual enuncia o teorema que embasa toda e qualquer construção perspética, é

26. In: CASATI, 2001, p.247.

Guilherme Tavares,  
*Sombra do "Homem que Anda"*  
(Rodin, 1877), São Paulo, 2014.



atribuída ao matemático francês Girard Desargues, em sua publicação *Lições de Trevas* (1641). Assim como o *Livro das Sombras* de Leonardo Da Vinci, este também se perdeu nas sombras da história. O filósofo Wilhelm Leibnitz, por volta de 1675, pesquisou as anotações de Desargues e assim resume sua ideia geral:

a doutrina das sombras não passa de uma perspectiva invertida e resulta imediatamente desta [...]. E toda a teoria dos relógios solares nada mais é do que um corolário de uma composição de astronomia com perspectiva. (LEIBNITZ apud CASATI, 2001, p. 259).

De fato, a sombra permitiu à atronomia descobertas e medidas científicas importantes. Por exemplo, a descoberta da forma esférica da Lua e da Terra; o arranjo e movimento do sistema solar; o cálculo das distâncias entre planetas, satélites e estrelas, bem como suas relações de tamanho e suas órbitas; O fato de a Lua ser iluminada pelo Sol, e de que a noite é uma projeção infinita da sombra terrestre (ainda hoje somos tentados a considerar a noite como uma propriedade do céu e não como uma sombra projetada pela Terra); a natureza dos eclipses; as fases da Lua; as estações do ano terrestre; a medição da passagem do tempo com os relógios solares. Em épocas anteriores ao domínio das lentes, lunetas e telescópios, quando o céu se observava a olho nu, a sombra era o veículo capaz de trazer até nós as características dos corpos celestes. E a partir dessa compreensão primeira sobre o universo que nos rodeia serão desenvolvidos os métodos e conhecimentos científicos mais variados.

“Tudo se reduz agora a uma história de encontros na agenda cósmica” (CASATI, 2001, p. 107).

Parafraseando a conclusão de Sócrates a respeito do belo, em *Hípias Maior* (Platão, sec. IV a.C.), podemos chegar a uma afirmação segura: a sombra é difícil. E se a sombra e o belo são ambos difíceis, podemos dobrar a lógica para dizer: a sombra é bela.

Em minha produção pessoal, a maior parte das fotografias que registram sombras urbanas ocorre na região do porto, em Pelotas, e o resultado tem muito a ver com a estética particular daquela região. Inicialmente, me dediquei a colecionar registros do efeito visual provocado pela sombra das grades ornamentais das janelas, projetada sobre as paredes das casas, causando um efeito curioso de profundidade, como se a grade e a sombra formassem um objeto material único, tal como uma gaiola, e a parede não fosse um plano, mas um vazio colorido, ambiente onde essa gaiola flutua. Essa percepção deu origem à série fotográfica intitulada *Meio-dia e trinta*. O desenvolvimento dessa série, até seu quase esgotamento, me levou a uma exploração mais profunda dos efeitos de sombra na cidade, provocados pela incidência da luz solar e suas variações com o passar das horas e das estações, o que me levou a realizar novos registros em diferentes locais e horários. Dessa forma o trabalho evolui para o registro de todo tipo de sombras do espaço urbano, não mais limitado às grades de janelas, mas ampliado à relação entre toda estrutura da cidade e a luz solar, e seus efeitos em todo tipo de objetos urbanos (frontões, postes, lixeiras, bancos, hidrantes...).

Permanece, nesse novo momento, a valorização da profundidade ilusória, a subversão dos planos e volumes, talvez em composições menos oníricas e pictóricas do que as das grades, mas ainda assim intrigantes pela potencialização da aura de mistério e ambigüidade que é própria da sombra. Enquanto na série *Meio-dia e trinta* a pintura colorida das paredes acrescenta às imagens uma composição cromática importante, nesse novo momento a valorização da sombra como desenho anamórfico é priorizada, a ponto de que em algumas fotografias prefiro abolir a questão cromática e trabalhar apenas em preto e branco. De qualquer forma, o plano de fundo é sempre a cidade, e ali se fazem presentes nas paredes e calçadas as suas texturas e padronagens idiossincráticas. As novas imagens apontam para o (e são motivadas pelo) efeito da *anamorfose*, bastante explorado no trabalho da artista contemporânea e gaúcha Regina Silveira, especialmente nas obras que desenvolve a partir dos anos 1980. A expressão se refere à deformação análoga de uma figura a partir de sua projeção sobre um outro plano, originando uma figura distorcida, porém correspondente à primeira. É justamente o que ocorre na projeção da sombra: por mais que haja distorção, ela conserva características da forma original do objeto. Assim, a sombra de um quadrado pode assumir as mais diferentes variações de quadriláteros, mas jamais poderá formar um círculo, e a sombra de um círculo, por sua vez, jamais terá a forma de triângulo. As relações de concavidade também são conservadas: a sombra de um pentágono não pode formar uma estrela.



Regina Silveira, *In Absentia*, 1983

A sombra, enquanto mera silhueta, nos leva a pensar automaticamente em seu objeto de origem. Essa conservação das propriedades do objeto na projeção da sombra é um fator já interiorizado no automatismo da percepção humana. O cérebro é capaz de corrigir a anamorfose para identificar a presença de um objeto concreto, fora da sombra, com sua morfologia “normal”. O artista contemporâneo e novaiorquino Larry Kagan dá um passo adiante na exploração desse automatismo perceptivo, ao criar esculturas com fios de aço retorcidos, objetos que o cérebro não reconhece como sendo nada além de linhas caóticas no espaço; porém, a sombra projetada por essas esculturas, a partir de um foco de luz cuidadosamente posicionado, desenha na superfície a imagem de objetos perfeitamente reconhecíveis, tais como caixas, sapatos, cadeiras, etc. Kagan surpreende o cérebro ao inverter a ordem natural: em seu trabalho é a sombra que detém a forma “normal”, enquanto o objeto físico é deformado para além da anamorfose reconhecível, não parecendo com nada além de um arame retorcido aleatoriamente. Larry Kagan fala a respeito de seu trabalho:

Estamos mais ou menos cientes da presença das sombras, pois elas nos dizem algo sobre o ambiente, mas não olhamos realmente para elas – a não ser que chamem atenção para si, devido a algum comportamento estranho ou inesperado. Meu desafio era induzir observadores a realmente olhar para a sombra em vez de olhar apenas para o aço. Comecei a transferir a carga narrativa para a sombra. Quanto mais conteúdo os olhos

pudessem detectar na sombra, mais tempo e atenção seriam dedicados à exploração de seus detalhes. (LARRY KAGAN<sup>27</sup>)

A declaração do artista reforça aquilo que viemos dizendo até aqui sobre nossa relação de desatenção com as sombras no cotidiano. Na primeira frase da citação, no original em inglês, Kagan utiliza a expressão *aware* (“we are more or less aware of the presence of shadows”). Já mencionamos anteriormente o valor semântico dessa expressão – *to be aware* é estar ciente; basta mudar uma letra e temos *to be awake*: estar acordado. São estados da mente e do corpo que negam o anestesiamento. Portanto, são conceitos caros ao contexto desta pesquisa. Vejamos, então, aonde isso nos leva em meio à análise do meu processo de produção.

A exploração urbana se articula em meu trabalho como um jogo de perseguição aos desenhos formados pela sombra sobre a superfície urbana – o *shadowHunt*. A atividade se multiplica em função do tempo, da mesma forma como as sombras também o fazem, criando uma variedade de situações efêmeras à espera de serem descobertas. Há desenhos que surgem por alguns minutos e logo desaparecem até o dia seguinte. Há locais que tornam-se agradáveis ou não, a depender apenas da incidência solar e da hora. A mesma cidade pode ser redescoberta a cada



Larry Kagan, *Frankfurt Chair*, 2002

27. Disponível em:

<http://larrykagansculpture.com>

Acesso em: 15/03/2015.

Tradução minha, do original em inglês.

novo momento. A noção das ambiências, que os situacionistas propunham em relação às diferentes zonas geográficas da cidade, aqui multiplica-se também em função dos diferentes horários de visitação. O surgimento de imagens distorcidas e oníricas nos remete de volta ao ideal surrealista de encontrar o inconsciente da cidade em meio ao mais absoluto banal do cotidiano. Deslocar-se pela cidade deixando-se guiar pela experiência do espaço   um exercício nos moldes da psicogeografia. Mas visitar um local banal da cidade com hora marcada para uma experiência onírica está diretamente relacionado   visita surrealista. Percorrer e descobrir a cidade através de suas sombras, persegui-las no jogo do detetive *flâneur* e encontr -las no momento exato (fantasmas pegos em flagrante), vai além da experiência do espaço material e pressupõe uma experiência total, um despertar dos sentidos adormecidos para a orienta o e situa o do corpo no espaço e no tempo. Podemos pensar então na aplica o poética do conceito de *Situational Awareness*, muito empregado na aeronáutica e outras atividades complexas que demandam alto grau de aten o:

*Situational Awareness*   a percep o dos elementos num ambiente intrínseco a um volume de tempo e espaço, a compreensão de seu significado e a proje o de seu status em um futuro próximo. (ENDSLEY, 1998, trad. minha<sup>28</sup>)

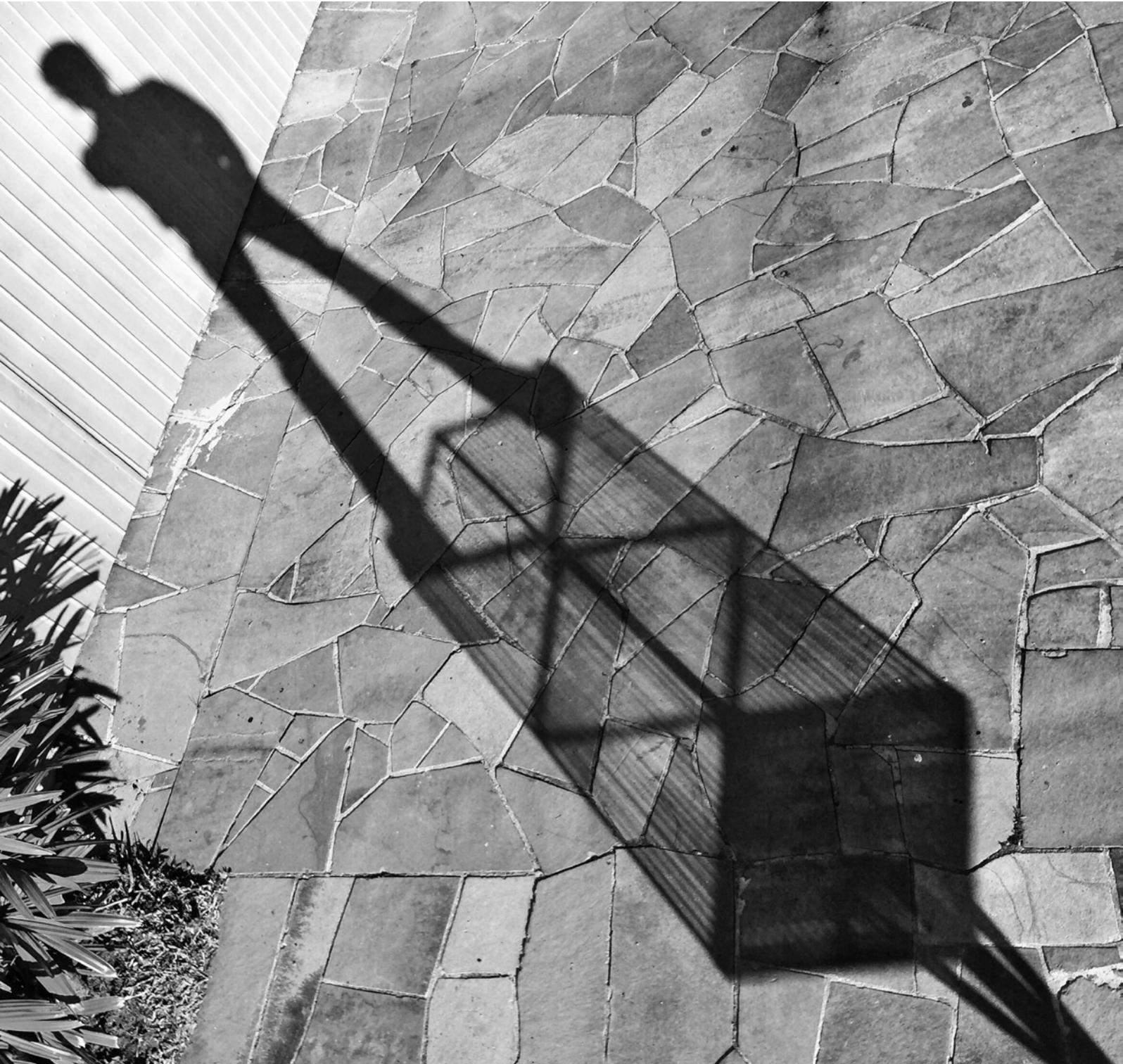
28. do original em inglês: "Situational awareness is the perception of the elements in the environment within a volume of time and space, the comprehension of their meaning, and the projection of their status in the near future" (ENDSLEY, 1998).

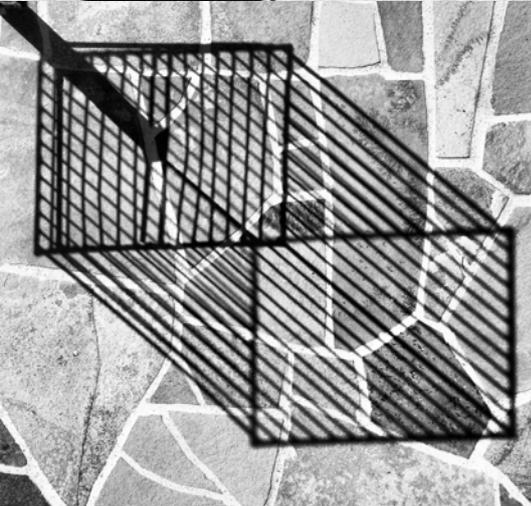
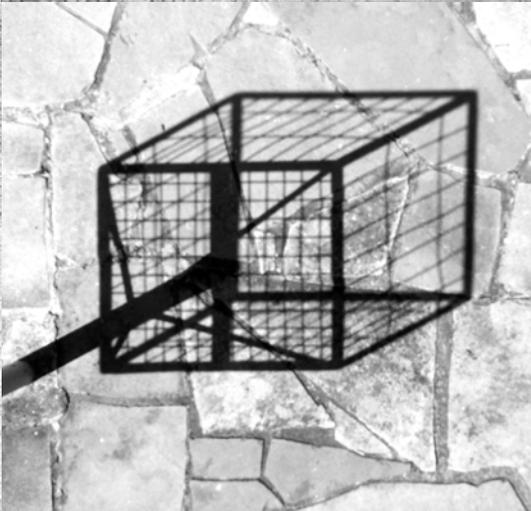
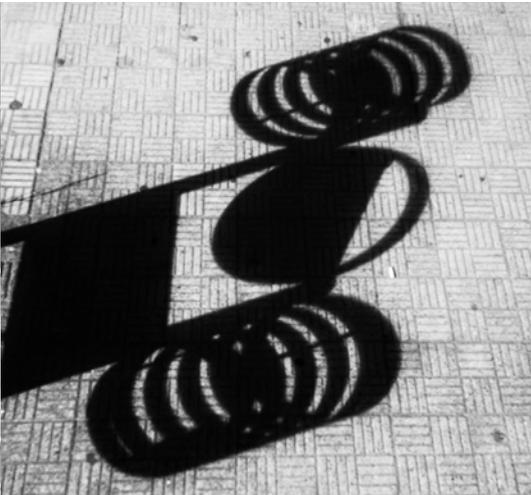
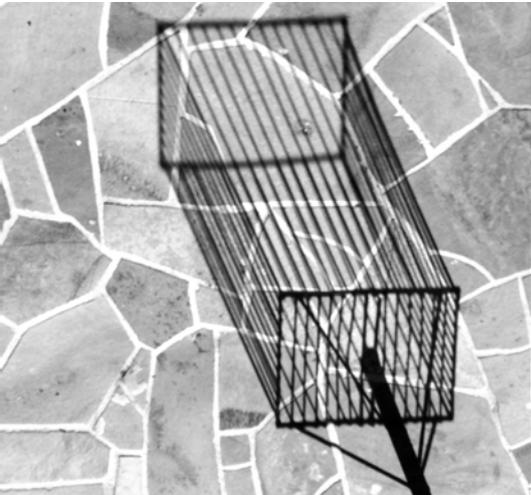
Vale lembrar que, em se tratando de uma aplica o poética do conceito, soma-se a isso a contra-velocidade do *flâneur* e do homem lento, bem como o prazer lúdico da errância. Assim, a experiência dos sentidos em estado de alerta, aqui, nada tem a ver com agita o ou ansiedade.

Ao contrário, a *situational awareness* que desejamos só pode ser alcançada a partir de um relaxamento do corpo e abandono das preocupações.

Pautado por essas ideias, começo a procurar maneiras de compartilhar ou proporcionar através de ações poéticas essa experiência direta com o espaço. Procuo a *construção de situações*. Então desenvolvo alguns projetos diretamente vinculados a essa busca, que se configuram como desdobramentos das explorações urbanas iniciais. Diretamente vinculados à poética da sombra, destacam-se aí a coleção de cartões postais que permitem traçar o caminho de volta até o local e a hora em que ocorre a situação apresentada na fotografia do cartão; a intervenção urbana que consiste em pintar uma sombra artificial de uma grade, na parede de uma casa em que a janela não possui grade alguma; e o projeto de intervenção urbana que propõe a transformação de aparatos do ambiente urbanos em relógios solares, aproveitando o curso diário de sua sombra projetada. A seguir, são apresentados, primeiramente, as coletâneas de sombras urbanas, onde se inclui a série *Meio-dia e trinta*. Em seguida, seus desdobramentos e, por fim, outros trabalhos que também integram minha produção vinculada a esta pesquisa.

Todas as fotografias daqui em diante são de minha autoria, realizadas entre 2013 e 2015, exceto quando explicitamente atribuído de outra forma.

















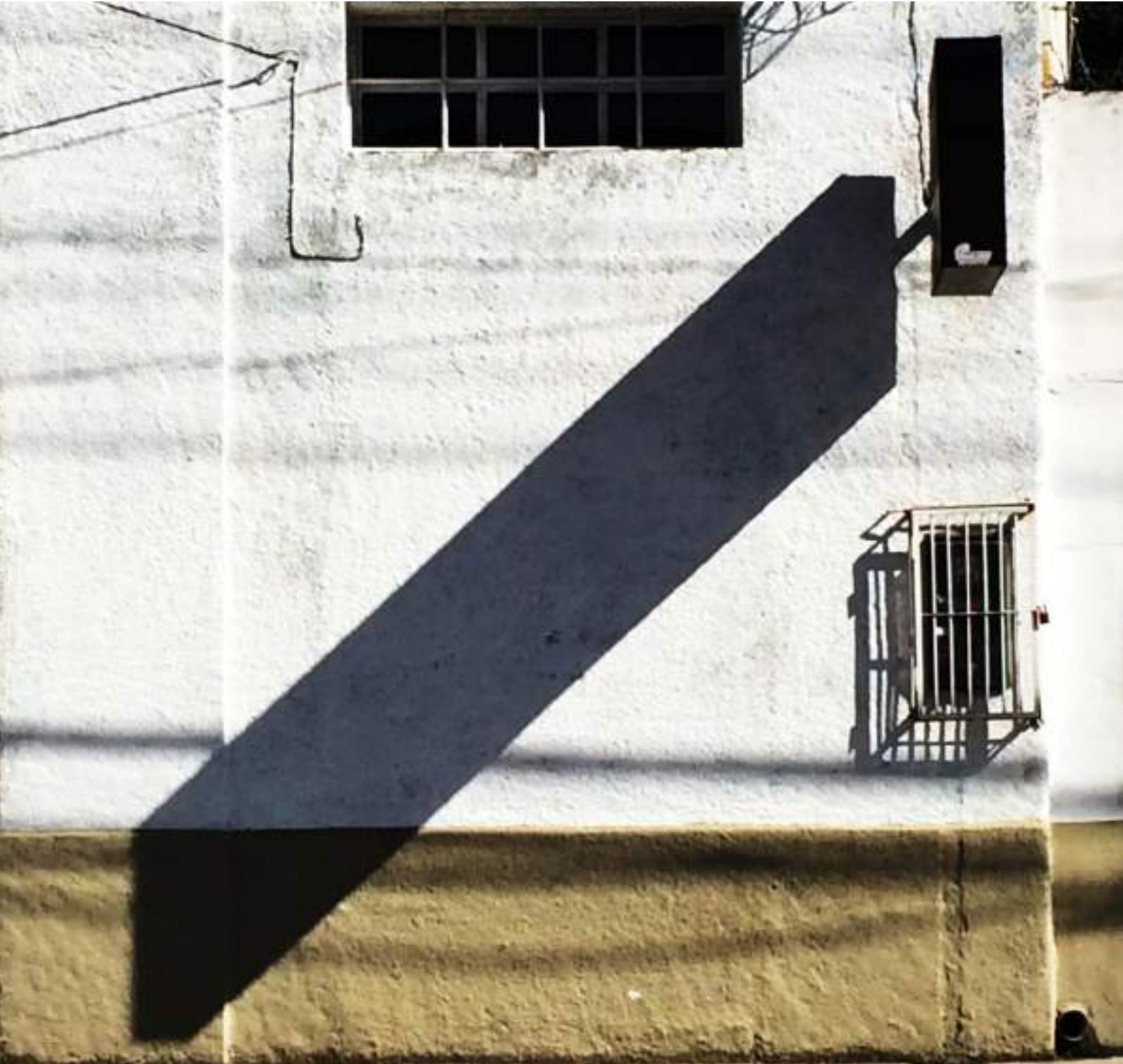














# MEIO-DIA E TRINTA EM SATOLEP

*Sombra tenebrosa na rua ensolarada, eu avanço*

Vitor Ramil

A série intitulada Meio-dia e Trinta caracteriza-se por uma seleção de fotografias realizadas na zona residencial do bairro Porto, na cidade de Pelotas. As caminhadas exploratórias iniciais, que originaram a série, ocorriam quando eu saía do trabalho (também na região do porto) para almoçar, por volta do meio-dia, em algum restaurante das redondezas. Durante o percurso, costumava observar a conjuntura total do ambiente, as peculiaridades do lugar e sua sincronia de eventos.

As casas da zona portuária são predominantemente térreas, de aspecto simples e antiquado, mas a maioria é bem conservada, medindo em média cinco metros de comprimento na fachada. Quase todas as janelas possuem grades ornamentais proeminentes, que se projetam em direção à calçada para permitir a abertura das venezianas. A função da grade é dupla: proteger e ornamentar. Cada uma delas possui um desenho particular, que varia entre formas geométricas, volutas e floreios.

A planície dessa região litorânea de baixa altitude, a inclinação do solo em relação à linha equatorial (latitude 31° 46' 19" S), as construções térreas e as ruas largas e retilíneas, permitem ampla incidência da luz solar (sempre oblíqua, devido à latitude), que reflete amarelada nos paralelepípedos do meio-da-rua e nas fachadas das casas.

Foi nesse contexto paisagístico que passei a observar e fotografar o curioso fenômeno: a luz solar faz com que a sombra das grades seja deslocada para fora da área da janela, enaltecendo as linhas ornamentais sobre as paredes coloridas. Primeiro, registrei o fenômeno entre 12h30min e 13h30min, quando sua manifestação é mais expressiva nas ruas mais alinhadas ao eixo norte-sul (sobre as fachadas que olham para oeste)<sup>29</sup>. Logo percebi que o efeito deveria ocorrer mais cedo nas casas do lado oposto da rua e, mais tarde, nas ruas transversais (alinhadas ao eixo leste-oeste). Percebi ainda que, em horários matinais, o desenho da sombra é mais nítido, com margens definidas, enquanto que ao cair da tarde a sombra é mais comprida, porém suave e desfocada.

29. Um pouco de precisão: as ruas retilíneas da zona residencial portuária, em Pelotas, cruzam-se em ângulos retos (90°), formando uma malha cartesiana. Em relação aos eixos terrestres, essa malha apresenta uma rotação de 18° no sentido horário. Ou seja, se um caminhante partir da região sul da cidade, pela rua Alberto Rosa ou qualquer uma de suas paralelas, em direção ao Norte, ele estará na verdade rumando 18° a nordeste. Para fins práticos, essa defasagem será desconsiderada no discurso do texto.

As coisas geometrizadas pelo frio mostravam-se voláteis. Linhas rigorosas à luz do dia eram agora ausência de contornos. (RAMIL, 2008, p. 8)

Então, aos poucos foi tomando corpo um inventário de situações pelotenses; situações flagrantes, fenômenos efêmeros. Suspensos no tempo, como a própria experiência estética do local sugere. A fotografia é aproveitada aqui como a maneira menos intrusiva e mais eficaz de se colecionar situações.

Mesmo sem incluir pessoas nas imagens, este olhar compartilhado pelas fotografias é capaz de retratar o estilo de vida naquela região, que se exprime pela sedimentação do acúmulo, na experiência de passagem de uma situação à outra, de uma janela à outra, de uma sombra à outra.

O *stylus*, em latim, refere-se a um instrumento retilíneo tal como um lápis de ponta seca, utilizado para escrever em placas de argila (tábua rasa). O mesmo instrumento da escrita é utilizado para traçar o perfil da sombra no relógio solar. Traçar o perfil de alguém é definir seu estilo. A sombra urbana reflete o estilo que traça o perfil da cidade. Ou, como viemos dizendo, torna evidente sua idiossincrasia.

A singularidade dessa região portuária e residencial de Pelotas pode ser abordada pelos vieses da *velocidade* e da *temperatura* que, nesse caso, se traduzem em *lentidão* e *frio* (este que nos levará ao coração de *Satolep*).

Começemos com lentidão.

A partir do conceito de “homens lentos” de Milton Santos, Paola Jacques explora a questão da lentidão associada à errância urbana. A lentidão voluntária é uma recusa à hipervelocidade do mundo moderno, uma postura crítica que já aparecia na lentidão do *flâneur*. Jacques aponta que os movimentos do errante urbano são do tipo lento mesmo quando a errância se dá por meios rápidos de circulação.

O estado de corpo errante é lento. [...] A lentidão do errante refere a uma temporalidade [...] subjetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano (JACQUES, 2012, p. 287)

Diferentemente da lentidão do *flâneur* em meio à multidão frenética – cenário para o *choque* benjaminiano –, a lentidão praticada na zona portuária de Pelotas está em harmonia com o seu espaço lento e rarefeito. As ruas de pedra, irregulares e convexas, ao contrário do asfalto plano, impõem seu limite de velocidade aos automóveis e bicicletas. O sol também impõe um caminhar vagaroso; um passeio por ali a pé, ao meio-dia e trinta, faz sentir uma *preguiça ambiente*. Tudo contribui para a sensação geral de suspensão do tempo no espaço. A velocidade própria do lugar impõe uma lentidão contemplativa ao caminhar.

Satolep demorava a passar. Eu temia que não passasse nunca.

(RAMIL, 2008, p. 11)

(Pegue um agasalho:) Vamos ao frio.

Ao transitar entre as casas do porto em uma manhã ensolarada de inverno, o calor do sol conforta o corpo, e os cães e gatos aproveitam estirados nas calçadas. As próprias sombras se espreguiçam como gatos negros ao sol. Há também a dimensão humana do calor, que se dá nas relações de proximidade entre vizinhos, que se reúnem nas calçadas para conversar e tomar chimarrão, para aplacar o frio. O urbanismo se associa às condições climáticas e favorece a interação social.

O frio impõe sua estética rigorosa, questão ricamente explorada por Vitor Ramil em sua *Estética do Frio* (2004), que lança as bases conceituais de sua produção poética, para sobre elas erguer o espaço poético de

*Satolep*. A inversão no sentido de leitura do nome oficial da cidade sugere uma subversão do sentido racional de apreensão do espaço. Ramil constrói o espaço poético de Satolep em sua obra homônima, aproximando passado e presente como se reorganizasse também o tempo sobre *plaques tournantes*. E através da fotografia, o protagonista Selbor mergulha num ciclo vertiginoso de redescobertas da cidade e de si próprio.

Percorrendo aquele espaço de espaços, meu pensamento punha-se a ir e a voltar de instâncias onde o que era visto tornava-se fantasmagórico e indeterminado ou, no extremo oposto, ainda mais concreto e definido. (RAMIL, 2008, p. 86)

Hoje em dia, a palavra Satolep traduz uma noção bem mais abrangente do que o cenário circunscrito à obra de Ramil – talvez seja mais correto afirmar o contrário: a obra de Ramil é que se inclui em Satolep, como um tipo de “praça matriz”, a partir da qual se expandiu uma cidade. Podemos tentar caracterizar a Satolep de hoje como um espaço poético constituído coletivamente, onde se inscreve a “cena cultural” de Pelotas, onde operam e transitam artistas, poetas, *flâneurs*, boêmios, sonhadores e pensadores pelotenses. Satolep é a ressignificação constante do espaço de Pelotas apropriado pelo artista. Satolep se refaz fluidamente, coexistindo no mesmo espaço físico da cidade oficial.

*Meio-dia e trinta* oferece vistas da paisagem de Satolep, coletadas no espaço físico de Pelotas. Seus fenômenos estéticos são portais efêmeros que se abrem para o observador disposto a vê-los, e o transportam

temporariamente à Satolep. Por essa perspectiva, a ligação entre Satolep e Pelotas parece se dar no mesmo nível de ambiguidade e poesia com que as sombras estão ligadas aos seus objetos de ancoragem.

\*\*\*

Em Belo Horizonte – MG, a pesquisadora Fernanda Goulart realizou um extenso inventariado dos gradis ornamentais da capital mineira em seu projeto *Urbano Ornamento* (2014), ligado à sua pesquisa de doutorado e publicado em forma de livro com o mesmo título. Em sua abordagem, a sombra não é um fator relevante, mas sim a grade e, mais além, o próprio desenho ornamental. Seu livro inclui dois inventários visuais distintos: um fotográfico, que registra não só a grade mas “toda complexidade mundana” da situação fotografada, aspecto em que se assemelha bastante ao meu trabalho; E um gráfico, no qual o desenho é separado de todo seu contexto, digitalizado no computador, e então transformado em padronagens visuais que se combinam e se multiplicam. A coletânea de fotografias e padrões gráficos inclusos no livro nos dá a dimensão do trabalho de realizá-lo. O desenho das grades é também uma presença indissociável em *Meio-dia e trinta*, mas nosso foco é deslocado para o fenômeno da sombra desse desenho. A tarefa de inventariar e analisar o desenho em si demanda uma pesquisa à parte, tal como realizou Goulart. Felizmente, podemos agora recorrer às suas observações.

Goulart destaca que o desenho da maioria desses gradis constitui a permanência de uma estética do passado, em grande parte inspirada

nos modelos europeus de ornamentação urbana, encontrados em antigos catálogos trazidos especialmente da França. Além disso, dada a sua durabilidade material, as grades da cidade contemporânea apresentam uma sobreposição de tempos – diferentes estilos de construção urbana e as mesmas grades ornamentais sobre elas, como uma segunda camada cuja história é, em certa medida, separada da história da arquitetura. A autora também alerta para o fato de que esses elementos tão interessantes da paisagem urbana estão em vias de desaparecimento, daí a importância de pesquisas como essa, capazes de preservar ao menos seus desenhos.

As grades são bens da arquitetura, compartilham de sua escala, cercando-a, envolvendo-a, delimitando-a. Protegem o homem, graciosamente. Cercam e conformam o espaço, acrescentando uma camada transparente à história do ornamento: envolvem deixando ver, criando uma camada gráfica, que vibra em linhas de ferro cuja expressividade vai além do que suas aparentes rijezas e severidade material permitiriam. (GOULART, 2014, p. 11)

Goulart vê a linha da grade ornamentada ocupar espaços híbridos: entre a casa e a rua; entre a segurança e a beleza; entre a indústria e o artesanato; entre a arte e a arquitetura. A autora também se refere ao resultado do trabalho como uma “gramática da cidade”, repetindo a expressão utilizada pelos autores de *Buenos Aires fuera de serie* (2008).

Por fim, vejamos a reflexão da autora sobre o papel da grade ornamental na composição da paisagem urbana:

A paisagem onde encontramos essas grades é dispersa, labiríntica. Paisagem urbana e monumental, paradoxalmente contida em cada uma das grades e em sua historicidade apreensível, mas não esmiuçadamente capturável. (GOULART, 2014, p. 25)

Na página do projeto *Urbano Ornamento* na internet, a série *Meio-dia e trinta* foi destacada com a reprodução de algumas fotografias e o seguinte comentário:

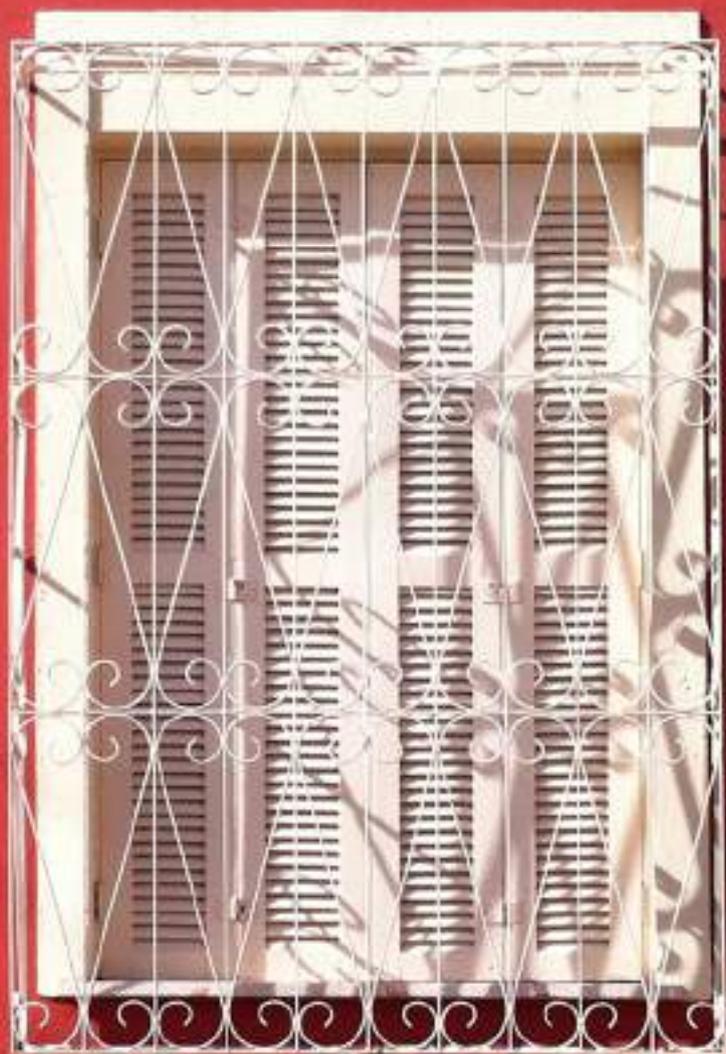
...na série 'Meio-dia e trinta', Guilherme Tavares fotografa a sombra das grades de Pelotas-RS, nesse horário em que a luz possibilita um desenho que ganha autonomia quase material.

A série *Meio-dia e trinta* causou uma repercussão positiva e bastante imediata, tão logo comecei a divulgar as fotografias através da internet. Em agosto de 2013, uma das fotografias foi reproduzida na edição impressa do jornal *Zero Hora*. No mesmo ano, o *Satolapp Cultural*, iniciativa local que promove a troca de informações sobre eventos culturais na cidade de Pelotas, também repercutiu as imagens. E o canal *igersRS*, que divulga fotografias relacionadas às diferentes paisagens gaúchas na rede *Instagram*, também deu destaque especial ao trabalho, reproduzindo diversas fotografias da série com o seguinte comentário:

Guilherme Tavares tem um olhar diferenciado sobre nosso cotidiano; tem outra visão dos detalhes, das horas, das janelas e ruas por onde passa [...] revela-se um apreciador do dia.







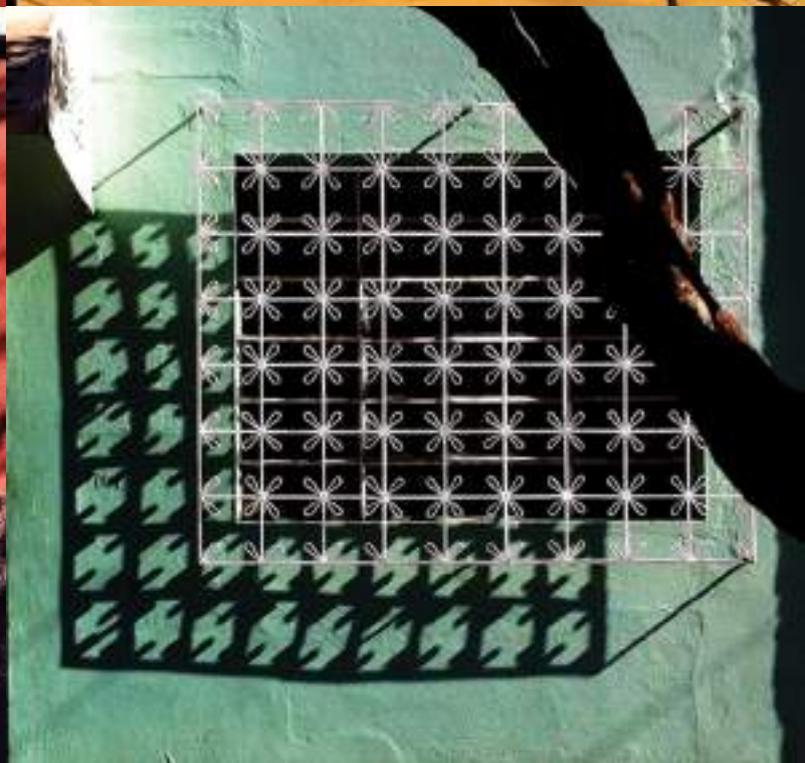
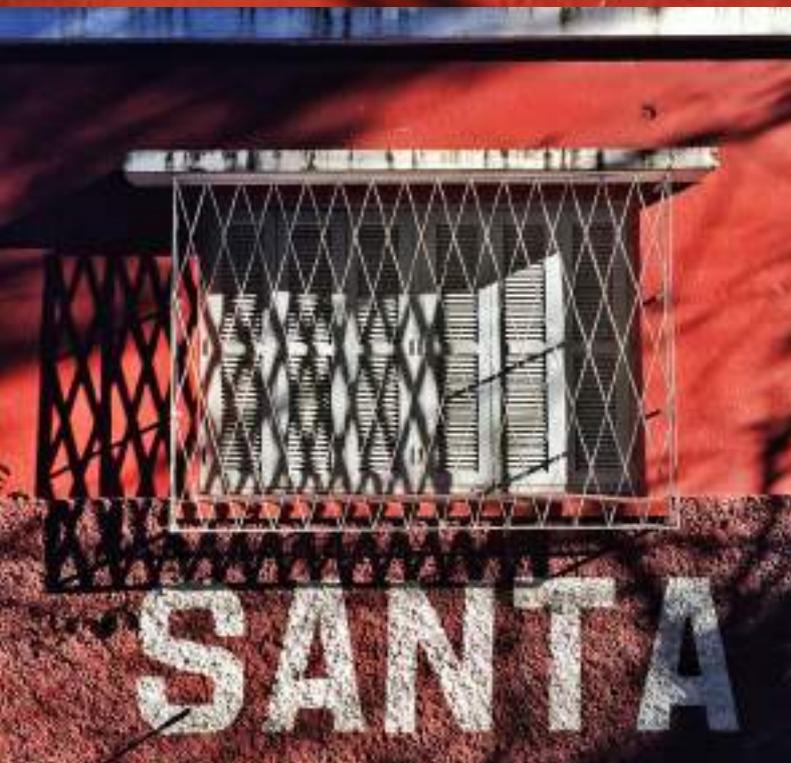


<http://youtu.be/Ax8kwZZSSBU>



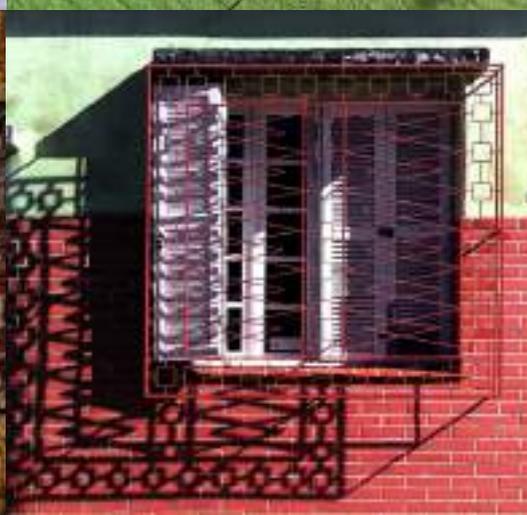












# CARTÕES POSTAIS

A busca contínua por novas fotografias para a série *Meio-dia e trinta* logo resultou num grande volume de registros digitais. Compartilhar essas imagens através da internet é uma etapa natural do processo e proporcionou visibilidade e repercussões positivas do projeto. Mas era preciso dar um passo à frente em direção à arte e buscar a criação de novas formas de apresentação e aproximação do trabalho. Passei a procurar maneiras de materializar essa produção em uma experiência tangível, capaz de evidenciar alguns conceitos importantes que a experiência virtual relega a segundo plano. Um formato capaz de amarrar os conceitos de inventário, coleção, exploração, paisagem, singularidade. Então cheguei ao formato de cartão postal, e produzi uma tiragem de aproximadamente 80 cartões, cada qual no formato 10cm x 10cm, trazendo na sua face frontal uma fotografia da série *Meio-dia e trinta*; no verso de cada um, encontram-se informações como data e hora da realização foto, além de um código eletrônico com as coordenadas geográficas do local onde a fotografia foi realizada. Este código pode ser lido com a câmera de um smartphone, que irá revelar na tela do aparelho um mapa indicando a localização e sugerindo maneiras de chegar até o local.

30. Nos Estados Unidos o colecionismo de cards com figuras do baseball é uma atividade bastante difundida. No Brasil, o que mais se aproxima do modelo são os álbuns de figurinhas com jogadores de futebol. Por aqui há também o Super Trunfo, um tipo de jogo de cartas colecionáveis. Enquanto os cards e as figurinhas são vendidos em pequenos pacotes com 3 a 6 unidades, o Super Trunfo é um baralho de 32 cartas aleatórias, embalado em uma caixa de acrílico bastante característica.

O conjunto de cartões foi acondicionado em uma caixa de acrílico transparente (uma embalagem de disquetes de computador reutilizada), uma solução inicial para a exposição do trabalho que também o dispõe como um conjunto de *cards*<sup>30</sup> colecionáveis. Dispostos verticalmente na

caixa, os cartões são manipulados da mesma forma como se manipula um fichário: com os dedos indicador e médio “caminhando” sobre as arestas superiores dos cartões. Assim se exprime o seu caráter de inventário, com todas as situações devidamente catalogadas e identificadas com data, hora e local em que foram presenciadas.

Mas, acima de tudo, são cartões postais, um arquétipo instituído, universalmente estabelecido, da correspondência ligada à viagem e ao turismo. O cartão postal está sempre associado a um lugar e carrega quase sempre uma paisagem em sua face. Enviar um cartão postal é uma antiga fórmula de compartilhamento da experiência de um lugar. Na impossibilidade de trazer uma pessoa querida para perto, envia-se a imagem do lugar até ela.

Os cartões postais fotográficos se multiplicam rapidamente no virada do século XIX para o século XX. Na região do pampa e da antiga Patagônia, onde hoje se inscrevem Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, há registros de postais tão antigos quanto as primeiras tecnologias fotográficas, que retratavam em teor documental e já nostálgico a indumentária, a lide campeira e o estilo de vida dos antigos *gauchos*, *criollos* errantes de espírito livre que vagueavam pelo pampa antes do arame farpado cercar propriedades. Ao passo em que a modernização apaga da existência o *gaucho* original, ela também o transforma em ícone cultural, deslocando-o de figura marginal a herói. Esse processo de invenção da iconografia e de uma nostalgia regionais é chamado *criollismo*.

Podría decirse que la sociedad de entonces se ‘acriolló’ a si misma a través de la discusión y el consumo de las formas gauchas. En este sentido, la imagen gauchesca no fue un dato suplementario sino uno de sus centros, y las postales, una de sus expresiones más sistemáticas, aunque talvez la más imperceptible. (MASOTTA, 2011, p. 11)

Em sua investigação sobre a figura gauchesca nos primeiros postais fotográficos da Argentina, Carlos Masotta (2011) destaca que a indústria postal teve um papel fundamental na cartografia territorial e cultural do país, em uma época em que mais de mil imigrantes desembarcavam aí diariamente, retratando as paisagens naturais, as cidades emergentes e também os índios e os *gauchos*.

Utilizamos aqui um exemplo regional para abordar um fenômeno de escala global e destacar a importância histórica desse dispositivo, o cartão postal, que ainda hoje é utilizado como forma de representar, colecionar e compartilhar a paisagem, sempre atrelado a um contexto de viagem. No exemplo argentino, o cartão postal surgia por aqui como prática trazida da Europa e que serviria justamente aos imigrantes, para que enviassem de volta às famílias no velho continente algumas imagens desse novo lugar.

Podemos assumir então que o cartão postal é um dispositivo de compartilhar lugares novos. É quase sempre enviado do lugar novo para o antigo. Poucas pessoas devem manter o hábito de enviar cartões

postais a partir de seus locais de residência fixa, a não ser quando recém chegados nesses locais. O cartão postal é também um modelo de item colecionável, abordado dessa maneira por aqueles que não o enviam pelo correio, mas o levam de volta consigo para conservar essas lembranças representativas dos lugares visitados. Em ambos os casos, parece que o postal cumpre uma função de certificado. Ele comprova ou legitima a passagem de alguém por determinado lugar. Como é de se esperar, o cartão postal acabaria constituindo também um novo dispositivo de espetacularização, que opera na substituição da lembrança particular de um momento vivido por uma imagem padronizada e comercializada.

A proposta de meu trabalho com postais da série *Meio-dia e trinta*<sup>31</sup>, então, joga com esses valores. O tradicional ponto turístico aqui não existe. Nem mesmo a imagem esperada de uma rua banal está presente. Também não se oferecem imagens amplas de paisagem em plano aberto. Tudo isso é substituído por um imprevisto fenômeno estético que, sendo tão singular ao lugar de origem, talvez consiga retratá-lo com mais força do que as alternativas anteriormente citadas. Além disso, é também invertida ou anulada aquela expectativa inicial do lugar distante e de passagem. Esses postais trazem imagens do meu lugar cotidiano e de residência fixa. Por outro lado, apresentam uma abordagem inusitada sobre esse lugar aparentemente banal, transformando-o em espaço novo, isto é, renovado e revisitado.

Mais do que a apresentação do seu próprio conteúdo e mais do que a narrativa de uma experiência particular do fotógrafo, esses postais

31. Os Cartões Postais da série *Meio-dia e Trinta* foram desenvolvidos a partir de proposta da professora Eduarda Gonçalves em sua disciplina "Paisagens cotidianas e dispositivos de compartilhamento", ligada ao grupo de pesquisa "Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas" (UFPEL)

propõem ao destinatário realizar sua própria aventura urbana, uma vez que a partir das informações fornecidas no verso do cartão é possível traçar um caminho próprio em busca das situações retratadas. Configura-se assim uma espécie de jogo do tipo “caça ao tesouro”, no qual cada cartão contém um mapa cifrado, e estabelece um inusitado encontro entre um dispositivo tão antigo (o cartão postal) e outro tão contemporâneo (o *smartphone*).

A disposição dos cartões em uma caixa de acrílico do tipo fichário, apesar de concordar com diversos aspectos inerentes ao trabalho, foi uma solução inicial e temporária, visando à exibição do conjunto por inteiro em um contexto de obra de arte. Mas a efetiva realização do postal como dispositivo de compartilhamento só é realmente alcançada quando cumpre-se o objetivo de todo cartão-postal: ser enviado pelo correio. Ao ativá-lo dessa forma, o trabalho enquadra-se numa categoria especificamente conhecida como arte postal, que consiste exatamente em fazer apropriação artística dos mecanismos de correio e comunicação postal. Diante disso, tomo a decisão de distribuir os postais dessa forma entre familiares, amigos e conhecidos, às vezes enviando pelo correio, outras vezes entregando em mãos.

A tiragem dos cartões é única até o momento, o que estabelece mais uma contradição com o caráter de produto industrial de massa, fator inerente ao cartão postal encontrado no comércio. Assim se reitera também aquele jogo que contém o mapa do tesouro: circulam por aí, dizem, postais raros, com mapas codificados; dizem que são capazes de

levar a lugares inesperados, onde ocorrem fenômenos surpreendentes; dizem que é um mapa de sombras e revela o segredo dos portais de Satolep.



# RELÓGIO SOLAR

*Marco somente as horas serenas*

Inscrição em um velho relógio solar

Durante o desenvolvimento das séries fotográficas, algumas questões foram surgindo e se delineando com clareza entre as forças em jogo nesse trabalho. Como já mencionado, o tempo é um fator que se destaca, sempre colocado em evidência pela manifestação visual da sombra, como desenho anamórfico cronotópico, isto é, cuja deformação ocorre em função da passagem do tempo. O que nos permite dizer que há um desenho diferente reservado para cada lugar da cidade em cada momento do dia. Mas é o Sol, afinal de contas, o verdadeiro protagonista dessa história. Não apenas por proporcionar as sombras, mas porque é a referência natural da própria ideia de tempo.

Ao caminhar pela cidade buscando situações estéticas em função da luz solar, desenvolve-se um sentido natural e harmônico de orientação espaço-temporal. Em função da direção e do comprimento das sombras dos elementos urbanos é possível se localizar e se situar. Logo cheguei à conclusão: *todo objeto fixo da paisagem urbana é um potencial relógio solar*. A partir dessa ideia começo a pensar numa forma de tornar visível esse conceito, uma ação poética que pudesse sugerir essa experiência total do espaço-tempo: a já mencionada *situational awareness*. Proponho, então, a transformação de objetos fixos do espaço urbano em relógios solares.

Segundo Careri (2013), o *menir* pode ser considerado como a primeira intenção de demarcação do espaço. Se considerarmos que a observação do percurso solar é também a forma mais ancestral de perceber a passagem do tempo, então o menir pode, simultaneamente, desempenhar a função de marcar o tempo pela projeção de sua sombra, sendo assim um primitivo relógio solar. Essa dedução torna-se ainda mais provável se considerarmos a informação do mesmo autor de que os menires logo evoluíram para um tipo de totem de adoração ao deus Sol.

Transpondo esse conceito para a contemporaneidade, devemos indagar que tipo de elemento colocado no espaço desempenharia, hoje, a função do menir. Pois bem, a função simbólico-religiosa foi transferida para os altares no interior das igrejas. No espaço exterior, podemos identificar as placas de trânsito e a sinalização viária, desempenhando o papel da localização espacial. Proponho, então, atribuir a esses marcos uma nova função, potencialmente útil, mas que é acima de tudo uma intervenção poética, mais interessada em fazer refletir do que indicar precisamente a hora do relógio oficial (para isso já temos os relógios eletrônicos). Dessa forma, saio da *situation trouvée* para a efetiva *construção de situações* e apropriação lúdica do espaço urbano, tal como propunham os situacionistas.

Para executar o projeto, inicialmente realizei registros fotográficos da sombra de alguns objetos do espaço urbano, capazes de receber luz durante todo ou quase todo dia, e repeti a operação diversas vezes no mesmo dia com o objetivo de observar o andamento da sombra. O próximo

passo a tomar seria a pintura de marcadores numerados ao redor do objeto, posicionados de forma que o marco central desempenhasse a função do *gnômon* – a peça principal do relógio solar, o estilo cuja sombra projetada indica a hora atual.

Entretanto, essa pesquisa inicial revela que a execução do projeto não é tão simples. Logo percebi que condicionar o relógio de sol à medida tomada diretamente do relógio de pulso não seria a melhor solução. Para dar seguimento a essa proposta, faz-se necessário estudar a história do tempo e o funcionamento dos relógios solares.

Casati (2001) conta que no mundo antigo não havia a mesma preocupação que há hoje com a precisão do horário. As pessoas marcavam compromissos para quando a sombra medisse o dobro da sua altura, e isso era suficiente. Hoje, a demarcação do tempo oficial que seguimos por força das instituições comerciais e políticas, é uma convenção que não corresponde à real trajetória do sol na abóbada celeste – a *hora solar verdadeira* –, mas sim à de um “sol médio”, isto é, o modelo matemático de um sol hipotético, que se moveria em velocidade constante sobre a linha do equador, durante todo o ano e sem oscilar. Essa convenção estabeleceu-se há pouco mais de cem anos, quando Londres e Paris disputavam o monopólio do tempo universal por uma diferença de nove minutos. O acordo estabelecido foi então ampliado para o mundo inteiro.

Passou-se um século, convencionou-se um tempo médio e foram vendidos bilhões de relógios. Não esqueçamos, porém, que o

tempo médio de Greenwich [...] é uma ficção para todos os que não vivem no meridiano de Greenwich (inclusive os que só moram a um par de centímetros do meridiano). (CASATI, 2001, p. 134)

Casati lamenta a ficção estabelecida pelo processo de globalização e afirma que os relógios que trazemos no pulso “têm o olhar fixado em Greenwich e nos distraem do meio-dia”. Segundo ele, todo um conhecimento e uma capacidade humana de harmonização com a natureza foram desperdiçados pela nova convenção do tempo:

um certo conhecimento direto do tempo, vinculado à capacidade de ler as sombras e compreender seu movimento, conquistado laboriosamente, destilado na tradição oral e por ela guardado ao longo dos séculos, praticamente desapareceu. (CASATI, 2001, p. 134)

O relógio solar sempre mostra a hora local e o andamento do dia; o que complica sua utilização é a tentativa de submetê-lo ao relógio oficial e às zonas de fuso-horário, pois o sol não salta bruscamente de uma zona de fuso à outra, mas flui num movimento constante. Casati ressalta que o relógio solar marca o tempo do ciclo astronômico com irrevogável precisão, porque é o próprio ciclo astronômico que dita o seu ritmo.

A meridiana é mais confiável do que um relógio atômico. A rotação terrestre não é sempre regular. O relógio atômico prossegue

impávido, a despeito dessas irregularidades e, não obstante sua magnífica tecnologia, tem de se dobrar à indicações do relógio de sol. (CASATI, 2001, p. 135)

O tempo oficial é uma representação do tempo solar verdadeiro; um modelo matemático abstrato, um sistema substituto criado para atender ao mundo dos negócios. Para Debord, trata-se do *tempo espetacular*. Debord faz uma crítica da nova economia do tempo, que tem na sua base a produção de mercadorias e, portanto, faz do próprio tempo uma mercadoria. O tempo espetacular é o tempo consumível, tanto como “tempo do consumo de imagens”, como “imagem do consumo do tempo”. “A realidade do tempo foi substituída pela *publicidade* do tempo.” (DEBORD, 1997, p. 103-106).

A partir da conversão de objetos urbanos em relógios solares, este projeto propõe um resgate do conhecimento perdido, da capacidade de ler sombras, da sintonia entre homem e natureza, da hora solar verdadeira. Com isso, e com tudo exposto até aqui, se justifica o desinteresse em procurar qualquer relação de correspondência com o tempo oficial. A relação deve se dar diretamente com o sol, e o relógio deve ser um meio que permita ao sol indicar-nos a sua hora, e não um instrumento ajustado para forçar que o sol indique a hora espetacular.

Lembra-te de que as horas que aqui se contam são duas:

Tu contas as minhas horas e eu conto as tuas<sup>32</sup>

(in: CASATI, 2001, p. 135)

32. Trecho do poema Hermes, de Eratóstenes (276 a.C. – 194 a.C.)

Produzir relógios solares, no entanto, não é tarefa simples e exige revisar alguns conceitos de geografia e astronomia que constituem a *teoria do tempo astronômico*. Os relógios solares são “calibrados” por uma latitude determinada, isto é, a inclinação<sup>33</sup> do terreno em um determinado ponto sobre a esfera terrestre, o que influi no ângulo de incidência da luz e, conseqüentemente, no comprimento das sombras.

Visto que a sombra depende do sol e que o movimento da sombra depende da rotação da Terra, o relógio solar é na realidade um imenso sistema que inclui o Sol, a Terra e o espaço entre os dois corpos celestes. [...] Quando abrimos um relógio de pulso, encontramos sob o quadrante balancins e engrenagens. Se você destampar um relógio solar, encontrará um planeta e sua estrela. (CASATI, 2001, p. 122)

O que devemos considerar, desde já, é o abandono da idéia de que o horário oficial seja uma correspondência obrigatória a ser cumprida. O relógio solar é o instrumento que descreve o dia solar, e deve corresponder ao percurso do sol na abóbada celeste. Se este percurso varia ao longo do ano, a sombra também varia. À primeira vista, pode parecer um fator de imprecisão, mas a alteração que isso provoca no curso da sombra significa nada menos do que uma verdade natural: há dias mais longos e há dias mais curtos na natureza. O racionalismo matemático do relógio oficial é que encontra dificuldades em lidar com esse fator orgânico.

33. A palavra “clima” deriva do grego, significando “inclinação”.

Um elemento fixo no espaço possui um percurso de sombra diretamente proporcional ao percurso do sol. Quando a sombra atinge a metade desse percurso, sabemos que o período diurno chegou à sua metade. É nesses termos que deve se dar a apreensão do tempo solar. Pode-se subdividir a área de percurso da sombra em 12 partes ou em quantas for desejado, pois será mantida a relação de proporcionalidade entre as partes e o todo, sem necessidade de imitar o relógio oficial.

A verdadeira coragem seria a de uma conta completamente arbitrária, a partir de um tempo zero tirado à sorte e, quem sabe, situado num ponto do futuro. (CASATI, 2001, p. 134)

O tempo solar pode diferir em até 16 minutos do tempo oficial, para mais ou para menos, a depender da estação do ano. O tempo solar verdadeiro e o tempo oficial somente coincidem quatro vezes ao ano, em datas específicas (os solstícios e equinócios). Essa variação ocorre devido ao *analema* – oscilação do trajeto descrito pelo sol durante a translação da Terra – e faz parte da natureza da hora solar.

Existe uma grande diversidade de modelos de relógios solares. No século I, Vitruvius cataloga e descreve treze tipos diferentes. E ao contrário do que se pode presumir, existem também relógios de sol portáteis. Um dos modelos mais antigos é a *cuia*, que se parece com uma tigela com o gnômon colocado no centro. A hora é medida em faixas que marcam a altura da sombra no interior da cuia, que é um espelhamento da abóbada

celeste. Dessa forma, ela funciona em qualquer posição. A maioria dos modelos que existem hoje em dia pelo mundo são variações de algum dos tipos relacionados por Vitruvius.

Os principais modelos de relógio solar são os de plano horizontal ou vertical. O relógio que se encontra na Praça Cel. Pedro Osório, em Pelotas, obra do escultor pelotense Antônio Caringi, é do tipo vertical: as horas podem ser vistas de frente, como em uma parede. Na ponta do gnômon, um corte diagonal a  $31^\circ$  faz a correção do desvio da sombra devido à latitude da cidade. Em Punta del Este, no Uruguai, na ponta mais austral da península há um grande relógio solar de plano horizontal, obra de Agó Páez Villaró, filha do artista uruguaio Carlos Páez Villaró. Este relógio em particular utiliza o sistema analemático, capaz de adaptar-se aos diferentes períodos do ano pelo reposicionamento do gnômon que, nesse caso, é o próprio corpo: o visitante deve se posicionar sobre o local correspondente ao mês atual indicado por linhas no chão, e sua própria sombra irá apontar a hora. À frente, seguindo a meridiana, é puro azul: apenas o céu e o mar. Uma placa de metal diz a paisagem: *Sur*. Outras três placas ao redor do relógio compõem uma bússola. A questão da latitude é resolvida diretamente na distribuição calculada das marcações horárias sobre o plano horizontal.

Há também os relógios onde é a luz, e não a sombra, que indica a hora. Na Torre dos Ventos, no Vaticano, um pequeno orifício na cúpula desenha no chão uma oval de luz, que cruza a meridiana gravada no



Relógio solar do tipo plano vertical, em Pelotas, RS. Obra de Antônio Carangi.

A latitude local é compensada pelo corte diagonal no gnômon.



Relógio solar analemático, em Punta del Este, Uruguay. Obra de Agó Páez Villaró.

O visitante deve se posicionar sobre a linha equivalente ao mês, gravada na placa longitudinal, e sua própria sombra irá mostrar a hora solar local. Em uma placa junto ao relógio está escrito: “Este reloj está diseñado sobre la base del analema [...]. Marca la hora solar. La verdadera hora del lugar. Nuestro tiempo real.”

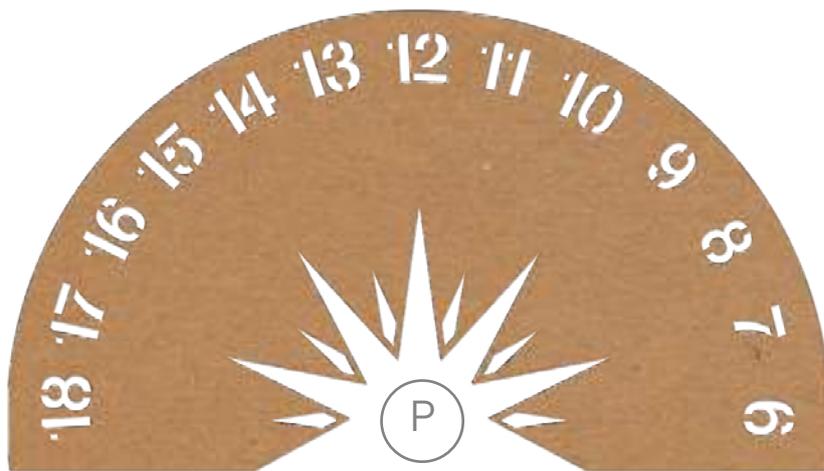
assoalho. Na Basílica de São Petronio, em Bologna, Itália, o mesmo sistema aparece em escala muito maior. A entrada de luz está na abóbada a 27 metros de altura. De um solstício a outro, gravados no assoalho, o feixe de luz percorre mais de 50 metros, passando entre duas naves da catedral e se esgueirando obliquamente entre as colunas da igreja “como um esquiador que roça duas bandeirolas” (CASATI, 2001, p. 151).

Entre tantos modelos possíveis de relógio solar, procurei desenvolver um projeto de baixa complexidade de produção, passível de ser adaptado facilmente aos aparatos urbanos, icônico o suficiente para ser reconhecido como um relógio. A partir dessas diretrizes, escolhi utilizar a técnica de stencil, que permite executar a instalação rápida de diversos relógios a partir de uma única matriz, em formato semicircular, com os números distribuídos ao redor, muito semelhante à forma de um relógio padrão. Esse reconhecimento é importante para que a obra cumpra seu objetivo de despertar um questionamento crítico sobre as relações e representações de tempo e espaço na cidade.

A distribuição da marcação das 12 horas ao longo do um semicírculo (portanto ao longo de  $180^\circ$ ), no relógio oficial se dá pela razão constante de  $15^\circ$  por hora. Mas esse modelo só funciona perfeitamente sobre a linha do equador. Conforme a latitude local, é preciso inclinar o plano do relógio, ou inclinar o gnômon, ou ainda corrigir essa inclinação a partir da distribuição das horas calculada em função da latitude local como no relógio uruguaio, que exige um gnômon móvel. Nosso modelo seguirá o método mais simples, ignorando deliberadamente os ajustes complexos. A matriz do stencil será um semicírculo dividido em 12 partes iguais, o suficiente para se fazer uma leitura razoável

do “andamento do dia”. Com a matriz pronta, o cuidado a ser tomado na aplicação é que a linha do meio-dia esteja apontada para o Sul. A rigor, deve-se calcular a direção do *Sul verdadeiro*, que é ligeiramente diferente do *Sul magnético* indicado pela bússola. Mas essa pequena discrepância também pode ser desconsiderada para os objetivos desta proposta.

A conversão de marcos espaciais urbanos em marcos temporais caracteriza a construção de situações poéticas e potencialmente lúdicas, mas de conteúdo crítico, que renunciam à ficção do tempo espetacular para acolher e transmitir a verdade universal do tempo astronômico. Mais importante do que informar as horas, é ser reconhecido como um relógio solar e ativar sensações e questionamentos a partir dessa experiência. No relógio solar, a sombra mostra a hora; mas aqui, antes disso, o relógio é uma maneira de mostrar a sombra.



Modelo da máscara criada para o stencil do relógio solar. O círculo “P” indica a posição do poste que faz a sombra.





Balizas de sinalização urbana convertidas em relógios solares após aplicação do stencil

# ASSOMBRAÇÃO #257

A percepção da sombra como algo bem delineado é um fenômeno que se dá quase que exclusivamente no espaço urbano. Isso porque, na natureza, a sombra nunca parte de formas geométricas definidas e estáticas, além de não haver superfícies suficientemente planas para sua perfeita projeção. É no encontro desse fenômeno natural da luz com as superfícies artificiais da cidade que a sombra aparece como um desenho de margens definidas. Um desenho inevitável, que se impõe diariamente nas paredes e calçadas do espaço urbano. A própria manifestação visual da passagem do tempo verdadeiro.

Ao falar de desenho na superfície urbana, raramente pensamos nas sombras, esses fenômenos estéticos que, por mais ricos que sejam, são ignorados pela maioria das pessoas em seus trajetos cotidianos. Diante da imposição inevitável do desenho da sombra sobre as paredes da cidade, é possível traçar um paralelo com os desenhos produzidos intencionalmente pela ação humana, como é o caso das pixações, grafites, e arte de rua em geral. Nesse ponto é interessante notar que a sociedade vive uma situação de conflito constante com essas formas de manifestação que, por natureza, não pedem permissão para se instalar. Todo tipo de transgressão da paisagem urbana oficial costuma sofrer críticas, a não ser quando previamente autorizadas por contratos entre instituições de poder e legitimação da arte. Existe uma cultura predominante e estabelecida, que seleciona ou censura quais formas de expressão visual devem ser aceitas no ambiente urbano. Uma cultura cujos critérios favorecem

contradições, vide a propaganda eleitoral e outras peças publicitárias de caráter duvidoso, seja pela qualidade estética ou pela intrusão no espaço, mas que são legitimadas pela simples razão de um contrato comercial. Na grande maioria das vezes esse tipo de comunicação acaba gerando resíduo material e ruído visual (aí se enquadra a *décollage acidental* que integra parte de meu trabalho). Por outro lado, manifestações humanas independentes, em caráter de protesto ou de poesia, são vistos como sujeira, vandalismo, um problema a ser combatido. Ou seja, todo desenho não autorizado deve ser apagado. Evidentemente, esse paradigma é paradoxal: retroalimenta a contra-cultura que intenta combater.

Partindo dessa análise, se compreendermos que a sombra também é um tipo de desenho intruso no espaço planejado, impositivo e não regulamentado pelos contratos comerciais do espetáculo, então a sombra é também transgressora nos mesmos aspectos que a pixação. Mas enquanto esta última tem materialidade e depende da ação humana intencional, a sombra é imaterial e indiferente às intenções humanas. E é justamente essa imaterialidade que a coloca fora do alcance para ser combatida.

Com o objetivo de aproximar essas duas formas de ocorrência do desenho no espaço urbano, buscando exatamente evidenciar essas relações e contradições, passei a trabalhar no desenvolvimento de um projeto de intervenção urbana, que também é fruto da pesquisa fotográfica de sombras. A ideia surge a partir da lembrança de uma ação de intervenção urbana realizada por mim, juntamente com o colega Fabrício Marcon: com

giz branco, traçamos o contorno de diversas sombras noturnas da cidade. No dia seguinte, o desenho permaneceria sobre as calçadas causando estranhamento e levando as pessoas a pensarem no desenho da sombra ausente. Indo além, esses contornos de giz remetiam à prática policial de traçar o contorno do corpo das vítimas de crimes fatais. Uma analogia mórbida ao mito pliniano – o desenho evidencia a ausência do corpo que partiu. Já havia aí uma ideia de fixar um momento do tempo através de um registro no espaço. E se o desenho fosse capaz de conter a sombra e separá-la do corpo ausente? seria uma legítima *assombração*?

Escolhi a técnica do stencil para realizar uma nova intervenção a partir desse estranho questionamento. O projeto consiste em pintar uma falsa sombra, provocada por uma grade inexistente ao redor de uma janela. Após pesquisar possíveis lugares na cidade para realizar a pintura, isto é, procurar, fotografar e medir janelas em casas e construções abandonadas, encontrei a janela ideal em uma pequena casa abandonada na rua Félix da Cunha, 257, em Pelotas. Além de ser um local mais central, a casa tinha um belo aspecto de ruína, com texturas ásperas, nas cores verde e branca. As persianas estavam fechadas com pregos e na parede ao redor do marco restavam os furos de onde uma grade ornamental havia sido removida.

Após fotografar e medir a janela, projetei o estilo e o formato da sombra com auxílio do computador, alinhando a origem da sombra com os furos já existentes na parede. Então imprimir a sombra em tamanho

real em folhas de *plotter* e a partir delas recortei a matriz do stencil em folhas de papel *craft*. O desenho completo foi dividido em várias lâminas identificadas com uma numeração.

Na aplicação, que contou com a ajuda do colega Marcon, bastou alinhar as placas com os furos já existentes na parede e fixá-las com fita adesiva. Após a aplicação da tinta spray na cor preta, as placas foram viradas com a outra face voltada para a parede, assim espelhando o sentido das linhas diagonais e completando o desenho da não-sombra de uma não-grade.

O objetivo do trabalho é justamente colocar em evidência e conflito as questões discutidas até aqui, como a passagem do tempo e a efemeridade dos fenômenos estéticos, a fixação do momento na fotografia, etc. Agora a fixação se deu no espaço real. – E se a sombra fosse congelada? é um questionamento que só a arte pode abordar com excelência. O congelamento do instante proporcionado pela fotografia, agora se dá na materialidade do espaço real. Como reagir diante de um fenômeno estético criado artificialmente, um desenho intruso no espaço urbano, mas que mimetiza aquele desenho natural da sombra, que também é intruso e nunca recebeu importância? E o que dizer da origem etérea de uma sombra-matéria: não há grade! É grade fantasma, assombração. A assombração é essa sombra independente, sem ponto de referência material. Aqui, o jogo da vida se inverteu: tudo o que é sólido se desintegra na casa em ruínas, enquanto a sombra permanece. Drummond diria que

“devagar, as janelas olham”; Benjamin diria que perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar; se a janela da casa 257 nos revida o olhar, ela o faz à maneira do retrato de Dorian Gray.

Com esta obra, assim como no Relógio Solar, saio de uma experiência de observação do espaço e registro de situações encontradas, para a efetiva intervenção poética no espaço, a construção de situações, completando um ciclo que tem início e fim no espaço urbano.





257

# O MAPA-JOGO

A experiência errante é uma atividade de potência cartográfica. Não por acaso, a produção dos artistas afeitos ao caminhar costuma incluir a exploração do potencial estético e poético dos mapas. Em uma das disciplinas deste mestrado<sup>34</sup> foi solicitada a produção de um mapa poético, isto é, um objeto de arte que se apresentaria na forma de mapa. Mais além, o mapeamento em questão deveria remeter ao *pequeno território* do artista, ou seja, uma representação territorial poética do seu campo de ação físico e conceitual. Todo mapa, por si só, apresenta um jogo de possibilidades. O mapa poético seria, além de um registro cartográfico, um guia controlado para a experiência do outro, o usuário do mapa, através da interioridade do próprio cartógrafo.

Comecei a conceber o trabalho a partir da premissa de que é possível traçar uma relação de correspondência entre a forma-livro e a forma-mapa, isto é, transpor o conceito de uma obra que se apresenta sob o arquétipo formal de livro, para o arquétipo formal de mapa, realizando as necessárias adaptações. Indo além, busquei referência no chamado *livro-jogo*, uma forma específica de livro muito ligada aos jogos de RPG<sup>35</sup> denominados de *aventura solo*. Nesse tipo de livro, a experiência de leitura é lúdica e depende da participação do leitor, que é convidado a tomar decisões ativas que irão definir os rumos da narrativa. Encontrei relações análogas entre a forma como se constrói um personagem de jogo nos livros de RPG e os exercícios de auto-reconhecimento realizados em sala de aula, que tinham o objetivo de auxiliar na delimitação do nosso

34. disciplina "Percurso, narrativas, descrições: mapas poéticos", ministrada pela professora Renata Requião e ligada ao grupo de pesquisa "Artefatos para leitura e construção do 'pequeno território'" (UFPEL).

35. sigla para Role Playing Game – Jogo de Interpretação de Papéis.

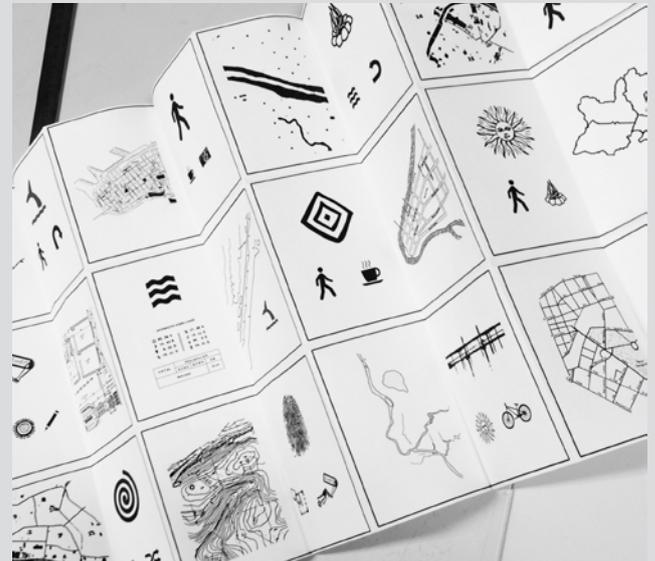
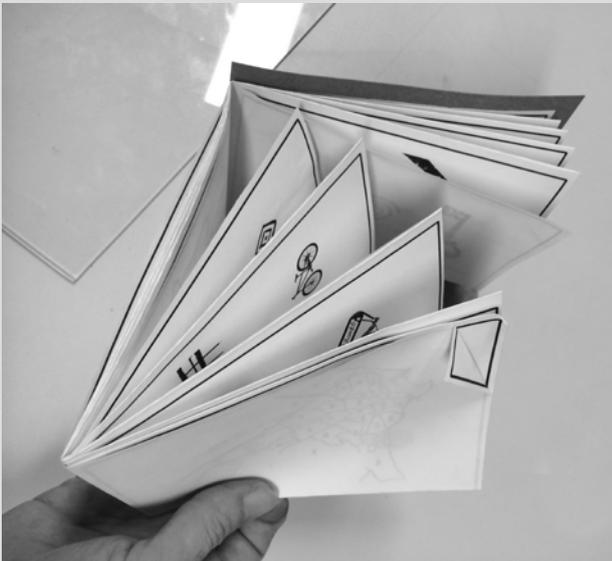
personagem-artista. Assim, da transposição do livro para o mapa, passei à ideia de transposição do livro-jogo para um *mapa-jogo*. Tal como nos mapas situacionistas, o território no *mapa-jogo* é embaralhado, distribuído em quadrantes que não mantêm relação direta com a geografia real. O “leitor” do mapa poderia então se deslocar entre os quadrantes (análogos às *plaques tournantes*) a partir de suas decisões tomadas no jogo.

O desenvolvimento de um *mapa-jogo* nesses moldes, que pudesse satisfazer toda complexidade de ações possíveis, plenamente funcional, seria uma tarefa bastante complexa e que se afastaria do objetivo poético em direção a um funcionalismo prático, que não é o objetivo deste trabalho. Seguindo a analogia com os guias psicogeográficos do situacionismo, ali também não seria praticável uma passagem direta entre as ilhas territoriais seguindo estritamente as setas desenhadas no mapa de Debord. Da mesma maneira, em muitos aspectos, o *Mapa-jogo* tem caráter representativo e conceitual, priorizando a dimensão poética em detrimento da funcionalidade real.

A configuração formal do *Mapa-jogo* inclui quadrantes como referência aos sistemas cartográficos oficiais, que dividem a terra em quadrantes a partir do cruzamento de linhas cartesianas, ou mesmo em referência aos antigos mapas das listas telefônicas, que precisavam também ser adaptados à forma-livro, assim estabelecendo um sistema de continuidade entre quadrantes distribuídos por diversas páginas. No *Mapa-jogo*, o objeto quando fechado apresenta-se como um pequeno livreto encadernado. Mas do interior da encadernação ele se expande

revelando uma folha única, cuja dobradura remete também à tradicional dobradura em sanfona utilizada nos mapas em geral.

Em cada um desses quadrantes, estão incluídas representações cartográficas de diferentes territórios, tais como Pelotas, Montevideo, Porto-Alegre e Paris. A escala de representação é variada; alguns desses fragmentos cartográficos são visões distantes e simplificadas de grandes porções territoriais, enquanto outras apresentam em maiores detalhes as ruas e características de uma região menor, aproximando-se até mesmo à planta de meu apartamento. Em alguns momentos a representação cartográfica é substituída por ícones que podem significar lugares ou ações passíveis de serem realizadas nesses lugares, como caminhar, nadar, pedalar, acampar, fotografar, etc. Cada ação tomada em um determinado lugar é capaz de transportar o sujeito a outro lugar, que no mapa se traduz por ícones correspondentes em quadrantes diferentes. Essas ações e movimentações, vale lembrar, ocorrem sobre meu próprio território poético e subjetivo, de forma que todas elas correspondem a ações do meu próprio cotidiano ou práticas poéticas pessoais. Daí que em um dos quadrantes se evidencia essa relação entre território e subjetividade pessoal, ao colocar minha própria impressão digital lado a lado com as linhas geológicas de uma carta náutica. Ao tratarmos aqui sobre essa obra, o mais interessante é justamente evitar incorrer numa explicação racional e detalhada sobre o que representa cada simbologia encontrada no *Mapa-Jogo*. Pelo contrário, devemos deixar que a interpretação de cada usuário do mapa encontre seus próprios significados e estabeleça suas relações com a própria subjetividade.



Guilherme Tavares, *Mapa-Jogo*, 2013

# STREET CODE

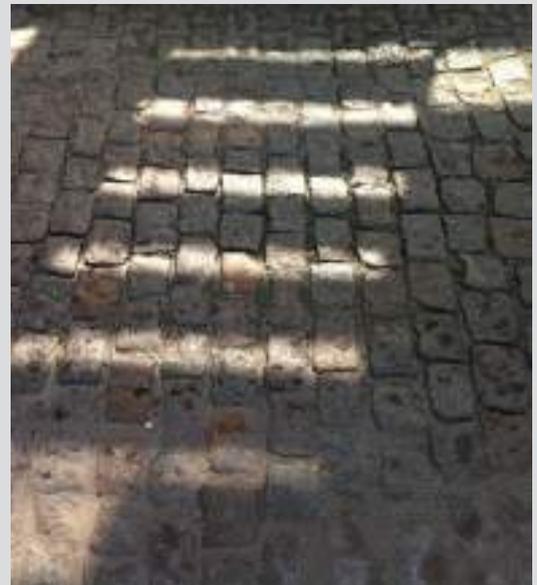
Durante as caminhadas que realizei na região do porto em Pelotas, explorando os efeitos da incidência solar sobre a estrutura da cidade, um fenômeno bastante peculiar atraiu minha atenção. Eram como os desenhos de sombras no pavimento, porém invertidos, isto é, os desenhos eram figuras luminosas sobre um fundo sombreado. O curioso fenômeno ocorre devido à existência de um imenso muro da fachada lateral de um antigo prédio industrial na Rua Benjamin Constant. Às 10:45 de uma fria manhã de agosto, o muro esparramava sua sombra por toda a rua, não a escurecendo por completo, mas homogeneizando o ambiente. Através de grandes janelas envidraçadas, a luz do sol abria buracos na sombra, que refletiam nas pedras do pavimento como se estes estivessem acesos. As vidraças das janelas eram compostas por uma malha de pequenos vidros retangulares, muitos dos quais estavam completamente sujos, e outros estavam quebrados. Por causa disso, a luz do sol projetava imagens quadriculadas, como caracteres pixelados em uma tela eletrônica como, por exemplo, os números na tela uma calculadora. Ao mesmo tempo, esses glifos não correspondem a nenhum caracter conhecido, e seus formatos também aparentavam ser ideogramas orientais.

Então fotografei detalhadamente o fenômeno. Após, transferei as imagens para o computador, onde corrigi a perspectiva das imagens transformando-as em uma representação frontal, e passei a trabalhar manualmente na transferência das formas luminosas para um desenho individual de cada caracter, com a ajuda de um grid sobreposto às imagens.

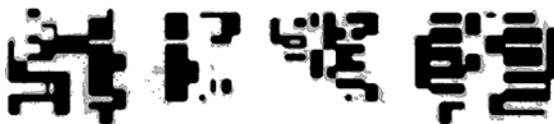
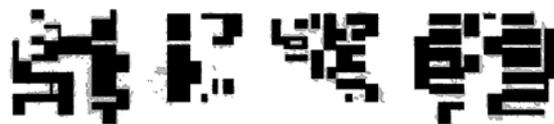
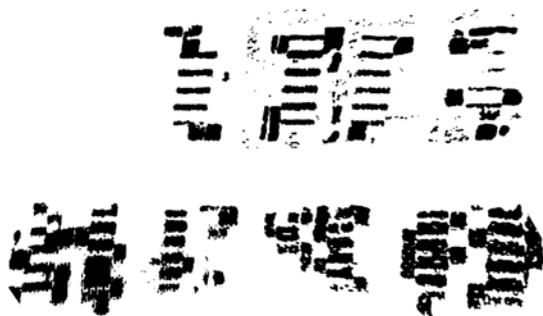
Com esse processo, obtive formas de aparência tipográfica, mas que não correspondem de fato a nenhum caracter conhecido. A partir desse “código” extraído de uma situação acidental do cotidiano, o qual intitulei Street Code, elaborei uma sequência de cartazes enviados para o projeto *Ficciones Typografika*<sup>36</sup>, criado pelo designer gráfico estadunidense Erik Brandt, que organiza exposições (presenciais e virtuais) de cartazes autorais enviados por participantes de todo o mundo, com o objetivo de explorar a tipografia experimental e suas possibilidades estéticas.

Com o registro das etapas do processo, elaborei também múltiplos impressos cuja resultado final remete a um processo científico de investigação sobre códigos de linguagem desconhecidos, mas que na verdade trata-se de uma composição poética que mimetiza o estudo científico e se apropria de seus procedimentos, tão somente pelo prazer e curiosidade de levar o processo adiante e explorar seus resultados com interesse puramente estético.

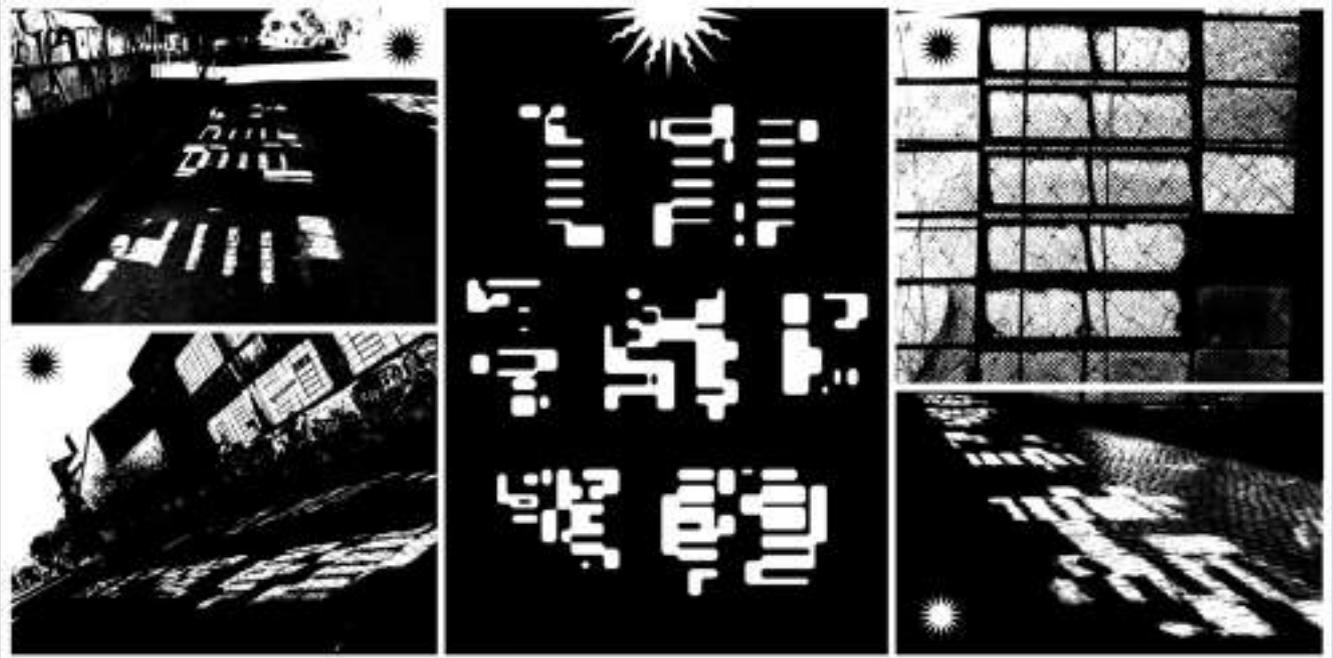
36. [ficciones-typografika.tumblr.com](http://ficciones-typografika.tumblr.com)



لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ  
مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ  
أَشْهَدُ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ  
أَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ  
وَرَسُولُهُ



Múltiplos com as etapas do processo de criação dos glifos a partir das luzes.



Pôster tríplico enviado para o projeto Ficciones Typografika.

# ANTIESPAÇO PUBLICITÁRIO

O que atrai fotógrafos aos lugares abandonados? Ensaaios fotográficos, editoriais de moda, exploração urbana; todas essas abordagens à fotografia denotam uma costumeira afeição aos terrenos baldios e estruturas arquitetônicas abandonadas ou em ruínas, seja para tê-los como cenário ou como objeto principal da fotografia. A constatação não tem base estatística, senão uma percepção particular sobre o fato e a dúvida que ela gera, que me acompanha há algum tempo. Meu próprio olhar fotográfico também é atraído por esses locais.

Francesco Careri (2013) refere-se a esses locais como *terrain vague* (francês para terreno baldio), a partir do texto de Ignasi Solá-Morales:

Um lugar aparentemente esquecido onde parece predominar a memória do passado sobre o presente, um lugar obsoleto onde perduram certos valores apesar de um abandono completo do resto de atividade urbana; em suma, um lugar que é exógeno e estranho, fora do circuito das estruturas produtivas das cidades. (SOLÁ-MORALES apud CARERI, 2013, p.43)

O potencial poético do *terrain vague* se localiza justamente na ausência de uma atribuição utilitária ao local. Espaços que se encontram temporariamente desativados, destoando de todo o entorno urbano onde cada lote de terra tem uma destinação bem específica dentro do sistema (moradia, comércio, indústria, etc.). O *terrain vague* parece desafiar o

tempo e a velocidade da cidade; um lugar suspenso, em transição. Se a cidade é um texto, como quer Michel de Certeau, o *terrain vague* é a lacuna deixada por um parágrafo apagado, onde, muitas vezes, ainda é possível identificar fragmentos remanescentes de um texto anterior, tal como nas *décollages accidentais*, o *terrain vague* é o espaço que concentra resíduos de significados à espera de uma nova camada utilitária para encobri-lo.

A relação entre a ausência de utilização e o sentimento de liberdade é fundamental para compreender toda a potência evocativa e paradoxal do *terrain vague* na percepção da cidade contemporânea. O vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível. (SOLÁ-MORALES apud CARERI, 2013, p.43)

O isolamento dos terrenos baldios da cidade através de cercas e tapumes suscita, então, uma contradição. Se não há nada no local, não há nada para cercar ou proteger. O terreno é protegido então contra o uso não-oficial, contra a atribuição de sentido espontânea, contra a astúcia tática dos praticantes ordinários da cidade, capaz de criar novos espaços no vazio. Nesse sentido, o cerceamento do *terrain vague* atribui-lhe o valor de antiespaço.

Na cidade de Pelotas, existem vários terrenos baldios que são comumente aproveitados para a instalação de *outdoors* publicitários, cuja área de superfície instalada à frente dos terrenos tem duplo objetivo: esconder o vazio e oferecer espaço publicitário. Dessa constatação surge o título dado a este trabalho: Antiespaço Publicitário.

Asérie fotográfica que desenvolvi sob este título ocorre em um terreno específico da cidade de Pelotas. Um terreno baldio em formato triangular no cruzamento das avenidas Dom Joaquim e Juscelino Kubitschek. As faces do terreno voltadas para as avenidas são inteiramente cercadas por *outdoors*. No entanto, o local é utilizado pelos pedestres como lugar de passagem, um atalho informal que ao longo de anos acabou desenhando uma trilha, que passa por detrás dos espaços publicitários dos *outdoors*. Dessa forma o título do trabalho adquire duplo sentido: não apenas os *outdoors* definem um antiespaço, como a apropriação do espaço através de um uso que desvia da publicidade estabelece também um espaço que é antipublicitário ou, uma prática antipublicitária do espaço. Portanto, o prefixo “anti” no título do trabalho pode se referir simultaneamente à negação do espaço pela publicidade, como também à negação da publicidade pela prática do espaço.

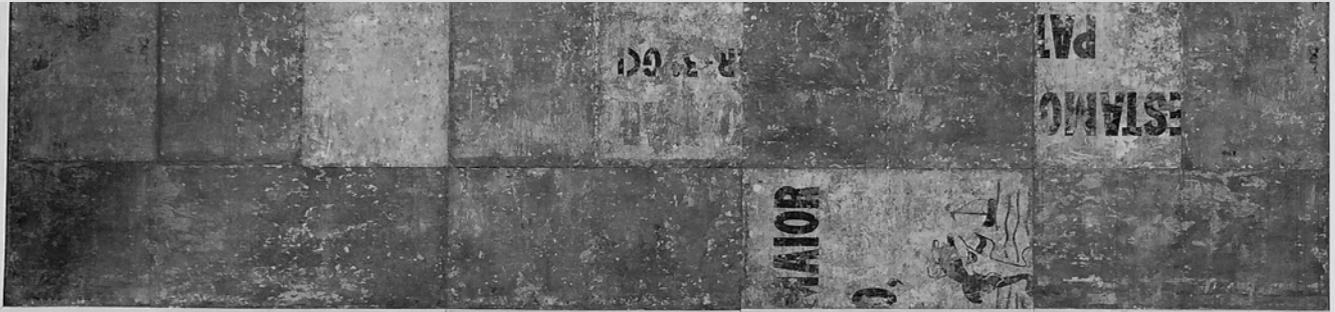
Ao explorar esse local pela perspectiva do pedestre, percebe-se que a parte traseira dos *outdoors* não inclui nenhuma propaganda comercial, apenas resíduos de anúncios antigos. Essa constatação comprova que o *outdoor* é destinado exclusivamente ao motorista de automóvel, e que o plano estratégico controlador dos espaços e fluxos da cidade ignora completamente a prática pedestre que ocorre naquele lugar há muitos anos (o que também se evidencia pela falta de pavimentação da trilha).

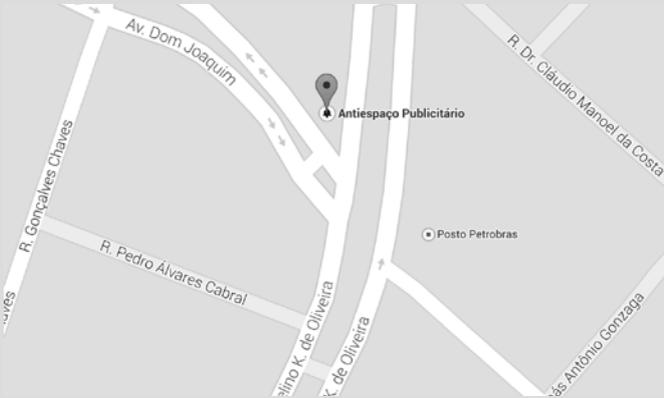
Com as ferramentas tecnológicas disponíveis hoje em dia, tais como o Google Maps<sup>37</sup> e sua funcionalidade Street View, tornou-se possível passear virtualmente por quase todos os lugares ao redor do globo

37. <http://maps.google.com>

terrestre, pelo menos aqueles por onde o carro do Google tenha passado fazendo sua varredura fotográfica. Através desses programas é possível adicionar lugares (parques, restaurantes, hotéis, hospitais, etc.), que passam a ser indicados para todos os usuários desses mapas eletrônicos. Dessa forma, um turista em uma cidade qualquer consegue, através do seu smartphone com GPS, obter uma lista de lugares e serviços ao redor de sua localização atual. Este tipo de ferramenta também carrega uma série de ambiguidades, pois é um grande facilitador e potencializador da exploração de novos lugares, mas ao mesmo tempo limita as possibilidades da descoberta àquilo que está cadastrado no sistema. O Street View permite conhecer lugares distantes, em qualquer lugar do mundo, mas é sempre um passeio no passado, pois o ambiente virtual é uma representação criada a partir de fotografias capturadas pelo Google, não correspondendo ao momento presente daquele lugar. Também podemos remeter àquela ideia de legitimação da realidade através das representações – um lugar que não aparece nos mapas do Google é como um lugar que não existe.

A partir dessas ideias, “visitei” o Antiespaço Publicitário através do Google, pensando em um forma de repetir, naquele ambiente virtual, o mesmo uso desviante do espaço real. A maneira encontrada para isso é, como sempre, utilizando os recursos do próprio sistema em nosso favor. Então realizei o cadastro daquele lugar banal nos mapas do Google, o legitimando como um lugar real encontrável pela ferramenta, sob o nome de Antiespaço Publicitário, na categoria “parques e praças”.





Guilherme Tavares, *Antiespaço Publicitário*, 2014



# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chegamos ao ponto onde é possível e oportuno traçar uma linha, delimitando a envergadura da abordagem acadêmica sobre minha produção poética. Este momento jamais poderia se denominar “conclusão”. Traçamos, isto sim, considerações sobre um trecho de um percurso que já vem de longe e que continuará em frente, independentemente de uma associação à pesquisa acadêmica. Não obstante, seria um equívoco dizer que a pesquisa acadêmica não influenciou a produção poética. Ao contrário, por se tratar de uma produção levada a cabo concomitantemente à pesquisa, esta não só influencia como catalisa e motiva a primeira, ao mesmo tempo em que conta com os próprios procedimentos da produção poética para constituir uma importante parte da pesquisa, a “paisagem imaginária” – conforme Michel de Certeau –, capaz de testemunhar e preservar a diferença que se perderia na desproporção entre as táticas cotidianas e uma elucidação estratégica, ou, neste caso, entre a prática da poética urbana e sua análise por um prisma acadêmico. A intensidade da produção que conduzi, principalmente, nos últimos dois anos e sua variedade de trabalhos, demonstram claramente esse papel catalisador da pesquisa, bem como os assuntos abordados na pesquisa estão interligados por questões poéticas levantadas pelos diferentes trabalhos.

Cada trabalho sempre evoca novas questões a partir das suas particularidades, de forma que seria possível escolher entre diferentes temas a tomar como fio condutor desta pesquisa. Isso, provavelmente, conduziria esta pesquisa a diferentes direções e, conseqüentemente, a

produções poéticas diferentes das que foram realizadas e apresentadas aqui. Mas a partir de uma primeira observação ampla sobre meu trabalho, a questão do caminhar no espaço urbano logo destacou-se como fundamental e constante em toda minha produção. Essa tomada de consciência me levou a pesquisar sobre o tema, contextualizar minha produção e dissertar sobre ela sob essa perspectiva, catalisando novas poéticas e assim sucessivamente.

No delineamento desse contexto, pudemos comprovar alguns tópicos importantes, relacionados ao que apontamos inicialmente como possíveis hipóteses de pesquisa. Diferentes autores relatam sua percepção daquilo que chamamos de anestesiamiento, seguindo a terminologia de Duarte Jr., que De Certau se refere como cegueira ou Benjamin como pobreza de experiência. Esses mesmos autores relacionam tal anestesiamiento às consequências da modernidade. Por outro lado, fizemos questão de perceber e destacar as boas potencialidades trazidas para todos os campos de atuação humana pela urbanização, industrialização e subsequentes desenvolvimentos tecnológicos, especialmente no campo da arte, onde se insere esta pesquisa, ao passo em que minha própria produção poética tira proveito desses novos recursos. Assim, constatamos que o contexto urbano tem sido de ambivalências desde a modernidade, onde tensionam diferentes forças conflitantes de dominação e resistência, normatização e desvio. A arte praticada no espaço urbano se insere nesse contexto como tática desviante, forma de reapropriação do espaço, destituição do espetáculo e resgate da sensibilidade estética, através do compartilhamento de olhares e da construção de situações que mostram,

justamente, que outros olhares e outros usos do espaço são possíveis. A polissemia e a interdependência dos conceitos de espaço, lugar e paisagem também nos mostram que, especialmente através da arte, é sempre possível buscar novas interpretações e combinações para a expansão desses conceitos. Dessa forma, a pesquisa satisfaz as hipóteses lançadas, mas que dizem respeito apenas ao contexto histórico-social da produção. Às questões poéticas levantadas pela pesquisa só poderão responder os próprios trabalhos poéticos que foram produzidos. Mas muito mais do que respostas, o que o trabalho poético oferece são novas perguntas. Sendo assim, através da arte não se trata, e nem poderia se tratar, de “comprovar hipóteses”, pois cada obra é uma hipótese poética que comprova a si mesma. Nesse sentido, me parece mais interessante e produtivo valorizar aqui as pontas soltas, as portas deixadas abertas pelo caminho, que possibilitam continuidades dentro ou fora do âmbito acadêmico.

Dentre os movimentos e artistas citados, cada um deles traz uma identificação ou uma contribuição particular com os diversos trabalhos produzidos. Sem dúvida, a poética da flânerie e as ideias situacionistas, tais como a teoria da deriva, a construção de situações e a psicogeografia, são influências constantes na maioria, senão em todos os trabalhos que realizei. A fotografia, por sua vez, mostra-se uma ferramenta fundamental em meu processo, pois através dela se articulam todos os trabalhos, mesmo as intervenções urbanas que, de certa forma, são quase como uma transposição da imagem fotográfica para o espaço real.

Dois grandes temas foram claramente identificados em minhas explorações urbanas. Primeiramente, as texturas, onde se incluem as imagens de calçadas, paredes e também os cartazes dilacerados. O outro grande tema é a sombra, que me abriu um enorme leque de possibilidades poéticas a partir de uma abordagem inicial essencialmente pictórica. Felizmente, essas novas questões que a sombra coloca em evidência, ligadas às relações de espaço e tempo na cidade e na contemporaneidade, vieram totalmente ao encontro daquelas práticas herdadas da *flânerie* e da deriva. A sombra foi objeto de perseguição e encontro, fator de ambiência e canal de sintonia com o espaço e o tempo – uma aplicação poética do *situational awareness*. Com suas ambiguidades intrínsecas, a sombra viabiliza o equilíbrio entre ciência e poesia.

A partir daí, o interesse pelos relógios solares foi um caminho natural e inevitável. Esses instrumentos são fascinantes por sua engenhosidade e, ao mesmo, tempo têm um grande potencial poético. Não por acaso, muitos relógios solares ao redor do mundo foram produzidos por artistas. Os relógios de sol ocupam uma zona híbrida pois, ao mesmo tempo em que são instrumentos utilitários, suas dimensões e formas variam tanto que oferecem as mais diferentes relações com o corpo e formas de uso. Um relógio solar pode ter um design portátil e caber na palma da mão; pode apresentar-se como uma escultura, pois é sabidamente um clássico adorno de jardim; ou mesmo como uma arquitetura, nos modelos em que é possível “entrar” no relógio ou caminhar sobre ele. Logo percebemos que o relógio solar abre caminho para todo um outro campo de produção e de pesquisa, e o quanto foi possível abordar sobre isso aqui neste trabalho

é apenas um começo. Curiosamente, o ingresso nesse novo campo ligado aos relógios solares me aproxima de uma produção material, isto é, tridimensional, de objetos híbridos entre design e escultura, uma intenção que já me acompanhava desde o ingresso neste Mestrado, à qual chego agora de forma natural e coerente com meu próprio percurso poético. Mas, como dito inicialmente, é chegado o momento de traçar uma linha onde esta pesquisa acadêmica deve encerrar enquanto que a poética pode e deve continuar. Daqui em diante, inicia uma nova etapa. Assim como todas as portas que esta pesquisa tratou de deixar abertas para explorações futuras, o trabalho em anexo, Nova York Elétrica, antecipa alguns primeiros movimentos nessa nova etapa, na qual comecei a buscar novos olhares, novas experiências e novos procedimentos em novos lugares.

Por tudo isso, acredito ter conseguido, aliando pesquisa histórica, análise e produção poética, construir um contexto fértil e consistente, consoante às minhas próprias subjetividades e à produção que continuará em expansão. Foi, sem dúvida, um período de crescimento e enriquecimento intelectual, durante o qual acredito ter contribuído positivamente tanto com a comunidade acadêmica quanto a artística. A caminhada continua.

# REFERÊNCIAS

- ACOSTA, D. **Paisagem Portátil:** Arquitetura da natureza estandardizada. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2005.
- ANGELI, J. **Percursos Urbanos:** Novos olhares na arte contemporânea. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTHES, R. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa** (Le Spleen de Paris). RJ: Athena, 1937.
- BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: **Obras Escolhidas v. I.** SP: Brasiliense, 1987a.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas v. I.** São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- \_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: **Obras Escolhidas v. I.** São Paulo: Brasiliense, 1987c.
- \_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: **Obras Escolhidas v. I.** São Paulo: Brasiliense, 1987d.
- \_\_\_\_\_. Rua de mão única. In: **Obras Escolhidas v. II.** São Paulo: Brasiliense, 1987e.
- \_\_\_\_\_. A Modernidade. In: **Obras Escolhidas v. III.** São Paulo: Brasiliense, 1989a.
- \_\_\_\_\_. O Flâneur. In: **Obras Escolhidas v. III.** São Paulo: Brasiliense, 1989b.
- \_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras Escolhidas v. III.** SP: Brasiliense, 1989c.
- CALIL, M. R. **Analema de Vitruvius:** dos relógios solares até o relógio de Sol plano horizontal. Dissertação de Mestrado, São Paulo: PUC, 2008.
- CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CASATI, R. **A descoberta da sombra.** São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea.** São Paulo: Martins, 2005.
- \_\_\_\_\_. A paisagem pela janela. In: **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Marttins, 2007.

- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CONSTANT. O grande jogo do porvir. Original de 1959.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva**: [...]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Outra cidade para outra vida. Original de 1959.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- \_\_\_\_\_. Relatório sobre a construção de situações e [...]. Original de 1957.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Teoria da Deriva. Original de 1956 (publicado em 1958).  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.
- DUARTE JR, J.F. **O Sentido dos Sentidos**: a educação (do) sensível. Curitiba: Criar, 2006.
- ECO, U. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GALEANO, E. **Patás Arriba** - La escuela del mundo al revés. Montevideo: Siglo XXI, 1998.
- GOMBRICH, E. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, E. **Cartogravista de céus**: proposições para compartilhamentos.  
Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- GOULART, F. **Urbano Ornamento**: Inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte.  
Belo Horizonte: Urbano Ornamento, 2014.
- GULLAR, F. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**: O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- INDIJ, G. **Buenos Aires Fuera de Serie**. Buenos Aires: La Marca, 2011.
- IS. (Internacional Situacionista). **Situacionista**: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- IS. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. Original de 1958.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...] Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Definições. Original de 1958. In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

- IS. O mundo como labirinto. Original de 1960.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Questões preliminares à construção de uma situação. Original de 1958.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...] Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003c.
- IVAIN, G. Formulário para um novo urbanismo. Original de 1958.  
In: JACQUES, P. (org.), **Apologia da deriva** [...] Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, P. org. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. RJ: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.
- LOPES, A. C. **A cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica**.  
Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012.
- MAROT, S. **Suburbanismo y el arte de la memoria**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- MASOTTA, C. **Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s.XX**.  
Buenos Aires: La Marca, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PEIXOTO, N. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC SP, 2009.
- RAMIL, V. **A estética do frio: Conferência de Genebra**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- STOICHITA, V. **Breve historia de la sombra**. Madrid: Siruela, 2006.
- SUDJIC, D. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- TORRES GARCÍA, J. **Universalismo constructivo**. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- WEYMAR, L. **Design entre aspas: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica**.  
Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2010.

## DOCUMENTOS ON-LINE:

- ARTCHIVE. **Artchive** [banco de imagens de obras de arte] Disponível em: <[http://www.artchive.com/ftp\\_site.htm](http://www.artchive.com/ftp_site.htm)>  
Acesso em: 15/03/2015
- DIAS, K. A prática do banal, uma aspiração paisagística. In: **Anais do XX Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 3771-3783. Disponível em:  
<[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina\\_dias.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf)>. Acesso em: 05/05/2015.
- JACQUES, P. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS**  
In: Arquitextos, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003  
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>  
Acesso em: 15/03/2015
- MACCHI, J. **Jorge Macchi** [site do artista]. Disponível em: <<http://www.jorgemacchi.com>> Acesso em: 15/03/2015
- MICHAELIS. **Moderno dicionário da Língua Portuguesa** [consulta on-line].  
Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>> Acesso em: 15/03/2015
- \_\_\_\_\_. **Moderno Dicionário Inglês & Português** [consulta on-line].  
Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/>> Acesso em: 15/03/2015
- \_\_\_\_\_. Dicionário Escolar Francês [consulta on-line].  
Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/frances/>> Acesso em: 15/03/2015
- NIJENHUIS, P; CANHOTO, S. (trad.). **Hans Eijkelboom: São Paulo** [entrevista]. In: eRevista Performatus, Ano 1, Nº 2, 2013.  
Disponível em: <<http://performatus.net/hans-eijkelboom-sao-paulo/>>  
Acesso em: 15/03/2015
- EIJKELBOOM, H. **Hans Eijkelboom** [site do artista]. Disponível em: <<http://www.photonotebooks.com>>  
Acesso em: 15/03/2015
- KAGAN, L. **Larry Kagan** [site do artista]. Disponível em: <<http://larrykagansculpture.com>> Acesso em: 15/03/2015
- SILVEIRA, R. **Regina Silveira** [site da artista]. Disponível em: <<http://www.reginasilveira.com>> Acesso em: 15/03/2015

- STENGARD-GREEN, M. **The world as organic décollage.** Publicado em 2008. Disponível em:  
<<http://pingmag.jp/2008/12/03/maria-stengard-green-about-organic-decollage/>> Acesso: 15/03/2015  
\_\_\_\_\_ . **Maria Stengard-Green** [site da artista].  
Disponível em: <<http://www.stengard-green.com>> Acesso em: 15/03/2015
- STIMSON, B. **The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher.**  
In: Tate Papers Issue 1, abril de 2004.  
Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-01>>  
Acesso em: 15/03/2015
- STRATEGY, J. **Photographer Spends 20 Years Documenting How We All Dress Exactly Alike.**  
In: Colossal, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/1zdmgoB>>  
Acesso em: 15/03/2015
- TATE GALLERY. [banco de imagens da Tate Gallery] Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/search>>  
Acesso em: 15/03/2015
- YALE U. **The Beinecke Rare Book & Manuscript Library.** [banco de imagens da biblioteca Yale].  
Disponível em: <<http://beinecke.library.yale.edu>>  
Acesso em: 15/03/2015

## FONTES DAS IMAGENS:

p. 25. Hieróglifos do ka. CARERI, 2013

p. 34. Daniel Acosta, *Paisagem Portátil 3*. [http://www.dobbra.com/terreno.baldio/daniel\\_acosta/daniel\\_acosta\\_8.htm](http://www.dobbra.com/terreno.baldio/daniel_acosta/daniel_acosta_8.htm)

p. 62-63. Visita Dadá em st. Julien le Pauvre. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>

p. 72-73. Guy Debord, guias psicogeográficos. <http://beinecke.library.yale.edu>

p. 78. Jacques Villeglé, *Bleu o Noir*. [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=34434](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=34434)

p. 79. Raymond Hains, *Sem título*. <http://www.galerie-strouk.fr/artiste/hains>

p. 89-90. Bernd & Hilla Becher: STIMSON, 2004

p. 91-92. Hans Eijkelboom, *Photo Notes: STRATEGY*, 2014

p. 104-105. INDIJ, 2008.

p. 113. Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*. <http://www.jorgemacchi.com>

p. 123. STENGARD-GREEN, 2008.

p. 153. Regina Silveira, *In Absentia*. <http://www.reginasilveira.com>

p. 155. Larry Kagan. <http://www.larrykagansculpture.com>



ANEXO:

NOVA YORK ELÉTRICA

# NOVA YORK ELÉTRICA

No final de 2014, após já ter desenvolvido praticamente toda produção poética integrada a esta pesquisa, realizei uma viagem para Nova York, onde, além da grande quantidade de museus e obras de arte importantes que pude visitar, a experiência urbana foi bastante produtiva e significativa. Nova York é realmente uma cidade viva e empolgante. Sua força se encontra nos cruzamentos diários da multidão de indivíduos de diferentes origens e estilos, mas que parecem compartilhar de um espírito coletivo de positividade e desejo de fazer de Nova York uma grande cidade para se estar e viver.

Motivado por esse estado de espírito, realizei diversas errâncias pela cidade, a partir das quais pude produzir alguns trabalhos com fotografia, tais como: uma série composta por fotos de luvas e gorros perdidos, os quais eu encontrava caídos pelas ruas; uma série em preto e branco que, ao estilo clássico da *street photography*, registra a vida nas ruas, os variados rostos e estilos de pessoas que cruzaram meu caminho durante um “mergulho na multidão”, ao longo de um percurso pela avenida Broadway desde o Central Park até a Times Square. Também produzi alguns vídeos com a intenção de registrar os fluxos, as velocidades e os movimentos da grande metrópole. Em um deles, registro a velocidade dos trens do metrô em contraste à imobilidade das pessoas que aguardam o trem na estação ou que viajam dentro dele; filmando por baixo de um piso de vidro, ou em frente às escadas rolantes do MoMA, capturei o vaivém dos turistas que andam em todas as direções; e nas ruas, uma breve e

espontânea perseguição a um homem que caminha rápido por entre a multidão na iluminada Times Square. Em outro momento, afastei-me dos recursos eletrônicos de vídeo e fotografia para me aproximar de uma técnica manual e analógica. Então visitei uma loja de material artístico onde adquiri papel e carvão para explorar a técnica da frotagem, como alternativa para colecionar texturas e relevos da cidade, extraídos de placas de metal, caixas de correio e tampas de bueiros.

Em Nova York foi possível praticar a *flânerie* propriamente dita, observando os diferentes estilos e rostos entre os “praticantes ordinários” da *naked city*, as luzes, os sons, os ritmos e os fluxos com que se move a cidade, e experimentar o *choque* benjaminiano por entre a multidão efervescente. Não por acaso, Baudelaire descreve o mergulho na multidão como mergulhar em um tanque de energia elétrica. Em uma das frotagens que realizei sobre uma tampa de bueiro do Central Park, lê-se a inscrição: “N.Y.C. ELECTRICAL”. Daí o título dado a esse grupo de trabalhos que será apresentado a seguir: *Nova York Elétrica*.

*“Bem alto acima da cidade, nossa linha de janelas amareladas deve ter contribuído com sua parcela de mistério para o observador casual que passasse pelas ruas que pouco a pouco caíam na penumbra; eu o imaginava olhando para cima e fantasiando o que se passava por trás daquelas janelas. Eu estava dentro e fora, simultaneamente encantado e repelido pela inesgotável variedade da vida.”*

VANDERBILT AVE.

DETOUR



ONE WAY





<http://vimeo.com/122999675>



<http://vimeo.com/122999671>





<http://vimeo.com/122999671>



<http://www.youtube.com/watch?v=yYzFnf8c9kl>





[http://www.youtube.com/watch?v=ksYN2c\\_4no0](http://www.youtube.com/watch?v=ksYN2c_4no0)







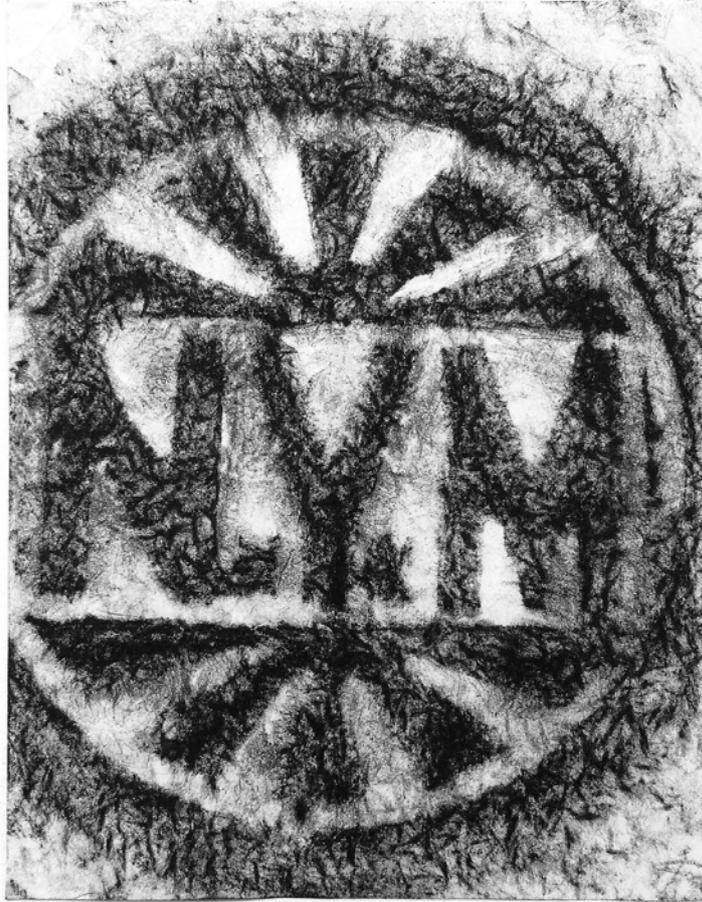
Mais imagens dessa série em:  
<http://flickr.com/guitavares>



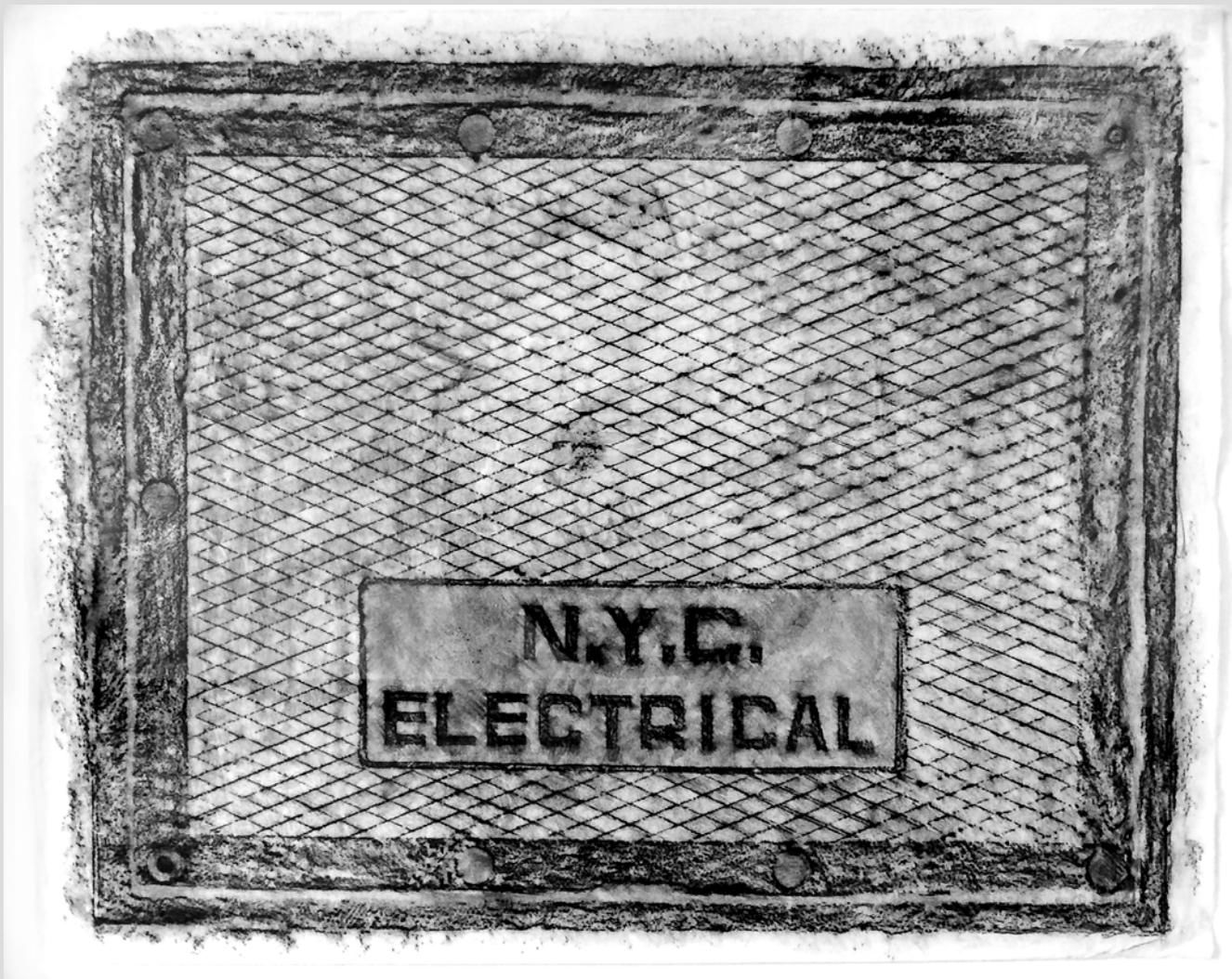








Guilherme Tavares, *New York Metro*, NY, 2014  
Frotagem. Carvão sobre papel. (21cm x 29cm)



Guilherme Tavares, *N.Y.C. Electrical*, NY, 2014

Frotagem. Carvão sobre papel. (80cm x 64cm)

