



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes

Pós-graduação em Artes

Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas

## **PAISAGEM-MAPA**

### **Uma cartografia artística da paisagem urbana**

Rodrigo Gonzalo M. Encina

Matrícula: 04/26598

**Brasília - DF**  
**Dezembro de 2006**

Encina, Rodrigo Gonzalo M.

Paisagem-mapa: Uma cartografia artística da paisagem urbana

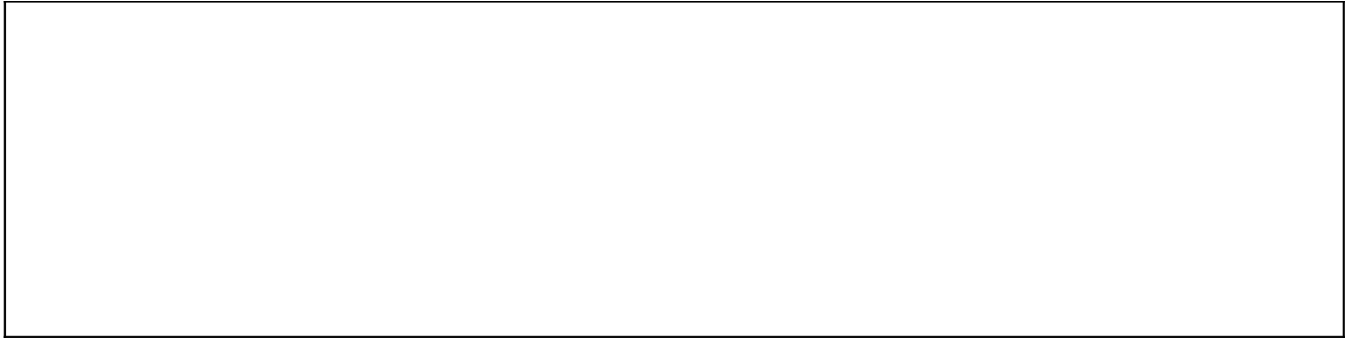
Dissertação de Mestrado em Artes

Brasília – DF, dezembro de 2006.

Área de Concentração: Artes

Orientadora: Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros

1. intervenção urbana 2. espaço público 3. arte contemporânea



**Banca Examinadora**

.....

Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros (orientadora)

.....

Professora Doutora Maria Luiza P. G. Fragoso

.....

Professora Doutora Priscila Arantes

Dissertação de mestrado apresentada  
à Pós-graduação do Instituto de Artes  
da Universidade de Brasília, como  
pré-requisito à obtenção do título de  
mestre em Poéticas Contemporâneas.

Dedicado a meus pais, Lorenzo M. Paglieri e Ema Encina Susñara, por terem me mostrado a importância do saber e o prazer de caminhar pela cidade; e pelo amor e carinho de toda uma vida.



## AGRADECIMENTOS

Na difícil missão de construir uma reflexão teórica em torno do fazer em artes, ligado à intervenção no espaço público, para nós que, embora venhamos de uma formação acadêmica, temos a prática artística e a construção de poéticas sobre a paisagem urbana como principal preocupação, precisamos da orientação, do apoio e do incentivo de muita gente. A todos que estiveram presentes, de uma forma ou de outra, na criação desse trabalho teórico-conceitual, meu muito obrigado.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros, pela orientação na escolha dos caminhos e da fundamentação teórica, pela dedicação, pela paciência e pela firmeza com que se colocou em alguns momentos críticos do desenvolvimento do trabalho. Devo também agradecer a colaboração da Professora Doutora Marisa Veloso, que, ao participar da minha banca de qualificação, trouxe importantes reflexões e críticas ao trabalho sob o ponto de vista da sociologia; à Professora Doutora Maria Luisa Fragoso, que além de participar da banca de qualificação, quando contribuiu para esclarecer diversos pontos conflitantes do trabalho, do ponto de vista da construção teórica e da ação artística, vem partilhando seu conhecimento ao longo de nossa amizade, assim como o Professor Doutor Elyeser Szturm, que tem generosamente contribuído para a troca de idéias e para a composição dos repertórios teóricos dessa dissertação.

Agradeço também à minha companheira, Letícia Verdi, pelo seu apoio, carinho e alegria em momentos conflitantes e árduos do desenvolvimento da dissertação, pela edição das fotografias e pela rica interlocução com que me brindou nas muitas conversas esclarecedoras em torno deste trabalho.

Agradeço aos artistas que tão desinteressadamente cederam imagens de suas intervenções para compor essa dissertação e por fim agradeço aos colegas, artistas e amigos pelo incentivo e pela sempre aberta possibilidade de discussão de idéias.

## RESUMO

Palavras-chave: intervenção urbana; espaço público; arte contemporânea.

Hoje, diante de uma cidade cada vez mais dinâmica e mais plural e em meio ao surgimento de novas linguagens e suas sobreposições no campo ampliado da arte contemporânea, vivemos o desafio de, por meio de uma nova abordagem artística, procurar novos lugares para a obra de arte que se ocupa da paisagem urbana, ainda que estes lugares não constituam territórios fixos e estratificados para a arte. A procura de lugar para a paisagem urbana é também a procura do sentido da *paisagem contemporânea*. Torna-se mais presente a necessidade de se reinventar a localização da *paisagem contemporânea*, e cremos que, para tanto, a existência viva e plural dos espaços urbanos e suas escalas se apresentam hoje como um campo ideal para uma nova experiência estética. Essa procura deverá dar-se, necessariamente, por meio de uma nova percepção para a paisagem urbana, em campos artísticos pouco explorados e por meio de abordagens para o fazer artístico conscientes das latências históricas, sociopolíticas, culturais e urbanísticas que tensionam as cidades e seus espaços públicos. A paisagem contemporânea é o *mapa* do múltiplo da paisagem urbana, e vamos propor que se trabalhe na construção de poéticas que lancem um olhar crítico e transformador sobre esta realidade urbana.

## ABSTRACT

Key-words: urban intervention; public space; contemporary art.

Nowadays, we are facing more and more dynamic and plural cities, in the midst of the arising of new languages and their superposition in the amplified field of contemporary art. By a new artistic approach, we live the challenge of searching for new places to the work of art concerned to the urban landscape, although these places do not constitute fixed and stratified territories for art. The search for a place to the urban landscape is also the search for the sense of *contemporary landscape*. It becomes urgent the need to recreate a place to *contemporary landscape*. In order to do that, we think that the plural existence of urban spaces and their scales are, nowadays, an ideal field to a new esthetic experience. This search will occur, necessarily, by a new perception about the urban landscape, in artistic fields little explored, and by an approach to the work in art which is aware of the historical, socio-political, cultural and urbane tension in the city and its public spaces. The contemporary landscape is the *map* of the multiplicity of the urban landscape, and we propose to work in the construction of poetics that looks at this urban reality with a critical and transforming eye.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
1.1 À PROCURA DE UM LUGAR PARA PAISAGEM URBANA.....	09
1.2 ARTE PARA ALÉM DA IMAGEM.....	11
1.3 A PAISAGEM EM DESCONSTRUÇÃO.....	13
1.4 PAISAGEM SOCIAL.....	16
2. A PAISAGEM DIALÉTICA DA CIDADE.....	17
2.1 A IMAGEM DIALÉTICA.....	17
2.2 A PAISAGEM DIALÉTICA.....	20
3. TERRITÓRIOS DA PAISAGEM URBANA.....	30
3.1 TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS .....	32
3.2 CARTOGRAFIA DA PAISAGEM URBANA.....	39
3.3 A PAISAGEM-MAPA COMO INSTRUMENTO ESTÉTICO.....	43
4. A PAISAGEM DA GINGA.....	47
5. A PAISAGEM CONTEMPORÂNEA.....	59
6. ENERGIA URBANA.....	64
7. A PAISAGEM MAPA.....	74
BIBLIOGRAFIA.....	88

“Uma estratégia baseada não na continuidade espacial e histórica, na homogeneidade arquitetônica e social, mas na indeterminação e na dinâmica, na instabilidade de configurações urbanas em processo contínuo de rearticulação.”

**Nelson Brissac**

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1 À PROCURA DE UM LUGAR PARA PAISAGEM URBANA

RenataLucas



Renata Lucas, *Cruzamento*, Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, 2003.

Hoje, em meio ao crescente surgimento de novas linguagens e de seus cruzamentos, contaminações e sobreposições, e diante de uma cidade cada vez mais dinâmica e mais plural, vivemos o desafio de, por meio de uma nova abordagem artística, procurar novos lugares para a obra de arte que se ocupa da paisagem urbana, ainda que estes lugares não constituam territórios fixos e estratificados para a arte.

A procura de lugar para a paisagem urbana é também a procura do sentido da arte que intervém no espaço público preocupada com a complexidade e a diversidade das situações urbanas. Nossa busca é pelo lugar da *paisagem contemporânea*.<sup>1</sup> Esta procura deverá dar-se necessariamente por meio de uma nova percepção para a paisagem urbana, em campos artísticos pouco explorados e,

<sup>1</sup> Estamos usando o conceito de paisagem contemporânea a partir da abordagem de Nelson Brissac, que a define pelo reconhecimento da paisagem urbana como a principal referência para uma atualização da paisagem nas artes (Brissac: 1996).

por meio de abordagens para o fazer artístico, conscientes das latências históricas, sociopolíticas, culturais e urbanísticas que tensionam as cidades e seus espaços públicos. A *paisagem contemporânea* compreende, ao nosso ver, a imagem e o *mapa*<sup>2</sup> da diversidade da paisagem urbana. Torna-se cada vez mais presente a necessidade de se reinventar a localização da *paisagem contemporânea*, e cremos que, para tanto, a existência viva e plural dos espaços urbanos e suas escalas se apresentam hoje como um campo ideal para uma nova experiência estética.

Entendemos a paisagem contemporânea como um agenciamento de territórios do espaço urbano, territórios no sentido deleuziano, demarcados por linhas de estratificação, mas também de fuga, nos quais cadeias semânticas que parecem defini-los num instante, noutra fogem em vários sentidos. A *paisagem contemporânea* é a paisagem resultante de uma leitura múltipla, dinâmica e polissêmica da paisagem urbana. A paisagem contemporânea é o *mapa* do múltiplo da paisagem urbana.

Trata-se de um trabalho teórico/conceitual que tem como propósito a busca de uma poética que crie uma relação direta com as vozes da cidade, que se proponha a dialogar com o conjunto dos territórios que constroem uma paisagem urbana. Interessa-nos esta trama que constitui o tecido urbano, a trama sociopolítica que se tece entre os territórios de uma paisagem urbana e suas conexões sociais culturais e identitárias. Propomos trabalhar artisticamente com a complexidade e a pluralidade das situações urbanas, por meio da leitura, cruzamento e da sobreposição dos mapas que definem os territórios sobre a paisagem das cidades como o mapa sociopolítico, urbanístico e cultural, como também as relações de identidade que podem definir um território como um *lugar antropológico* (Augé: 1994),<sup>3</sup> ou com a ausência delas, que o definem como *não-lugar*.<sup>4</sup>

Sempre ressurgem nos meios acadêmicos e artísticos discussões sobre a dificuldade de se acessar a arte contemporânea, e vemos que o conhecimento histórico, ou estético, do universo artístico, não garantem o acesso do olhar às obras, apenas apontam o que é considerado mais importante nas bases de uma tradição artística, e tal qualificação geralmente obedece a critérios de uma

---

<sup>2</sup> O *mapa* será definido por nós como uma cartografia do espaço sóciopolítico e cultural da paisagem em que se insere a obra de arte, com base no modelo de mapa apresentado por Deleuze e Guattari para o rizoma.

<sup>3</sup> Neste ensaio sobre a antropologia urbana da supermodernidade, o autor define lugar por oposição a não-lugar, este último correspondendo a lugares desprovidos de identidade cultural.

<sup>4</sup> *vide* n. anterior.

determinada tendência ou paradigma. Esta dificuldade que se impõe à percepção da obra de arte contemporânea está radicada no fato de não encontrarmos muitas referências históricas em sua forma e conteúdo, mas também no abandono das formas tradicionais de linguagem e das formas clássicas de representação, que produzem um distanciamento do público, principalmente porque exigem uma nova postura frente ao objeto artístico e a experiência de uma nova percepção. A obra de arte contemporânea que se ocupa da paisagem urbana se afasta da representação e se aproxima do *mapa* da vida na cidade.

Creemos que o dilema da apreciação da arte, incluindo aí a paisagem contemporânea, passa pela experiência de uma nova percepção do espaço urbano por parte do artista no processo de criação, desenvolvimento e execução de projetos artísticos, que pluralize a construção de poéticas inseridas na trama das tensões próprias dos espaços urbanos. Por meio de uma nova experiência de percepção do espaço público da obra, o artista pode atuar na paisagem urbana a partir da construção de poéticas que inaugurem novas experiências de percepção, por parte do público, do espaço urbano, de sua identidade e suas crises; no acontecimento de fruição e participação da obra. Olhar apenas o visível na imagem da *paisagem contemporânea* é não vê-la; é preciso também olhar o mapa da paisagem e ver para além dos muros, pontes, viadutos e edificações a sua desconstrução.

## 1.2 ARTE PARA ALÉM DA IMAGEM

Esta busca pelo lugar e pelo sentido da paisagem contemporânea, que também significa a busca por uma poética consciente das tensões e da complexidade de uma paisagem urbana, nos levou ao diálogo com importantes pensadores da tradição francesa do estudo das imagens: filósofos como Merleau Ponty, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Georges Didi-Huberman, entre outros, que têm apostado na tese de que as artes contribuem para a elaboração da questão do *ser e para a expressão do sentido do mundo* (Merleau-Ponty: 1984, 109), e não apenas na representação do mundo, mas de forma direta, atuando como agentes ativos do fenômeno. Seguindo este pensamento, encontramos a mais recente teoria francesa da arte, que se ocupa do estudo da



percepção da imagem e do objeto artístico, e apresenta o conceito da *imagem dialética*, bem como apresenta a *imagem autêntica*, a *imagem crítica* e a *forma intensa*.<sup>5</sup>

Este será o ponto, em um primeiro momento, do nosso enfoque, concentrado nas teorias de Georges Didi-Huberman apresentadas no livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), onde o autor constrói uma epistemologia que propõe encontrar o sentido das imagens no lugar do vazio, aberto pela cisão do olhar, entre o que vemos e o que nos olha. Ocuparemos inicialmente em fazer uma leitura crítica das teorias em torno da paisagem nas artes, evocando a percepção fenomenológica da imagem, para buscar uma aproximação do conceito de *imagem dialética* da filosofia hubermaniana ao de *paisagem dialética*, que será proposto por nós adiante como o correspondente de uma percepção dialética da paisagem urbana, por parte do artista, no processo de criação da obra. Chamaremos de *paisagem dialética* aquela que resulta de uma percepção dialética da paisagem, ou seja, aquela paisagem que surge quando dialogamos com a diversidade invisível de uma paisagem urbana. Vamos propor a *paisagem dialética* como instrumento poético e conceitual para o fazer artístico contemporâneo que se ocupa da paisagem urbana, como um caminho para encontrar a diversidade das situações urbanas.

Tentaremos fazer esta aproximação do conceito hubermaniano por meio do reconhecimento da imagem dialética, em alguns textos que se ocupam do estudo e da história da paisagem na arte, assim como em algumas obras literárias que se desenvolvem em torno da paisagem; porém, entendemos que esta aproximação deve dar-se por linhas móveis de significação, permanecendo um conceito aberto, sem fechar-se em discursos tautológicos, pois assim deixaria de existir. A imagem dialética precisa das incertezas para sobreviver.

Esta incursão teórica de transposição conceitual a que nos propomos – que articula o conceito, mas não o simplifica – será feita com vistas a reconhecer na paisagem os *jogos de ocultamento*<sup>6</sup> que caracterizam e que sustentam a *imagem dialética* (Didi-Huberman: 1998). Para isto vamos destacar algumas narrativas sobre a paisagem, e ver como os *sintomas*<sup>7</sup> se comportam e apresentam-se no movimento dialético entre o visível e a multiplicidade do invisível numa paisagem urbana. Isso,

<sup>5</sup> Conceitos que definem o acontecimento da percepção da imagem dialética e que tentaremos aproximar para a percepção da paisagem (Didi-Huberman: 1998).

<sup>6</sup> Conceito freudiano no qual Didi-Huberman se baseia para fazer a releitura do conceito de aura de Walter Benjamin.

<sup>7</sup> Conceito que Didi-Huberman recupera da tese freudiana dos jogos infantis de ocultamento.

embora possa não ser relevante para o desenvolvimento de uma fenomenologia da percepção, acreditamos, pode contribuir para ampliar a perspectiva de um olhar crítico sobre o fazer artístico contemporâneo que se ocupa e que incorpora a paisagem urbana.

Para reconhecer a presença da *imagem dialética* como valor estético da paisagem urbana, abordaremos a idéia de que a imagem só é viva de forma intensa se nos deixarmos olhar por ela; tal idéia encontra-se presente de forma mais ou menos consciente em muitos textos que pensam a paisagem, na história, na arte e na literatura; e que sua correspondente, a percepção dialética, tem sido explorada como recurso estético na arte desde o modernismo até a arte contemporânea. A idéia é propor a instrumentalização da percepção dialética no fazer artístico contemporâneo que se ocupa da paisagem urbana, contribuindo assim para a reflexão sobre a relação do diálogo entre o artista e o lugar conceitual da obra para espaços públicos. Nessa discussão cabe ver as especificidades da escolha do lugar, envolvendo questões urbanísticas, culturais, sociais e políticas, que tencionam e modelam o cotidiano, a alma e a cara da cidade.

### 1.3 A PAISAGEM EM DESCONSTRUÇÃO

Das novas formas de pensar contemporâneas, entre as mais difundidas, surgindo como um marco significativo dessa desconstrução contemporânea do pensamento, está a *lógica da multiplicidade* e sua correspondente, a *percepção rizomática*, presentes nas teorias apresentadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essa mudança nas formas do pensamento constitui um referencial marcante da cultura contemporânea, e a paisagem enquanto categoria artística não escapou desta mudança estrutural.

Na contemporaneidade, a paisagem, como categoria artística, tem se afastado cada vez mais de abordagens tradicionais, passando por um processo de transformação desconstrutivista, por meio do qual deixa de ser uma imagem e passa a ser um agenciamento de territórios da paisagem, um mapa da diversidade em conexão numa paisagem. Variáveis econômicas, sociais e de toda ordem destroem

a noção de cidade como território homogêneo. Este modelo de cidade como território homogêneo não se aplica mais à cidade contemporânea, nem ao fazer artístico que se ocupa e que investe na cidade.

O modelo do rizoma apresentado pelos filósofos propõe uma nova cartografia do pensamento e do funcionamento do mundo. Este modelo é compreendido como um mapa de desterritorialização. Pensar o lugar como um rizoma significa pensá-lo sempre em relação a vários outros que com ele se relacionam e se influenciam, estabelecendo relações por conexão, sobreposição e ou contaminação. O rizoma é um mapa, nos dizem Deleuze e Guattari, por oposição ao decalque, que age por representação e corresponde ao modelo arborescente do pensamento centralizador. Neste sentido queremos identificar o modelo rizomático na paisagem contemporânea como uma cartografia excêntrica das tensões e das crises territoriais da cidade, tanto aquelas presentes no espaço urbanístico quanto aquelas presentes no espaço sóciopolítico e cultural. Este mapa, porém, não é estável, e as conexões desses territórios da paisagem são também o caminho de sua desterritorialização, o que faz da paisagem contemporânea um agenciamento de devires múltiplos e inesperados, um mapa de territórios em constante transformação. O lugar da paisagem contemporânea passa pela cartografia das transformações urbanas.

Pretendemos propor a instrumentalização deste modelo conceitual em conexão com a percepção dialética, para dinamizar a construção de poéticas em torno do fazer artístico na paisagem urbana. A dialética aqui proposta, como veremos adiante, apresenta-se no sentido do diálogo que se estabelece entre o observador e a multiplicidade de territórios existentes para além da visualidade numa imagem.

Vamos buscar refletir sobre o funcionamento da paisagem urbana, em conexão com as tendências desconstrutivistas do pensamento filosófico contemporâneo, que envolvem a *lógica da multiplicidade*, *as territorialidades* e a *percepção rizomática*, e por outro lado articulando estes conceitos com o de percepção dialética nos termos acima propostos, que defendem que tudo o que vemos necessariamente passa pelo olhar de nossas vivências e de nossa cultura.

De forma conceitual e poética, procuraremos instrumentalizar, sem mitificar, o uso destas figuras conceituais que articulamos para o fazer artístico ligado à paisagem urbana. Pretendemos nos inserir nesse processo de desconstrução da paisagem contemporânea, abraçando como ferramenta teórica os conceitos de

percepção da fenomenologia hubermaniana, assim como o repertório conceitual contido na referencial obra *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Felix Guatarri. Porém, é importante esclarecer que não há nenhuma pretensão de construir teorias filosóficas, apenas tentar transpor tais pensamentos para o saber do fazer artístico que se ocupa da paisagem contemporânea, especificamente. Delimitados os limites teóricos deste trabalho, e, por outro lado e muito mais importante, reconhecidos nosso interesse e vocação para o fazer artístico e seus processos poéticos, este trabalho propõe uma reflexão sobre as relações entre arte e cidade, por meio da transposição das noções filosóficas de percepção dialética e percepção rizomática à paisagem urbana. Tal transposição tem como objetivo criar instrumentos conceituais que definam valores éticos e estéticos nos processos do fazer artístico sobre a paisagem contemporânea e o espaço público.

Por meio desta pesquisa teórica e experimental sobre a adequação e a potência dos instrumentos conceituais desconstrutivistas e fenomenológicos, para uma reflexão sobre os meios artísticos voltados para o espaço público, queremos pensar a obra de arte e suas formas de operar enquanto projeto, processo e ação.

A construção deste pensamento sobre a paisagem e seus processos, dar-se-á por meio do cruzamento e sobreposição de idéias que perpassam as poéticas contemporâneas para a paisagem com as formas desconstrutivistas do pensamento em filosofia, história e literatura, bem como com o pensamento urbanístico que se contrapõe aos conceitos convencionais da disciplina. Tratamos de promover uma interação por interpenetração (intermeios) ou justaposição (multimeios) e fazer convergir estas reflexões que envolvem em seus jogos dialéticos territórios múltiplos que vão do social ao político, passando pelo *lugar antropológico* e pelo urbanístico. A articulação desse repertório teórico pretende dar conta das seguintes questões em torno do fazer artístico na paisagem urbana:

1. Como reconhecer os processos, o funcionamento e a dinâmica da cidade?
2. Como identificar nesse reconhecimento suas questões, suas crises e suas tensões?
3. Como instrumentalizar esses processos para a construção de poéticas capazes de gerar ações transformadoras dos espaços urbanos?

Dadas as questões acima, propor-se-á que se pense a prática artística sobre a paisagem contemporânea a partir de uma interação com o *mapa* da diversidade territorial cacofônica da paisagem urbana.

## 1.4 PAISAGEM SOCIAL

Finalmente, nos preocupamos em discutir a instrumentalização dos processos de percepção da paisagem urbana como valor ético e estético no fazer artístico que opera sobre a *paisagem contemporânea*, de modo que a obra de arte, que se insere na cidade, funcione como um amplificador das tensões e dos problemas sociais, urbanísticos e de ocupação dos espaços públicos. No texto *Intervenções em megacidades*, Nelson Brissac (2002) sugere que se busquem novas estratégias urbanas e artísticas de intervenção nas cidades, ao apresentar um novo conceito para *site specific* onde a discussão em torno da especificidade não se limita ao espaço físico, mas transcende o espaço social, cultural e político do lugar, principalmente em relação à situação de ocupação urbanística e arquitetônica. Entendemos que este novo conceito de *site specific*, que envolve na sua especificidade a multiplicidade dos processos e das relações sociopolíticas que se estabelecem na ocupação dos espaços urbanos, compreende e contextualiza nossa proposta de instrumentalização poética da cartografia das tensões do lugar.

A pesquisa envolve também projetos e execução de trabalhos em artes plásticas, que acontecem por meio de ações e intervenções artísticas na paisagem urbana, que procuram articular o repertório, os processos e até a materialidade do lugar da cidade, estabelecendo um diálogo com o *mapa* da paisagem urbana.

## 2. A PAISAGEM DIALÉTICA DA CIDADE

### 2.1 A IMAGEM DIALÉTICA

A releitura que George Didi-Huberman faz do conceito de *aura* de Walter Benjamin, encontrada no *Passagen-Werk* (Buck-Moriss: 2002), trata de articular a presença da aura como uma presença mundana, uma percepção no estrito sentido da fenomenologia. Nos seus estudos, Walter Benjamin define a presença da aura quando propõe o “poder da proximidade”. Esta idéia vem de encontro à primeira exigência que a imagem dialética faz para existir, a de que ela só existe como um

acontecimento da proximidade e da distância, pois é no movimento entre próximo e distante que a percepção dialética acontece. Estes pensadores trabalham sobre o problema de nossa posição estética e ética em relação ao fenômeno dialético diante da percepção do mundo.

A partir dessa releitura, Didi-Huberman aborda o conceito de *imagem dialética*, com o cuidado de o manter longe de qualquer interpretação mítica, e para isso o coloca como algo que pertence estritamente ao movimento de percepção da imagem. Mesmo no encontro do autor com objetos de minimalistas radicais, que procuram se afastar de qualquer traço cultural e mítico em suas obras, a aura da imagem se faz presente para Didi-Huberman não como epifania da imagem, mas como sintoma desta. Para o filósofo, a imagem desaparece para se revelar, e é este movimento e não apenas a sua presença que lhe confere intensidade e autenticidade. Assim como acontece nos *jogos de ocultamento* das teorias freudianas, também no movimento de percepção dialética da imagem, uma forma sempre surge e se constrói a partir de uma *desconstrução* ou de uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos de uma imagem.

Didi-Huberman recorre a Derrida para reafirmar que a forma é detentora de uma *presença*, pois esse princípio é o motor dialético da construção teórica em torno da experiência de percepção da arte e do mundo. Nesse sentido defende a filosofia da *différent* de Derrida como uma expressão dialética exemplar para destronar a *presença* de sua superioridade teórica em detrimento da ausência, e extinguir a falsa e paradoxal oposição entre territórios coexistentes e interligados de uma imagem.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (Didi-Huberman: 1998)

O autor nos fala de uma cisão inevitável que se cria entre o que vemos como presença e o que nos olha desde a ausência que coexiste na imagem, presença e perda dependendo uma da outra para existir. Com base nessa idéia de que só vemos a imagem “viva” se nos deixarmos olhar por ela, vamos considerar que nessa busca pelo lugar da paisagem contemporânea é preciso olhar para além de formas endurecidas e enraizadas e mergulhar no escuro vazio da cisão e da significação do

invisível de uma paisagem. A cisão é o esvaziamento da forma, é o que realmente constitui o jogo fundamental das imagens; a cisão é o que realmente importa, porque é o que está vivo na imagem. Não o é nem a sua beleza nem o seu ideal. Tomando como ponto de partida o paradoxo de um olhar bi-partido e bi-significativo, o filósofo francês procura chegar até o contexto de origem das imagens, buscando no jogo constante entre *próximo* e *distante*, entre *presença* e *ausência*, e que equivale, de uma forma geral, ao movimento entre *presença* e *perda*.

Compartilhamos a noção de uma imagem que se parte para se revelar e acreditamos que o sentido de uma imagem está, como afirma o autor, na relação de movimento constante entre o que é visível e o que não, porém acreditamos que é necessário pensar o invisível de uma imagem para além da dualidade que a coloca entre presença e ausência, e compreender que o desaparecimento da presença da imagem, o seu esvaziamento, ocorre na direção da multiplicidade. Este jogo dialético entre presença e ausência da imagem será proposto por nós, adiante, como um instrumento perceptivo para ver, além da imagem de uma paisagem urbana, sua multiplicidade invisível. Uma desterritorialização do sentido da imagem constitui novas cadeias semânticas, estas também em vias de desterritorialização, dando lugar a outras e outras, infinitamente, num constante movimento de reterritorialização dos sentidos de uma paisagem. Pretendemos propor a *percepção dialética*, que corresponde à experiência de percepção de uma imagem dotada de uma presença em transformação, como instrumento ético e estético para a prática artística em torno da paisagem urbana.

Muitos artistas já trabalharam o poder dialético da imagem como valor estético, das mais diversas formas, desde Marcel Duchamp e a ironia de seus objetos prontos até os artistas contemporâneos, passando pela arte conceitual, pela vídeo-arte, pelos minimalistas, pós-minimalistas, neoconcretistas. Cada um, à sua maneira, procurou trabalhar na gravidade das tensões sociais e espaciais dos objetos e dos lugares. As experiências dadaístas transformaram o mundo da arte por meio da mentalização do processo de percepção e da intelectualização da obra de arte. Marcel Duchamp, principal figura do movimento, que se tornou um marco no nascimento de um novo paradigma artístico e uma referência obrigatória na consciência de toda a produção contemporânea, ironizava com inteligência a ordem e a seriedade formal do modernismo, construindo jogos semânticos que exigiam do observador complexos processos de significação, fazendo do ato de fruição da

imagem artística um jogo intelectual e dialético. Diante da novidade de estar frente a um objeto estranho ao mundo da arte e livre de referências de uma tradição artística e de uma História da Arte, o observador se sente convidado, e mais que isso, intimado a participar de um jogo de adivinhação que recorre à memória e ao inconsciente e constitui em si próprio a experiência artística. Esse jogo que se dá no movimento entre o que há de visível no objeto e o que há de invisível nele acontece no espaço aberto pelo estranhamento provocado pelo objeto deslocado do seu sentido. Esse estranhamento provocado, essa perturbação instaurada no objeto pode ser vista como uma forma de instrumentalização do caráter dialético da imagem, como deslocamento do sentido de um objeto para revelar o sentido da arte, um sentido maior, ou mesmo vários sentidos. Trata-se de um jogo semântico entre o objeto artístico, o observador, a História da Arte e o mundo dos objetos em geral, que nos obriga a ver em diversas direções e para além da visualidade, levando a percepção para além da imagem.

Vemos que é o movimento das cadeias semânticas vai garantir intensidade e autenticidade a uma imagem, apenas pela capacidade de não se fechar em si, apenas pela intensidade com que se move entre suas múltiplas significações, sem se deter.

Nem descrição, nem vontade de fechar um sistema conceitual – mas seu constante desenvolvimento, seu constante dilaceramento pelo friccionar aporético, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de certo modo a dialética (a crise, a crítica) em obra na imagem. (Didi-Huberman: 1988, 184)

Acreditamos que a abertura polissêmica da imagem, que acontece da suspensão mesma da sua dialética, ocorre em igual proporção em direção à paisagem e para além do diálogo com uma memória da história da arte e de uma tradição cultural. No caso da paisagem urbana, esse diálogo se estende às esferas do social, do político, do arquitetônico e do urbanístico. Esta condição de ser dialética reivindicada para a imagem é também a condição da paisagem. A paisagem é, ao mesmo tempo, guardiã dos traços de memórias arqueológicas de muitas antigas civilizações e refúgio das relações e tensões que sustenta sua identidade e sua atualidade. Ela que carrega um passado artístico, cultural, social e político, e carrega também o presente destes domínios interconectados que formam nossa civilização.



A paisagem urbana vista através da experiência de uma percepção dialética, se parte em múltiplos diante dos nossos sentidos e nos revela seus territórios e conexões, de onde podemos ver seu sentido como paisagem e como espaço urbano. A percepção dialética, ao nosso ver, supõe uma experiência perceptiva que leva ao encontro e ao diálogo com a diversidade dos territórios simbólicos da paisagem, principalmente aqueles que demarcam a cultura e a vida social e política de um lugar real na paisagem urbana. Há uma imersão do olhar no lugar onde desaparece a imagem da paisagem e aparecem suas tensões e suas marcas. Trata-se de uma imersão do olhar para além da imagem, guiado por uma intervenção desconstrutivista na perspectiva histórica e social da paisagem.

## 2.2 A PAISAGEM DIALÉTICA

Vemos a coexistência da *presença* e da *ausência*, do próximo e do distante que caracterizam a imagem dialética surgir na literatura com frequência, associada à paisagem. São muitas as obras literárias que apresentam essa cisão do olhar, em meio a narrativas que se desenvolvem frente à paisagem. Podemos observar o fenômeno, por exemplo, no livro *As cidades invisíveis*, do italiano Italo Calvino, no qual seu personagem, na voz do conquistador Marco Pólo, descreve Zaíra – uma das tantas cidades imaginárias encontradas em suas viagens pelo império – ao imperador Kublai Khan:

Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (Calvino: 1990, 14)

Esse passado contido como uma trama – invisível – na paisagem e nos objetos, a que Marco Pólo se refere nesta passagem, pode ser entendido como a perda de que Didi-Huberman nos fala, que impõe uma ausência à imagem e nos olha desde o que vemos, desde as imagens que vemos. Esta perda traz a questão

da marca da *ausência* como *motor dialético* do desejo e da visão, algo que aparentemente foi removido do real por fazer parte de um outro tempo, mas ainda está lá, porque participa da imagem, pode ser percebido, e ainda está lá porque o desejamos. Esta lá como um traço de consciência. Algo do que Marco Pólo deveria ver em Zaíra lhe escapa, algo que, por algum motivo deveria estar ali numa determinada esquina de Zaíra, desaparece. Mesmo não vendo, Marco Pólo percebe dialeticamente que há algo invisível na paisagem, que há algo que é capaz de revelar a verdadeira Zaíra. Este trecho do livro *As cidades invisíveis* denota a aceitação por parte do autor da existência de uma dialética na paisagem de Zaíra. Há territórios para além da imagem e da paisagem, que nos olham e nos questionam.

Podemos observar ainda, em nosso movimento em direção à identificação da imagem dialética na paisagem na narrativa de Italo Calvino, como os traços de uma memória mítica que constituiriam no passado a verdadeira imagem da cidade de Zaíra encontram-se contidos não somente nos objetos, “nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras”, mas também na paisagem e nos objetos constitutivos da paisagem, “nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, (...) cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”. Essas ausências se fazem completamente imprescindíveis na construção do movimento dialético que revela a *imagem autêntica* de Zaíra.

Paisagem é o que se pode ver, ouvir e sentir de todas as formas. Paisagem é um fragmento de mundo a sua frente, um recorte espacial, significativo e simbólico do mundo. Desta forma cremos que há uma convergência de fatores e valores que incidem sobre a paisagem urbana, fazendo desta um amplo campo para a reflexão do olhar dialético sobre a cidade. Sempre há algo a nos olhar numa paisagem urbana, sempre há a possibilidade de diálogo com os aspectos sociais, políticos, urbanísticos e estéticos de uma paisagem. A paisagem se revela de todos os lados, com todos os olhos; uma *presença* dotada de intensidade, uma presença fantasmagórica, que logo se faz ausência, como algo que se esvai.

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. (Didi-Huberman: 1998,34)

Quando discute o paradoxo construído pelo jogo dialético entre *presença* e *ausência*, Didi-Huberman utiliza algumas figuras da produção artística do mundo da literatura e das artes visuais; mas se concentra, principalmente, na produção de esculturas minimalistas, das décadas de 1960 e 1970. Volta-se para estes objetos para reconhecer o paradoxo de que só é viva a imagem que “ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”.<sup>8</sup> É para o objeto artístico que o autor volta os olhos, quando se trata de reconhecer a imagem dialética. Deste ponto de vista, busca o reconhecimento da *imagem autêntica*,<sup>9</sup> à procura de algo que não está lá, é invisível, mas participa da imagem, como, por exemplo, quando analisa a escultura *Die* (figura 10) de 1962, de Tony Smith:

Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além de oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo visual, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade do seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. (Didi-Huberman: 1998, 105)

Essa releitura da *aura* da imagem que se concentra nos objetos minimalistas, a paisagem se faz presente apenas em meio às narrativas literárias apresentadas pelo autor como testemunhos da eminência da imagem dialética no âmbito da percepção, porém, em nenhum momento do texto a paisagem é citada diretamente, nem identificada categoricamente enquanto prática artística. Para encontrar referências a uma possível *paisagem dialética*, nesse tratado sobre a percepção dialética da imagem, recorreremos a narrativas literárias exploradas pelo autor. Embora não utilize explicitamente a idéia de paisagem, é indiretamente dela que o autor fala quando traz, em seu primeiro exemplo de imagem dialética uma passagem do *Ulisses* de James Joyce, onde seu narrador, Stephen Dedalus diante do mar, observa e vê, na imagem do mar, sua mãe ausente a devolver-lhe o olhar:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de

---

<sup>8</sup> Do livro *O que vemos, o que nos olha* de Georges Didi-Huberman, referindo-se ao fenômeno da imagem dialética que só se mostra autêntica ao devolver-nos o olhar.

<sup>9</sup> Conceito presente no livro *O que vemos, o que nos olha*, que define a imagem que participa do jogo dialético.

um jogo de linguagem-, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua opticidade. (Didi-Huberman: 1998, 33)

É no mar, pela visão dos olhos de Stephen Dedalus, que o autor de *O que vemos, o que nos olha* vê pela primeira vez no texto a imagem dialética. No mar escuro que contém o olhar da mãe de Stephen, que o olha de sua imagem de perda. Esta imagem do mar constitui uma paisagem diante dos olhos do personagem de Joyce, portanto, é como paisagem, dimensionada pelo observador joyceano, que a imagem dialética aparece definida pela primeira vez na construção desta reflexão sobre a experiência do olhar.

Tentaremos reconhecer a *imagem dialética*, também em algumas análises de alguns textos de historiadores da arte preocupados com a paisagem e com a função da paisagem na história. São vários os pensadores da História da Arte ocupados com a pintura de paisagem que trabalham a partir do pressuposto de uma paisagem que encontra o seu verdadeiro sentido dialeticamente entre o que está lá visível e o que não está, num jogo de substituição, seja pelo mito, pelo símbolo, pela memória ou por outras imagens vindas do silêncio da aura da imagem.

No livro *Paisagem na arte*, que trata da tradição paisagística nas artes, Kenneth Clark (1961) também nos dá pistas da existência da *paisagem dialética*. Sem nos determos muito nas análises particulares, apresentadas pelo autor, de cada movimento da História da Arte que envolvem a pintura de paisagem, vamos nos concentrar em destacar como a figura conceitual da imagem dialética se faz presente em algumas das reflexões tecidas pelo texto sobre a construção da idéia de paisagem no imaginário artístico de alguns importantes momentos da arte. Nestes casos, que se referem a uma tradição da pintura, o diálogo e as conexões se dão no território das relações entre o homem e a paisagem. O autor situa, sintomaticamente, as imagens da paisagem pictórica da qual se ocupa em relação histórica com seu tempo, coloca-as no limiar, na fronteira entre o que está presente visualmente na paisagem como representação e o que não está lá visivelmente mas que se pode pressentir, no símbolo ou na referência. Por exemplo, quando o historiador olha analiticamente a paisagem de *São João pregando*, de Brueghel –

um dos últimos exemplos de pintura da paisagem de símbolos – as rochas que vê na paisagem se intensificam na medida em que se relacionam com as “rochas fantásticas e improváveis” (Clark: 1961) das paisagens dos mosaicos bizantinos e outras rochas do passado. A paisagem sempre está em relação direta a outras paisagens invisíveis, desdobramentos da mesma, seja no sentido da relação mítica entre homem/natureza de uma tradição artística da pintura de paisagem, ou no caso da paisagem urbana, em relação ao ser e o mundo, que equivale a dizer neste contexto, o cidadão e a cidade.

Vemos também nas teorias sobre a paisagem empreendida por Simon Schama no seu livro *Paisagem e memória* (1996), a coexistência da presença e da ausência que caracteriza a *imagem dialética*, quando este coloca que a paisagem embora possa ser um repouso para os sentidos é, acima de tudo, obra da mente. Uma obra que segundo o autor se compõe de camadas, partes que se sobrepõe e se relacionam, para formar um todo, como camadas de significação e estratos de rochas na paisagem.

A paisagem é, para Schama, um produto da imaginação humana, e é a nossa percepção transformadora e nossa carga cultural que estabelecem a diferença entre natureza e paisagem. A natureza é transformada em paisagem pela cultura do homem que a olha ou a representa, diz o autor, daí podemos afirmar que a paisagem é a natureza habitada pelo homem, mesmo que esta ocupação seja cultural. Portanto, a paisagem nestas referências é criada a partir das imagens que nossa imaginação e nosso desejo solicitam quanto estamos diante dela, sempre uma presença em relação à ausência, paisagens que guardam outras imagens do sonho, da memória, do ideal ou da utopia.

O pensador Henry David Thoreau via no oeste americano um lugar mítico que guardava sentidos escondidos que poderiam salvar o mundo do seu crescimento descontrolado e de sua autodestruição rumo ao progresso, idéias que não escapam da idealização humana – estas também um produto do desejo e da elaboração da cultura tanto quanto qualquer outra paisagem.

Os fundadores do moderno ambientalismo, Henry David Thoreau e John Muir, garantiram que “nos ermos bravios se encontra a preservação do mundo”. A idéia era que a natureza selvagem estava em algum lugar, no coração do oeste americano, esperando que a descobrissem, e que seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial. (Schama: 1996, 17)

Esta reflexão parte da idéia de que existe todo um passado imagético e mítico do homem com a natureza que se encontra na memória e que está presente em toda imagem dos dias de hoje. Esse movimento do pensamento em relação a uma imagem que contém uma outra, ou várias outras imagens do passado ou do símbolo, caracteriza a *paisagem dialética*. Pode-se perceber que o autor trabalha a partir da idéia de uma *paisagem dialética*, onde qualquer paisagem contemporânea só é autêntica a partir de um reconhecimento da paisagem do passado e de características do presente que não estão visíveis na paisagem:

Perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente, a permanência dos mitos essenciais. (Schama: 1996, 17)

Em suma, a tese de Simon Schama é que a natureza e a cultura ocidental estão unidas por elos de grande força e magnitude que se encontram em camadas subterrâneas, e são estas camadas subterrâneas que preservam o verdadeiro sentido da paisagem. Acreditamos que, em face da paisagem urbana, as camadas subterrâneas que dão sentido a paisagem são os processos e as dinâmicas de funcionamento das cidades que configuram as situações urbanas.

Buscamos abordagens dialéticas da paisagem em algumas reflexões de pensadores da história e da filosofia da arte, para mostrar que o movimento dialético em torno da paisagem não é um privilégio da paisagem contemporânea. Essas distintas tradições artísticas compartilham da mesma problemática que envolve a relação do homem com o espaço do mundo. O jogo dialético na construção artística ligada à paisagem trilha seu caminho a longa data.

As artes, de um modo geral, a literatura, a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema, historicamente já mostraram que a paisagem não pode ser vista apenas como uma categoria artística, mas deve, ao contrário, ser vista como um lugar rico, complexo e inesgotável para a reflexão e a compreensão da percepção do mundo. A

paisagem é por natureza dialética, ela se abre ao diálogo com a diversidade de territórios dos espaços físicos e simbólicos de um lugar. Todos esses territórios que participam da experiência de percepção dialética da paisagem coexistem no mesmo plano, e conforme reforça Didi-Huberman, não há nenhuma relação de hierarquia entre os territórios da imagem.

O fazer artístico contemporâneo que atua na paisagem das cidades busca o diálogo com as situações urbanas e, para tanto, a percepção dialética da paisagem urbana pode ser um poderoso instrumento. A experiência dialética da percepção pode ser vista como um valor ético e estético para a prática artística contemporânea sobre a paisagem. No Brasil importantes artistas da pós-modernidade, como Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, entre outros, investigaram as questões em torno da arte pública por meio de uma percepção dialética do espaço, preocupados em ver, para além da visualidade, as questões intrínsecas ao funcionamento do lugar. Este tipo de arte preocupada com a complexidade das situações urbanas com frequência recorre a jogos dialéticos da percepção, desenvolvendo estratégias de intervenção urbana que provocam a percepção do espaço público. A artista multimídia paulista Lilian Amaral realizou em 1998 a performance *Empacotamento* (figura 1) cobrindo com plásticos pretos as esculturas presentes na paisagem da Avenida Paulista em São Paulo. Ao comentar a ação na paisagem paulistana, em seu site Museu Virtual, a artista diz:

O empacotamento das obras apoiou-se na idéia de que ao criarmos obstáculos para as obras serem vistas e considerando o privilégio dado à visão na contemporaneidade, provocaríamos a percepção do público e posterior estranhamento, tornando-as “visíveis”.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Comentário da artista Lilian Amaral sobre sua performance *Empacotamento* no Museu Virtual, site da artista, <http://www.dpto.com.br/museuvirtual/>.

A intenção de provocar a percepção é declarada. A intervenção *Empacotamento* assumidamente participa dos *jogos de ocultamento* da paisagem dialética, sendo estes o próprio sentido do trabalho. O trabalho procura, e, mais, provoca, a experiência da percepção dialética da obra pelo público, para revitalizar a presença dessas obras de arte que compõe a paisagem da Avenida Paulista por meio de sua ausência. O desaparecimento provocado da escultura potencializa a presença da obra. Lílian Amaral instrumentaliza a percepção dialética da paisagem urbana, construindo novos lugares para reflexões e discussões sobre a arte no espaço público.



1 - Lílian Amaral, *Empacotamentos*, Avenida Paulista São Paulo, 1998.

Não se trata de rememorar um passado longínquo ou anacrônico das imagens – sejam estas uma obra de arte em si ou a imagem literária de um crítico ou historiador das artes – e nem de venerar ou sacralizar imagens vindas do mito, mas sim de *dialogar* com os signos do mundo e com a arte, não no sentido da tradição, mas no sentido de liberar o olhar para ver além da imagem e de liberar a imagem – no sentido de quem a produz – para visitar o *mito* sem imitá-lo. O diálogo da paisagem contemporânea dá-se com a polissemia das estruturas sociais da paisagem urbana.

Queremos reconhecer a presença da aura na paisagem contemporânea como o lugar das situações urbanas, onde se dão as relações entre os meios de organização sociopolítica, cultural e urbanística do lugar como uma roupagem de fragmentos, que veste a paisagem e o observador, pois este é um ser do mundo, e seu olhar e sua percepção do mundo perpassam, inevitavelmente, a cultura e as



tramas sociopolíticas. Com base nisso cremos que a dialética de uma paisagem urbana está nas tensões existentes nos espaços públicos, capazes de sustentar poéticas em torno da paisagem contemporânea, e cremos que o jogo dialético da paisagem pode se configurar como um valor estético potencializador de poéticas no fazer artístico contemporâneo que atua sobre a paisagem.

A *percepção dialética*, figura correspondente à *paisagem dialética*, será nosso motor e nosso instrumento de aproximação e de reconhecimento do traçado das estruturas sociopolíticas da paisagem urbana. Propomos a instrumentalização da *percepção dialética* da paisagem urbana como meio de conhecer, com base no excêntrico modelo do rizoma, o funcionamento dos territórios e das desterritorializações que compõem a cartografia movediça da paisagem urbana, que vão do estético ao político, passando pela história, pelo social, pela cultura e pelo urbanismo, compondo assim o *mapa* da paisagem.

Ausência dialética da imagem durante a experiência de percepção de uma paisagem é um múltiplo. Propomos um cruzamento e uma aliança conceitual nesse sentido, entre a percepção dialética e o modelo rizomático de paisagem, para servir como instrumento de construção poética e atuação artística na paisagem urbana. Por meio da experiência da percepção dialética da paisagem urbana chegaremos à percepção da paisagem como rizoma. Uma forma de percepção que nos propõe o diálogo e convida a ver o invisível de uma imagem; e uma outra que nos desafia a ver a rede, a diversidade, as conexões e as transformações. A instrumentalização dessas formas de percepção aproximará o artista do funcionamento e da organização das cidades; permitindo-lhe ver, numa paisagem, além do trivial, as crises, as tensões e os conflitos em jogo nos espaços urbanos onde se pretende intervir artisticamente. Idéias, interesses, crenças e sentimentos regem e desenharam a vida de uma paisagem urbana.

O *mapa* de uma *paisagem contemporânea* é traçado sobre a diversidade e as tensões de um espaço urbano. Os traços que desenharam, por exemplo, o mapa da paisagem do bairro do Pelourinho em Salvador na Bahia conecta territórios conflitantes e tencionados da paisagem, como os que fazem do Pelourinho um patrimônio cultural da humanidade, um lugar turístico, um centro cultural da cidade e ao mesmo tempo uma vitrine de alguns dos principais problemas da sociedade brasileira, principalmente aqueles que envolvem as sérias questões em torno da exclusão social e do abandono por parte do poder público das crianças de rua e da

prostituição infantil. Os processos de revitalização pelos quais passam algumas das nossas capitais, como Salvador, Recife, entre outros, são fenômenos urbanísticos que seguem a cartilha dos interesses econômicos, em torno do turismo e da especulação imobiliária. Enquanto seus espaços centrais e turísticos são revitalizados, outros lugares da cidade, principalmente as periferias, que não participam desse jogo de interesses, são esquecidos e abandonados pelas políticas públicas.

Encontramos outro exemplo da complexidade que pode adquirir o mapa das tensões urbanas na rede de relações que faz de Brasília um patrimônio cultural da humanidade por seu moderno projeto urbanístico e arquitetônico, e que ao mesmo tempo apresenta uma cidade arcaica no que se refere a seu desenvolvimento social, mantendo a triste tradição das periferias pobres e abandonadas pelo poder público, como o são a maioria das cidades satélites e as cidades dormitórios que compõe o Entorno do DF. As tensões e contradições que circundam Brasília se tornam ainda mais evidentes quando pensamos que esta cidade é o centro das decisões políticas, e é ao mesmo tempo tão despreocupada em aprovar e executar políticas públicas que melhorem as condições de vida do seu povo, principalmente das camadas de menor renda, como acontece, por exemplo, com quem precisa e depende do péssimo serviço de transporte público, além da falta de calçadas e de espaços de lazer do projeto urbanístico que se mostra alheio aos pedestres e ao povo.

### 3. TERRITÓRIOS DA PAISAGEM URBANA

Luciana Padilha



Luciana Padilha, *Rizoma*, SPA, Recife PE, 2005.

O Rizoma, que originalmente é um conceito da biologia, e fala das raízes que se interligam sem um ponto de convergência centralizador, surgiu para a filosofia com base na transposição do conceito feita por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no inspirado *Mil platôs*. Tendo como base este conceito, a obra aponta para a necessidade de se pensar o mundo como uma rede de agenciamentos coletivos do desejo, e não mais como estrutura centralizadora e binária que a metáfora da árvore havia estratificado como o sentido do pensamento e da história do Ocidente. Essa

descentralização, essa multiplicidade e ampla conectividade de um rizoma influenciaram de forma definitiva várias correntes do pensamento e áreas do saber, inclusive a estética e o pensamento em torno da arte. O modelo do rizoma é um modelo de desconstrução do pensamento, que pode ser aplicado a qualquer forma de epistemologia, sendo indispensável à construção intelectual que queira se aproximar da natureza das coisas, das imagens, do pensamento e do funcionamento do mundo. A literatura, o urbanismo, a lingüística, a psicanálise, a ciência e a arte podem participar do modelo do rizoma na desconstrução do seu pensamento.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (Deleuze, Guattari: 1995, 16)

O rizoma está em toda parte, observemos o pensamento musical de John Cage. Quando este coloca sua teoria em torno do intervalo musical, afirmando que “silêncio também é música”, vemos que a percepção do músico concretista engloba uma visão rizomática da música como construção. Atento à multiplicidade da composição musical, Cage aponta as conexões e as correspondências, percebe a desterritorialização da nota quando esta se torna silêncio, e sua reterritorialização quando renasce um novo som. Uma nota sozinha não pode ser som, precisa de outras notas, precisa se agenciar e estabelecer uma relação com outras para ser som. Um som sozinho não pode ser música, precisa da diversidade de outros sons e do silêncio para ser música. Os sons fazem rizoma com o silêncio, e o silêncio assim, pode ser música.

Por ser *Mil platôs* um tratado filosófico que prefere o espaço ao tempo, e que funda seu pensamento na imagem do mapa, acreditamos que constitua num valioso modelo para se pensar a paisagem, a cidade e o espaço público. Daí direcionarmos a ontologia criada por estes filósofos – que se comporta mais como uma cartografia – à paisagem urbana, com a intenção de fazer um mapeamento da paisagem contemporânea do ponto de vista de quem atua artisticamente na paisagem das cidades. Procuramos contextualizar nosso trabalho a partir desta corrente de pensamento em função de sua adequação estrutural e conceitual à paisagem urbana.

O mapa urbanístico da cidade tem também seus territórios e conexões, que correspondem às zonas, aos bairros e às ruas da cidade concreta. Tais territórios estão em conexão como outros territórios invisíveis que compõe a imagem da cidade, e referem-se à vida, à organização e ao cotidiano da cidade, é o agenciamento desses territórios em conexão que compõe o mapa da paisagem contemporânea. Se considerarmos os bairros como territórios, por exemplo, poderemos ver como têm se dado suas desterritorializações pelas conexões com a especulação imobiliária, a patrimonialização, a diferença de classes, e outros fatores da ordem do poder, que demarcam o mapa sociopolítico, antropológico, mas também urbanístico das nossas cidades. Essas desterritorializações têm levado à configuração de novos territórios, do ponto de vista urbanístico e do ponto de vista social, não só nos condomínios fechados dos bairros burgueses, mas também nas periferias, nos bairros operários, nos bairros populares, nas cidades satélites, nas favelas, nas invasões e nas ocupações clandestinas de um modo geral.

É preciso articular os saberes desse tratado contemporâneo em filosofia com os saberes em torno da arte e da paisagem para promover a construção de poéticas que questionem e evidenciem as conexões que desenham o mapa artístico do espaço público da cidade contemporânea, o qual compreenderá o mapa urbanístico, sóciopolítico e até antropológico do lugar da cidade.

A paisagem participa intensamente dos mesmos princípios que orientam o rizoma, quais sejam: os *princípios de conexão e heterogeneidade*, o *princípio de multiplicidade*, o *princípio de ruptura a-significante* e o *princípio de cartografia e de decalcomania*, sem necessariamente responder a todos com a mesma intensidade, nem obedecer todas as suas condições. Assim como o rizoma, a paisagem contemporânea não se fecha em si nem no espaço; nem menos ainda, em conceitos fixos.

### 3.1 TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

A idéia de territorialidade presente hoje na filosofia fala de lugares organizados por linhas que são concomitantemente segmentárias e de fuga, que embora demarquem um território, também o mantêm aberto para se transformar por

meio das conexões com outros territórios. Com base neste tipo de conexões territoriais do rizoma, pode-se pensar a paisagem contemporânea como um agenciamento de territórios da paisagem urbana, situações urbanas demarcando territórios nos espaços semânticos da política, da cultura e da sociedade de um lugar.

Segundo a definição deleuziana de território como uma cadeia semântica, um plano de convergência de sentidos em vias de desterritorialização, os territórios da paisagem, ao se conectarem entre si, desenham o que podemos chamar de o *mapa da paisagem contemporânea*. Consideremos, por exemplo, uma paisagem urbana composta por um rio que corta uma metrópole; agora consideremos a conexão desta paisagem com os territórios das políticas públicas para saneamento básico, das políticas ambientais para despoluição de rios urbanos, da corrupção na política, do êxodo para as grandes cidades, do desemprego, e, ainda, com os territórios das famílias que dependem desse rio para sobreviver e que vivem à beira de suas margens; Nesses territórios em conexão, desterritorializando-se uns a os outros, desenhar-se-á o mapa da paisagem que envolve o rio que banha a cidade.

Uma paisagem é desenhada pela sociedade, pela política e pela cultura nas quais se insere. No cruzamento do mapa desses territórios invisíveis com o mapa urbanístico, se desenha a *paisagem mapa*, que orienta e contextualiza o trabalho artístico nas paisagens urbanas. Uma vez reconhecido o modelo do mapa como modelo da paisagem urbana pelo fazer artístico, pode-se usar esta percepção da paisagem como instrumento em prol de uma prática artística mais eficaz que consiga interação com o espaço social e público da paisagem. É importante considerar, quando pensamos a relação entre arte e cidade, que a cidade não é um espaço neutro, pelo contrário, o espaço urbano é perpassado por dinâmicas e processos múltiplos e complexos, ocupado por uma diversidade de agentes, atores e personagens, com os quais qualquer trabalho de intervenção artística na paisagem tem que negociar.

Esses territórios perpassados por dinâmicas e processos, múltiplos e complexos, são os que podem interessar a quem se propõe a trabalhar na paisagem urbana. Para tanto é preciso ter acesso ao seu funcionamento e à diversidade das questões urbanas. O mapeamento da paisagem sociopolítica e cultural como experiência perceptiva nos capacita a liberar o acesso à complexidade dos centros urbanos, um acesso que nos levará a intervir não na representação da cidade, mas

na sua transformação. Não se trata mais de criar comentários sobre o mundo, mas de criar estratégias de inserção, ação e intervenção na transformação dos espaços urbanos.

Diversos territórios e suas conexões até o limite do mensurável constituem os agenciamentos de um rizoma. Esses agenciamentos põem em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas, ou seja, não somente o signo, como também seu objeto participam ativamente do jogo de ação e de sentido. A paisagem contemporânea é para nós um agenciamento da cidade rizoma, um recorte de territórios em conexão numa paisagem urbana.

Esses princípios participam da *lógica da multiplicidade*<sup>11</sup> e sua figura principal é a da heterogeneidade, pois é na multiplicidade que se encontra seu sentido, e, não, em suas singularidades. Assim, na paisagem deve-se privilegiar o todo, e, não, um ou outro território separadamente, pois é o agenciamento das conexões dentro de um determinado recorte efetuado pela obra que constitui a *paisagem contemporânea* da cidade. Também não há um ponto central ou de convergência semântica no agenciamento, sua convergência é excêntrica e polissêmica. Estamos propondo que, para entender a paisagem de forma rizomática devemos, ao invés de nos perguntarmos o que ela é ou significa, perguntarmo-nos como se relacionam seus territórios, onde se conectam, onde se sobrepõem, onde se contaminam, onde se desterritorializam. Para além de saber o que é, precisamos saber como funciona uma determinada paisagem. No rizoma, o múltiplo é elevado ao estado de substantivo, deixando de ser atributo para ser algo em si, uma diversidade uma multiplicidade que assume o sentido do todo, da pluralidade semântica que compõe o mapa.

Uma paisagem urbana ganha sentido e atualidade pelas ruas e bairros em conexão com ela, e pelas conexões que mantém também com os territórios semânticos das situações urbanas, pois é a pluralidade de territórios em conexão que dá o sentido da paisagem. A singularidade de um bairro, por mais representativa que seja, não nós dá a percepção da cidade, assim como apenas a imagem da cidade não nós dá a percepção do sentido da paisagem da cidade. Somente a relação de sua imagem com os territórios sóciopolíticos, antropológicos e urbanísticos poderão nos revelar seu sentido.

---

<sup>11</sup> *Lógica da multiplicidade* é um conceito de Deleuze e Guattari (1995).

No intuito de demonstrar a diversidade do rizoma, os autores se opõem à lingüística arvorescente de Noam Chomsky, para evidenciar que a linguagem é também uma atualidade heterogênea:

Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea. (Deleuze e Guattari: 1995, 16)

Estamos trabalhando sobre os territórios da paisagem e da filosofia para buscar conexão com os territórios da poética em torno da paisagem, com a consciência de que devemos olhar para a multiplicidade para encontrar as tensões e as crises da paisagem urbana onde podem nascer poéticas capazes de revelar a cidade. Que se pense a paisagem por meio de uma percepção rizomática e que isso possa servir como um instrumento estético para pensar e trabalhar a intervenção artística no espaço público, evidenciando sua pluralidade, e amplificando as vozes das pessoas e do lugar. Fazer uma cartografia que sintetize a cacofonia da fala social e política, que multiplique as necessidades e os desejos do lugar.

Que se trabalhe poeticamente de forma a enfatizar as conexões de uma *paisagem rizomática*, procurando o diálogo com a diversidade dos territórios urbanos, por meio da instrumentalização da percepção dialética de forma rizomática. A percepção dialética de forma rizomática estabelece-se no sentido de uma experiência perceptiva aberta ao diálogo com a diversidade invisível, mas latente do mapa da paisagem urbana. Para exemplificar tais processos de percepção dialética de forma rizomática de uma paisagem urbana, utilizar-se-á algumas estratégias que ajudam a potencializar essa experiência, tais como contar com a participação da população nas ruas, as pessoas que habitam ou que passam pelo lugar e ajudam a compor as territorialidades da paisagem. Sugerimos tornar participativo os personagens da paisagem no momento de criação, produção e pós-produção da obra. Isto poderá ser feito por meio de pesquisas, entrevistas, depoimentos, colaborações, participações, oficinas, entre outras. As entrevistas e depoimentos são muito úteis na construção de um discurso poético artístico que pretende explorar a diversidade de um determinado espaço público, já que não há linearidade de



discurso nas ruas, pois esse discurso é composto pela pluralidade das pessoas que habitam as cidades. O discurso de um lugar está num contínuo estado de devir e este se mostra de forma mais enfática e eloqüente quando se está em contato com as pessoas, o discurso é reportado sob várias ópticas, sob a lente da multiplicidade e do heterogêneo, com a imparcialidade e individualismo característicos das populações das grandes cidades.

Ver a paisagem através do *mapa* da paisagem urbana, nos permite não apenas amplificar e questionar as tensões do espaço físico e urbanístico, mas também potencializar as tensões em conexão com outros territórios da paisagem urbana. Podemos investigar, potencializar e poetizar não apenas o território físico da paisagem urbana como também aqueles outros territórios com os quais se conecta a paisagem de um espaço público, o do sóciopolítico e do antropológico, por exemplo. Estamos tentando caminhar para um *agenciamento* que nos assegure a seleção de conceitos que articulamos de modo a fundamentar nosso pensamento sobre a complexidade da paisagem urbana. O modelo de percepção rizomática da paisagem urbana que nos assegura a percepção das territorialidades e conexões numa paisagem, servindo como instrumento de uma cartografia *aberta*<sup>12</sup> da multiplicidade da paisagem, permite a experiência de uma nova percepção do espaço urbano por parte do público, agentes e atores dos espaços públicos, que terminam estimulando iniciativas comunitárias de ação e transformação social.

Nesta linha de atuação, a artista plástica paulista Mônica Nador desenvolve desde 1996 o projeto Paredes Pinturas (figuras 2 e 3) em comunidades carentes. O projeto consiste na criação e execução de pinturas decorativas em fachadas de construções de qualquer porte, mas principalmente em residências de bairros populares, em co-autoria com moradores do local. Este projeto que já aconteceu em comunidades carentes de vários estados do país, principalmente em São Paulo, onde mora a artista, mas também na Amazônia, Bahia, Paraná e Pernambuco, e mesmo no exterior, como em Cuba, aonde a artista foi convidada a levar o projeto.

Em São Paulo, a artista criou e atualmente coordena o Jamac (Jardim Miriam Arte Clube, com sede neste bairro da periferia paulistana), associação comunitária onde são desenvolvidos trabalhos artísticos e sociais. O trabalho da artista promove a participação da população no planejamento e transformação do espaço público urbano, além de levar a beleza para o cotidiano das pessoas como um dado

---

<sup>12</sup> No sentido de obra aberta da fenomenologia.

essencial da existência diária e como uma forma de conquista de dignidade e de inserção social.



2 - Mônica Nador, *Paredes Pinturas*, Cuba, 2000.

A preocupação da artista é tornar acessível a um maior número de pessoas a experiência estética como uma forma de conhecimento e de percepção do espaço urbano, já que a comunidade participa de todas as etapas do processo, da criação à execução das pinturas murais. A artista parte do princípio que a arte deve atingir o maior número de pessoas possíveis e na beleza como dado imprescindível para a vida, para tocar na questão da participação da população no desenho e na transformação do espaço público. A intervenção da artista consegue se inserir

efetivamente no espaço urbano e no cotidiano da comunidade onde atua. Além da contribuição junto às comunidades pela experiência estética de transformação do espaço público, no caso da comunidade do Jardim Miriam em São Paulo, a transformação atingiu também as estruturas sociais. O Jamac criou uma linha de produção de estamparias que rendeu empregos para membros da comunidade participantes do projeto, além de oferecer oficinas e palestras. O trabalho de Mônica Nador parte do princípio de que a arte contemporânea, principalmente na América Latina, deve atuar sobre o mapa das situações urbanas de conflito e das crises das nossas estruturas sociais.



3 - Mônica Nador, *Paredes Pinturas*, Vila Rodhia - São José dos Campos, 1999.

Neste tipo de experiência vemos que a arte contemporânea abandonou uma postura contemplativa e estetizante da paisagem urbana para adotar uma postura mais ativa de ação transformadora do espaço público urbano, trabalhando a partir dos processos das dinâmicas e do repertório próprios do lugar da cidade onde se

insere. Quando nós escolhemos um lugar da cidade para intervir artisticamente na sua paisagem, estamos fazendo um agenciamento dos territórios da paisagem, o lugar escolhido como espaço da obra é também o espaço público e a diversidade que dele advém. Acreditamos que a prática artística no espaço público que opera sobre os territórios do social e do urbanístico pode potencializar a experiência estética e ter mais chances de produzir, no lugar e na comunidade onde se insere, ação transformadora. Se nos propusermos a cartografar os signos sociais, culturais e políticos que configuram a paisagem urbana, estaremos atuando diretamente onde a paisagem urbana funciona, e isto nos permitirá potencializar, do ponto de vista estético, seu funcionamento. Na paisagem contemporânea, assim como no rizoma, tudo pode e deve ser conectado continuamente a qualquer outro ponto heterogêneo de conexão. Essa diversidade pode garantir que o acontecimento artístico crie novos territórios de atribuição e de significação para a paisagem. É importante tocar na questão da arte em relação ao espaço público, no sentido de fomentar uma discussão urgente para as grandes cidades latino-americanas, tão carentes de arte nas ruas, e onde é preocupante a resistência a uma dimensão pública da vida em sociedade.

### 3.2 CARTOGRAFIA DA PAISAGEM URBANA

Os princípios de conexão e de heterogeneidade são os primeiros a serem convocados pelo pensamento que visa legitimar o rizoma. Tais princípios dizem da descentralização e da anti-hierarquia que pertencem ao rizoma, não existe um ponto central nem mais importante, todos os territórios do rizoma funcionam num mesmo nível, cada atributo ou atribuição, toda as cadeias semânticas operam num mesmo plano. Isso na paisagem equivale a dizer que cada território que compõe seu mapa, os da visualidade e os das situações urbanas, devem ser considerados com a mesma estima, todos tem o mesmo valor, a paisagem urbana é excêntrica.

Num rizoma [...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando

em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (Deleuze e Guattari: 1995, 15)

A cidade do ponto de vista da *paisagem contemporânea*, que no nosso contexto equivale a dizer do ponto de vista da prática artística sobre a paisagem urbana, deve ser pensada pela conectividade do mapa urbanístico e do mapa sóciopolítico da paisagem, sem que estas sobreposição e justaposição dos mapas privilegiem conceitualmente nem os territórios da espacialidade da paisagem nem os da sua significação. Os territórios dos mapas urbanísticos e sociopolíticos, que perpassam a cultura, a economia, a arte e outras áreas correlacionadas de atuação do homem em sociedade estão em conexão, numa ação transformadora pode se estender de um território a outro para o bem ou para o mal. Vemos, por exemplo, como o modelo econômico de uma cidade e de um país é decisivo para a realização de políticas públicas, de produção cultural, de organização social e para as formas de ocupação do espaço urbano. A ocupação do espaço público, na maior parte das cidades brasileiras, acontece por processos clandestinos e informais, seja no âmbito da habitação como condomínios irregulares, invasões, favelas e barracas dos moradores de rua, ou seja, no âmbito do comércio informal, como camelôs, quiosques, *trailleurs*, e outras ocupações não programadas do espaço urbano.

Assim como o mapa social, também o urbanístico funciona por territórios e desterritorializações. As ruas de nossas cidades operam como linhas de segmentarização e de fuga, ao mesmo tempo que podem configurar um território na delimitação de um bairro, podem servir como linha de fuga ou ponto de conexão com outro. Já lugares como os viadutos, passarelas, túneis e pontes são eminentemente lugares de conexão, neles se dão com maior intensidade as trocas, contaminações e sobreposições, o que favorece a construção de poéticas que potencializam a experiência perceptiva do espaço social e urbano, assim como a experiência estética. Na cidade de Brasília, por exemplo, desde 2005, em intervalos indeterminados de tempo, acontece o A.COM.TE.CIMENTO, evento promovido por um grande grupo de jovens artistas ligados ao curso de Artes Visuais da Universidade de Brasília – UnB em conjunto com a Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros, que convida um outro grupo ainda maior de artistas – do qual tivemos a honra de participar – para ocuparem juntos as passarelas de pedestres que cruzam o eixo rodoviário. Ações como estas demonstram a potência unificadora e transformadora

das conexões. Os espaços de fronteira são sempre mais tensionados, pois existem numa situação limite. Nos limites dos bairros as tensões sociais são mais intensas e mais ruidosas, justamente por estarem em relação com a heterogeneidade dos territórios. O fazer artístico que atua sobre a paisagem contemporânea pode privilegiar as conexões e as linhas fronteiriças dos territórios urbanos. Esta passagem de um bairro para outro se faz também na instância dos territórios do signo e do social. Pontes, viadutos, passarelas e túneis levam do centro pra periferia, de bairros populares para setor de mansões, da zona norte para a zona sul, e outros territórios socialmente distantes.

O princípio da multiplicidade, terceiro princípio do rizoma, define que a percepção de um determinado rizoma se faz pela percepção de sua totalidade, trata-se da diversidade elevada à categoria de substantivo, contendo todo o sentido do rizoma. A paisagem mapa, que propomos como instrumento de conhecimento da realidade urbana para a criação artística, cumpre esta exigência do rizoma, já que parte do princípio que para ser uma paisagem contemporânea deve-se compreender a multiplicidade dos territórios em conexão, os quais, por sua vez, desenham a diversidade do mapa sociopolítico e cultural. A paisagem mapa só faz sentido se entendida na sua totalidade, e, não, na singularidade de suas partes.

3º – Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, coma realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. (Deleuze e Guattari:1995, 16)

Os artistas que lidam com espaços urbanos devem ter consciência da multiplicidade das situações urbanas que condicionam esse espaço, já que, em se tratando da relação entre arte e cidade, não podemos pensar que a arte possa existir de forma autônoma no espaço público, sem que interaja e se relacione com os processos, dinâmicas e agentes do lugar da cidade.

O quarto princípio, de ruptura a-significante, nos diz que num rizoma as conexões podem se romper e se religar a outras conexões, e tornar a reatar-se, sem uma quebra de significação. São linhas de segmentarização que num determinado momento fogem e vão se conectar a outros territórios e participar de outros planos de consistência. Esse movimento leva à ruptura, as linhas de segmentação

explodem em outros sentidos. Este princípio do funcionamento do rizoma nos orienta a pensar o mapa da paisagem contemporânea sob a condição da mudança e da transformação. Uma determinada situação urbana que configura uma paisagem contemporânea para as artes está sempre em estado de devir.

Sobre esta base móvel e em desconstrução, as intervenções na paisagem que se configurarão como obras abertas, que não se fecham em si e que sejam capazes de se transformar e de desaparecer. Por isso as intervenções no espaço público terão a efemeridade como componente, e desaparecerão no espaço e no tempo. A maior parte da produção artística contemporânea trabalha sobre esta condição. A efemeridade de um trabalho artístico, além de contribuir para a construção de poéticas que dialogam com a natureza dinâmica da cidade, encontra menos entraves para sua inserção do espaço urbano, junto aos órgãos governamentais que fiscalizam o espaço público.

Vamos tentar evitar as imagens que nascem de representações e do decalque, já que essas constroem seu sentido se fechando sobre si mesmas, e buscar trabalhar sobre mapeamentos que capturem o movimento dos signos da cidade. A criação de obras efêmeras que se desfazem e desaparecem no espaço, assim como a criação de obras que trabalham a partir do deslocamento e da articulação de elementos comuns à paisagem em que se inserem são estratégias que contribuem no diálogo da obra com a ruptura. A ruptura como valor estético na paisagem garante sua desterritorialização.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói.  
(Deleuze e Guattari: 1995, 22)

Um dos indícios mais contundentes para a aproximação do pensamento rizomático à paisagem contemporânea em artes encontra-se no quinto princípio do rizoma, o da cartografia. Na filosofia deleuziana o rizoma pode ser visto, por analogia de forma e funcionamento, como um mapa. Na nossa apropriação da figura conceitual do rizoma, usamos a imagem do mapa para pensar os agenciamentos da paisagem contemporânea como uma cartografia sociopolítica e antropológica da paisagem urbana, assim como entendemos que tal cartografia se estende, do ponto de vista urbanístico, à cidade.

A paisagem contemporânea ganha sentido pela sobreposição do mapa urbanístico da cidade e do mapa semântico que constitui os agenciamentos da paisagem urbana, onde se envolvem os territórios das relações que compõem o ser da cidade. A natureza do mapa é performática, opõe-se à competência, ao conhecido e ao presumível. Para encontrar as tensões da paisagem em nosso trabalho de intervenção artística não podemos ver apenas a representação da paisagem, mas também os agenciamentos que compõem o mapa da paisagem.

Os autores fazem uma pequena referência à relação entre o modelo do rizoma por eles proposto e o funcionamento urbanístico e social da cidade, quando recordam a capital da Holanda e as impressões sobre os territórios e as conexões desta cidade:

Amsterdã, cidade não enraizada, cidade rizoma com seus canais em hastes, onde a utilidade se conecta à maior loucura, em sua relação com uma máquina de guerra comercial. (Deleuze e Guattari: 1995, 25)

Neste caso os autores se referem a uma cidade que encontra o rizoma pela conectividade da sua utilidade com a sua desordem. Outras referências à adequação do modelo do rizoma, no que tange a lugares, encontramos quando os autores de *Mil platôs* questionam Henry Miller na comparação que este faz entre a China e uma erva daninha:

De que China fala Miller, da antiga, da atual, de uma imaginária, ou bem de uma outra ainda que faria parte de um mapa movediço? (Deleuze e Guattari: 1995, 30)

A cidade é rizoma na essência e na superfície, o urbanismo é rizoma, a grama dos bairros burgueses e classe média são rizomas, assim como o mato que cresce nas ruas das periferias, produto do descaso público, são rizomas. O mato nasce nos espaços abandonados, em terrenos baldios, entre e no meio das coisas desabitadas, sempre pelos intermeios a fazer conexões e provocar rupturas.

### 3.3 A PAISAGEM-MAPA COMO INSTRUMENTO ESTÉTICO



Esta aproximação que fazemos do rizoma com a paisagem e a correspondente proposta de instrumentalização da percepção do modelo rizomático para o espaço público como base em uma cartografia do espaço urbanístico e sociopolítico da paisagem urbana tem como propósito a busca de uma poética em torno dos lugares da cidade que sejam capazes de promover novas formas de percepção do espaço urbano, de se inserir na vivência cotidiana como agente transformador do lugar, atuando não apenas de forma estética, mas também na transformação do lugar da cidade. A cidade é um espaço público, o espaço do povo, por isso seus territórios são da ordem da cultura, do social e do político. Vale ressaltar que isto não implica que a obra de arte venha a se engajar ou ser partidária, não deve tratar apenas de temas vinculado às políticas governamentais no âmbito dos estados e dos governos. Estamos falando da política no seu sentido original, no sentido da prática de uma urbanidade que remete à definição de *polis* como o lugar das relações sociais. Estamos falando das políticas que de um modo geral dizem da vida em sociedade, como as políticas sociais, de vizinhança, de migração, de ocupação, e outras que dão conta das relações humanas e territoriais.

O artista pode ser um cosmopolita diante da paisagem urbana e ver a cosmopolítica que a rege. A cidade é a *polis*, e este conceito, desde a origem grega, tem servido para demarcar o território das conexões urbanas, e daí trabalharmos a partir do mapeamento das tensões sociais e políticas, na tentativa de constituir mecanismos poéticos-políticos que inaugurem discursos que vão de encontro às crises da paisagem urbana. Operando de forma estética e política, conseguiremos conexão mais ampla com o mapa da diversidade de territórios que constituem a paisagem urbana. Conhecendo o *mapa* da paisagem urbana, a obra de arte se aproxima mais do espaço e do público da cidade e faz cumprir sua natureza questionadora e provocativa.

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (Deleuze e Guattari: 1995, 15)

A *paisagem contemporânea* não é a representação do mundo, a paisagem é o *mapa* do mundo. A cidade pede por uma poética de desterritorializações, pela beleza da multiplicidade, que dê conta da diversidade e complexidade dos seus

sentidos, e das tensões que se multiplicam por todos os lados. A paisagem possui o dom do território e o dom da fuga, a novidade do devir e a força amorosa dos processos de reterritorialização. A paisagem sobre o modelo do rizoma se configura em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade, fazendo rizoma com o mundo a sua volta. Propomos um modelo, mas não uma norma, o nosso modelo é o da diversidade, que nada tem de formal ou permanente, é um modelo que se sustenta pela sua instabilidade e pela capacidade de se manter aberto.

As teorias francesas da arte, com as quais estamos trabalhando, encontram um eco às vezes mais estético do que propriamente filosófico, porque disponibilizam aos teóricos, aos críticos e também aos artistas uma fundamentação para o entendimento dos conceitos e das linguagens da obra de arte, e também ferramentas para a construção de um discurso artístico. Neste sentido, nos valeremos destas ferramentas teóricas para tentar construir o nosso discurso sobre o conceito de *paisagem mapa* como instrumento estético, para a construção de poéticas que dêem conta da complexidade dos espaços urbanos e gerem ações transformadoras.

Aceitando a percepção dialética do modelo rizomático como instrumento de atuação artística na paisagem urbana, acreditamos que o artista pode ter uma aproximação da diversidade dos territórios semânticos que constituem as paisagens urbanas para pô-los em jogo, fazendo cumprir sua natureza transgressora e transformadora do homem e da sociedade.

Esta apropriação que fazemos da figura conceitual do rizoma para a paisagem urbana pode ser vista em outros ensaios conceituais, como é o caso do livro *Estética da ginga - a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, de Paola Berenstein Jacques, em que, pelo olhar do urbanismo, o modelo do rizoma é conectado ao modelo de crescimento do espaço urbano das favelas, visando, a partir desta percepção, uma nova forma de urbanismo que opere se integrando ao movimento natural de crescimento urbanístico das favelas e que conheça e respeite seu funcionamento. Assim como convocamos a figura conceitual do rizoma presente em *Mil platôs* para tratar a diversidade e a conectividade da paisagem urbana, a qual passamos a entender como um mapa do espaço urbano, vamos evocar também o repertório e as aproximações deste mesmo conceito feitas no livro da urbanista Paola Berenstein Jacques. Esse ensaio sobre a arquitetura espontânea das favelas vai contrapor-se às formas fixas e convencionais de pensar arquitetura e urbanismo,

propondo para as favelas um urbanismo que comece a partir da percepção do funcionamento da própria favela e da experiência dos moradores, que neste caso são os próprios arquitetos e urbanistas espontâneos das favelas. Para responder a esta premissa de que as favelas possuem na sua arquitetura e no seu urbanismo uma estética própria, a autora recorre às figuras conceituais do *fragmento*, do *labirinto* e do *rizoma*. A partir dessa construção conceitual a autora encontra paralelos em três importantes momentos da obra do artista carioca Hélio Oiticica de 1964 em diante. Não apenas a figura do rizoma, mas também o fragmento e o labirinto perpassam, o domínio do fazer artístico na paisagem contemporânea, assim como estão presentes as aproximações possíveis do pensamento em torno do fragmento da arquitetura espontânea, do labirinto das ruelas e vielas e do urbanismo das favelas ao pensamento que articulamos sobre a arte e o espaço público. Nos concentraremos principalmente nas aproximações do conceito de rizoma ao urbanismo, pois a paisagem mapa, figura conceitual, tem sua base nesses conceitos. Mesmo que o uso dado pela urbanista a esses conceitos tenha sido na direção do espaço e da construção urbanística das favelas especificamente, a partir daí é possível, por extensão, um acesso conceitual ao funcionamento do rizoma no espaço urbano em sentido mais amplo. O rizoma pode ser o modelo do funcionamento urbanístico das favelas, mas também da arte que nasce da vivência e do repertório conceitual e estético das favelas, como afirma a autora quando aponta a virada na produção de Hélio Oiticica a partir de 1964, época em que o artista começa, primeiro a conviver e, depois, a viver na favela do Morro da Mangueira. Fazemos esta extensão do conceito para dialogar com teorias que discutem a lógica da multiplicidade do urbanismo e da obra de arte.



#### 4. A PAISAGEM DA GINGA



Hélio Oiticica, *Tropicália*, MAM Rio de Janeiro, 1967.

O ensaio *Estética da ginga* apresenta a idéia das favelas como um fenômeno urbanístico e social que resulta do crescimento desordenado das grandes cidades, da ausência de políticas públicas para os problemas de habitação, desemprego e outras mazelas sociais. A autora defende que a condição de escassez e de improviso revela uma estética própria da arquitetura das favelas, produto da criatividade dos seus moradores e da organização social da qual participam; e propõe que um projeto urbanístico para as favelas comece por perceber e incorporar a experiência estética dos moradores e o funcionamento próprio e espontâneo das

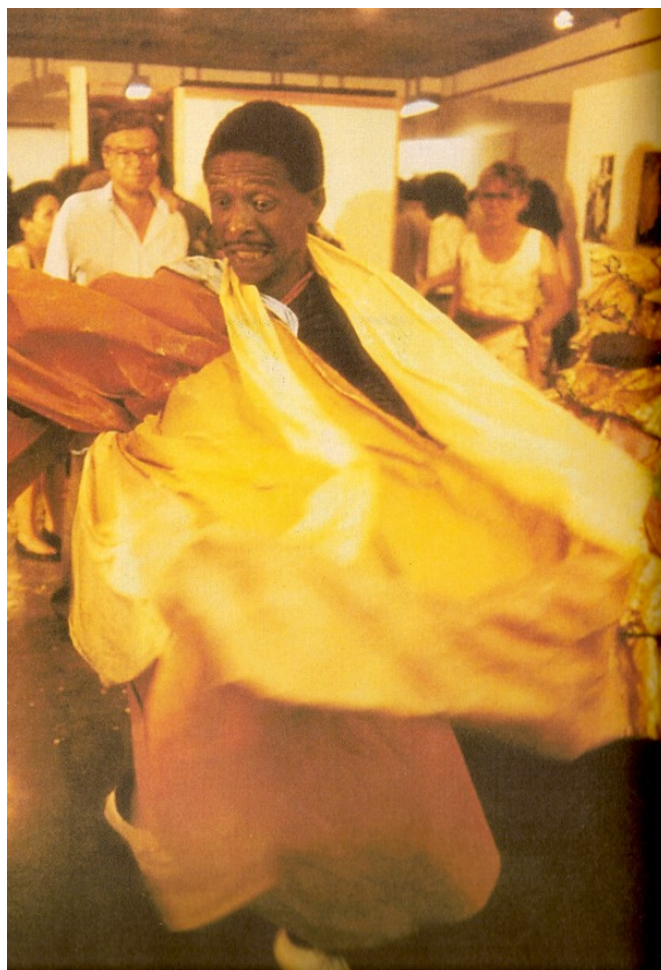
construções e dos territórios das favelas. Para responder a sua principal hipótese de que as favelas possuem uma estética própria e espontânea que se manifesta na ginga, Berenstein conecta o *fragmento*, o *labirinto* e o *rizoma* a três momentos de passagens conceituais que nos levam do corpo para arquitetura, da arquitetura para o urbanismo e do urbanismo para o território, e convoca como acontecimento poético e crítico dessas situações urbanas três momentos da obra de Hélio Oiticica, representados pelas obras *Parangolé* (figura 4), na qual encontramos o corpo, o abrigo e o fragmento, *Tropicália*, em que encontramos a rua, o percurso, a dança e o labirinto, e *Éden e Barracão*, em que encontramos a favela, a rede, a territorialidade e o rizoma, todos trabalhos produzidos a partir da experiência do artista no Morro da Mangueira. A autora também faz referência ao trabalho teórico do artista nos textos *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*,<sup>13</sup> escrito para o catálogo da exposição Opinião 65 e o livro *Aspiro ao grande labirinto* de 1968<sup>14</sup>.

A partir do Morro da Mangueira da década de 1960, Jacques observa que os barracos das favelas, de um modo geral, são construídos de fragmentos de materiais de construção e de outros restos de materialidade heterogênea, que por algum motivo possam parecer adequados à construção para o construtor – na maioria das vezes o próprio morador da favela. Esta coleta de material é subordinada ao acaso da sorte dos canteiros de obras e lixões. Isso faz com que as construções dos barracos cresçam fragmentariamente, configurando-se como abrigos no sentido da sua temporalidade, construções efêmeras em sua completude, embora em muitos casos famílias venham a permanecer e viver nelas por toda uma vida. Este caráter temporal da construção dos barracos/abrigos está em oposição à habitação da arquitetura convencional, que possui um caráter de permanência. Apontando a condição fragmentária da construção dos barracos, a autora identifica uma temporalidade singular para as construções das favelas. Essa temporalidade do abrigo, que é determinada pelo fragmento, e se move do ritmo do improvisado, é reconhecida e analisada também pela autora na estrutura e nos princípios dos *Parangolés* de Oiticica. O próprio artista, no seu texto *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, revela a ligação estética entre o *Parangolé* e a arquitetura das favelas, principalmente no que se refere aos modos estruturais que promovem a continuidade e o movimento, presentes na temporalidade da forma construtiva do

<sup>13</sup> OITICICA, Hélio. *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, in catálogo da exposição *Opinião 65*, novembro de 1964,.

<sup>14</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1968.

barraco. Essa temporalidade fragmentária que Hélio Oiticica toma emprestada da sua percepção dos barracos do Morro da Mangueira veio se tornar corrente no fazer artístico contemporâneo, na busca da arte para se inserir na temporalidade dos centros urbanos e do mundo pós-moderno. Os *Parangolés* revelam o sentido do funcionamento de uma temporalidade fragmentada, pelo movimento, pelo corpo e pela dança.



4 - Hélio Oiticica, *Nildo da Mangueira com Parangolé*, 1964.

Para chegar à noção de um tempo correspondente ao fragmento, Berenstein percorre a noção contemporânea de fragmento de Maurice Blanchot<sup>15</sup> e a noção de ruptura; busca fundamento nas teorias de Anne Cauquelin<sup>16</sup> que captura o funcionamento e a lógica do fragmento a partir da obra de arte, e convoca Jean-Luc Nancy<sup>17</sup> para chegar à noção de fragmento que se insere na temporalidade, proposta pela releitura do conceito feita por Gilles Deleuze,<sup>18</sup> com base na teoria da “différance” de Jacques Derrida (1972). Esta noção de fragmento, que se baseia na temporalidade em espiral, e desenha um tempo fragmentário e repetitivo, mas que funda sua repetição na novidade e na diferença temporalizada de que nos fala Derrida, interessa a Berenstein porque é esta a temporalidade do fragmento telha, tábuas, papelão, latão, que em suas heterogeneidades vão movimentando a construção dos barracos nas favelas. Com base nesta análise do fragmento e sua temporalidade Berenstein conclui que os arquitetos projetam por meio de uma espacialização do tempo, enquanto que o arquiteto espontâneo, o morador das favelas, constrói temporalizando o espaço.

Este fragmento da construção das favelas, que também está no Parangolé de Hélio Oiticica, na sua temporalidade pressupõe uma incompletude, que é o motor da sua transformação, o fragmento incompleto, jamais se fecha, sempre à procura de outras partes. Aí radica o verdadeiro sentido do fragmento no intervalo da sua incompletude, no espaço que se abre entre o que ele é numa determinada temporalidade e o que ele pode vir a ser. O *fragmento* aparece situado no espaço do vazio, do silêncio, da suspensão, do meio:

O fragmento proclama o silêncio é uma verdade sempre interna, dentro de si mesmo. Seu espaço é o do não-lugar, o lugar do meio, o local deslocado, em suspensão, transitório, em construção. Uma certa distância é necessária para compreender o espaço fragmentário. (Berenstein: 2003, 47)

Na paisagem urbana este fragmento de que nos fala Berenstein pode ser identificado nas diversas construções que nascem da falta de políticas de ocupação e da falta de incentivo para legalização dos pequenos comerciantes e profissionais

<sup>15</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

<sup>16</sup> CAUQUELIN, Anne. *Court traité du fragment – usages de l'œuvre d'art*. Paris: Aubier, 1986.

<sup>17</sup> NANJI, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: P.U.F, 1968.



informais. Sem a garantia de estabilidade que gozam os trabalhadores do privado e do estatal, e sem alternativa, o trabalhador do espaço público constrói, sobre a instabilidade de sua temporalidade fragmentada, abrigos para seus comércios. Como o teto de papelão do guardador de carro para se proteger do sol, os banquinhos do engraxate, as centenas de barraquinhas que brotam nas grandes cidades, perto de pontos de ônibus e de rodoviárias, para comercializar lanches para os usuários do transporte público e o gigantesco comércio informal dos camelôs que domina as ruas dos centros populares das grandes metrópoles. Tais lugares que dependem da temporalidade efêmera do fragmento, nos desafiam a jogar com a transitoriedade do espaço público. A atuação artística na paisagem contemporânea, que participa do efêmero e da lógica da obra aberta, facilita a participação dessa no ritmo e no movimento da cidade, além de oferecer um maior espaço para os jogos de percepção que acontecem na incompletude da obra. A intervenção urbana, por sua natureza efêmera, parte do princípio de que sua inserção na paisagem é momentânea. Grande parte dos trabalhos de intervenção em espaços públicos tem no âmbito do seu projeto uma durabilidade passageira, seja pela retirada da obra depois de um tempo pré-determinado pelo artista, ou simplesmente pelo desaparecimento da obra que se desloca ou se esvai.

Um dos tantos exemplos de obras que se inserem no espaço público com um tempo pré-determinado de permanência, é *Varal* (figura 5) do artista plástico pernambucano Lourival Batista, que durante o período de uma semana – tempo de duração da mostra de arte pública Spa – Semana de Artes Visuais do Recife de 2003 –, conseguiu autorização para pendurar um varal no centro da capital pernambucana. A intervenção, feita de imensa corda com roupas penduradas, liga as ruas da Aurora e do Sol, passando sobre o rio Capibaribe. Este trabalho, que desloca o sentido da paisagem, faz uma inversão, expondo uma intimidade simbólica do *Varal*, escancarando uma situação da arquitetura dos lares em pleno passeio público, e aproveita para pôr em questão a poluição visual dos centros urbanos. Este tipo de intervenção na paisagem urbana pressupõe sua efemeridade, já que subverte por completo a estética e a lógica da paisagem do centro de Recife.



5 - Lourival Batista, *Varal*, Recife - PE, 2003.

Saindo do corpo da arquitetura e entrando na esfera do urbanismo labiríntico das favelas, a autora pensa conceitualmente o Labirinto na realidade espacial acidentada dos morros, como um organismo vivo e em transformação, que se manifesta na dança das ruas e das pessoas e na transformação constante do seu traçado, num estado de construção contínua e inacabada, opondo-se ao labirinto mítico de Dédalo, que é um labirinto de arquiteto e de projeto portanto de temporalidade fixa e finita. A obra *Tropicália* (figura 6), de Hélio Oiticica, cria ambientes em aberto, passagens que sugerem um estado de desconstrução e que sugerem percursos, que convidam o espectador a percorrer seus caminhos, inserindo o espaço da obra e o espectador numa lógica labiríntica, num movimento de constante devir. A transitoriedade, as incertezas são o que nos interessa no Labirinto, a possibilidade de seguir um caminho ou outro, ou outro, num jogo de escolhas infinitas. Desta forma acreditamos que a cidade e seu espaço urbano podem ser pensados como um labirinto, onde as nossas escolhas artísticas criarão percursos sentidos na paisagem.



6 - Hélio Oiticica, *Tropicália*, MAM Rio de Janeiro, 1967.

Embora o próprio nome favela tenha sua origem epistemológica no nome de um arbusto, e apesar de muitas favelas terem nome de árvore, como a própria Mangueira, objeto de análise da urbanista, é no rizoma que a autora irá encontrar um modelo de funcionamento do espaço urbano das favelas. Este é o ponto-chave de aproximação com sua teoria urbanística das favelas. Embora consideremos as três figuras conceituais por ela desenvolvidas, por se adequarem também ao espaço urbano no sentido mais amplo e servirem como ponte entre o espaço arquitetônico e o espaço urbanístico, o nosso principal interesse recai na última figura abordada pela autora, representada pelo rizoma, pois nosso interesse é pela relação da arte com o espaço urbano e público das cidades.

Novamente a autora recorre à Oiticica e abordada a obra *Éden* (figura 7) e o projeto de obra Barracão, que nunca foi concretizado, mas que explicita de vez a ligação do trabalho do artista com a arquitetura e a urbanidade das favelas. Estes

trabalhos do artista são os que mais guardam as características de uma proposta comunitária de territorialidade.



7 - Hélio Oiticica, *Éden*, Whitechapel Gallery, 1969.

A figura conceitual em questão nesta passagem para o urbanismo, o rizoma deleuziano, a autora aborda analisando os seus princípios, destacando a idéia de território e desterritorialização, defendendo que as favelas crescem urbanisticamente por meio de reterritorializações, como no caso do mato em meio a terrenos baldios e desocupados.

Por outro lado, o conceito de Rizoma é mais uma questão de território que de paisagem, embora sempre se possa afirmar que uma paisagem faz parte de um território, ou que fazer jardim é também uma forma de organizar um território, de transformá-lo. O importante, todavia, é a transformação de um território, a territorialização, que torna possível a desterritorialização e a reterritorialização, e assim por diante; fazer Rizoma é precisamente aumentar seu território através de múltiplas e sucessivas desterritorializações. (Berenstein: 2003, 140)

Se, no sentido do paisagismo em que a autora trata neste trecho, a paisagem pode fazer parte de um território, e um jardim pode enquanto modelo de paisagens transformar um território pela organização, é possível afirmar que a paisagem artística também pode e deve participar do território e que uma intervenção urbana, enquanto forma de ação na paisagem artística, pode também organizar e reconfigurar territórios e gerar novas cadeias semânticas. Para a paisagem a intervenção reconhecerá a legitimidade do modelo cartográfico do rizoma para os espaços urbanos.

As três figuras conceituais que autora percorre e a aproximação que faz do *urbanismo espontâneo* à produção artística de Hélio Oiticica têm como objetivo evidenciar a tese de que o espaço das favelas, como indicam o fragmento, o labirinto e o rizoma, é um “espaço movimento”. Com base nesse conceito de Bérqson, na sua tese ligada à existência de espaços em continua transformação, e em Deleuze e na emblemática figura do Rizoma, a autora quer mostrar que esta temporalidade singular, presente no movimento do espaço rizomático das favelas cria uma estética espacial do movimento. A natureza do “espaço movimento”, nos diz a autora, está diretamente ligada ao sujeito da ação, aquele que participa da ação, ou seja, os que habitam e vivenciam o espaço e aqueles que o constroem e o transformam, assim como a estética resultante desse *espaço-movimento* depende também deles. O *espaço-movimento* transforma o espectador das grandes cidades em agente e ator do desenho e da organização do espaço urbano.

Quando o artista se lança no espaço público surge uma gama de problemas completamente inusitados, que fogem ao controle. E a intervenção terá que absorver esses entraves, pois terá que conviver com eles. Afinal, a intervenção passa a ser parte da paisagem e, com isso, igualmente parte dos problemas da paisagem urbana.

A arte que atua sobre os espaços públicos pode potencializar as discussões em torno das crises e dos problemas urbanísticos e sociais dos espaços urbanos. Isso cria muitas vezes situações adversas de confronto e de conflito com o espaço e com o público. A obra do escultor americano Richard Serra protagonizou uma das maiores polêmicas recentes da história da arte, a traumática instalação e posterior retirada da obra *Titled arc* (figura 8), uma gigantesca “parede” de aço inclinada, da Federal Plaza em Manhattan, Nova Iorque. Essa praça está abrigada entre prédios públicos ligados a governos e Estado. Em 1989, após longas discussões judiciais sobre a permanência do objeto, durante oito anos, o Arco Inclinado foi removido. Contudo a obra de Serra chamou a atenção da sociedade e da arte para problemas inerentes às relações entre obra, espaço e público.

As discussões sobre a colocação da obra na praça nova-iorquina não envolveram os agentes da paisagem, em sua grande maioria funcionários públicos dos prédios de escritórios que teriam que conviver diariamente com a escultura. Nenhuma tentativa foi feita pela inserção da comunidade no debate sobre a ocupação do espaço da obra. Esse silêncio em torno da obra pode ter contribuído para a criação da polêmica e conseqüente suspensão da obra. As pessoas que conviviam com a obra mais intimamente não tinham sido consultadas, não compreendiam e nem desejavam aquele objeto estranho; muitas se sentiram ainda mais oprimidas no espaço já opressivo dos grandes prédios estatais que ocupam a praça.

Nesse sentido as decisões sobre a intervenção na paisagem podem, em alguns casos, envolver o público. Desta maneira a obra ganha legitimidade e potência poética, pois se aproxima dos anseios e da identidade das pessoas que habitam o lugar da cidade. Estratégias como discussões e debates junto à comunidade, órgãos não-governamentais e associações comunitárias podem



minimizar a adversidade encontrada por uma intervenção no espaço-movimento da cidade.



8. Richard Serra, *Tilted arc*, 1981-89, Federal Plaza, Nova Iorque.

Não estamos dizendo que polêmicas e diversidades em torno da obra de arte que ocupa o espaço público não sejam desejáveis, principalmente se surgem de um trabalho que se constrói com o propósito de provocar o conflito, mas em casos onde o conflito não é desejado, a participação das comunidades nas decisões que envolvem a colocação da obra pode ser uma eficaz estratégia de inserção no espaço público. Esse tipo de situação que se cria em torno da relação entre arte e espaço público contribui para trazer à tona questões como: Qual o lugar da arte no espaço público? Como a arte pode atuar nos espaços públicos para torná-los mais democráticos? Como ocupar artisticamente o espaço urbano de modo a interagir com seus agentes, personagens e atores?

A obra produzida pela artista paulista Elisa Bracher para o evento *Genius loci* - o espírito do lugar, promovido pelo curador Lorenzo Mammì na região da Vila Buarque, no centro de São Paulo, provocou polêmica e chamou a atenção para problemas do largo do Arouche. Cinco meses após ser inaugurada em 19 de outubro de 2004, a grande escultura de madeira da artista (figura 9) – composta por sete troncos de garapeira da Amazônia, com 5 m de comprimento cada um – teve que ser retirada da praça do largo do Arouche.



9 - Elisa Bracher, Escultura. Largo do Arouche, São Paulo, 2004.

O nome do evento faz referência a um mito romano que diz que todo lugar tem um “espírito do lugar”, símbolo da vocação única de cada território. Essa parece ter sido a questão do trabalho de Elisa Bracher: questionar o “espírito do lugar” da praça do Arouche. A presença da escultura potencializou questões de segurança pública, de trânsito, de inadequação das estruturas urbanas, de limpeza e de poluição visual, evidenciando problemas antigos inerentes aos territórios do mapa social e urbanístico que antes passavam despercebidos aos moradores, e que agora eram projetados a partir da presença da escultura.



O desentendimento entre a prefeitura e o Departamento de Patrimônio Histórico sobre quem teria a última palavra sobre a instalação da obra, por se tratar de uma região tombada, aliado à reação negativa de moradores, contribuiu para a retirada definitiva da obra. Mesmo sendo motivo de conflito e até retirada do local, a obra cumpriu o papel a que se propôs como arte pública. Esse tipo de arte se preocupa em intervir nas tensões da trama urbanística sociopolítica e cultural dos lugares da cidade para evidenciar seus pontos críticos e promover o diálogo com os espaços urbanos e com o público. É como pensa também Elisa Bracher em relação à retirada e atual ausência de sua obra da praça do largo do Arouche. Para a artista, “lançou-se, mesmo que timidamente, uma discussão sobre os reais problemas de um espaço urbano em crise”.<sup>19</sup> Assim como o arco de Richard Serra, a escultura de Elisa Bracher enfrentou críticas inerentes à estrutura e à colocação da obra, por subverter a lógica do espaço e levar o espectador à experiência de uma nova percepção do lugar da cidade, de onde se vêem suas crises.

Estes *espaços-movimentos* pedem a participação dos agentes e atores da cidade, os que a habitam e os que a transformam, que, no caso das favelas podem ser o mesmo. No caso específico das favelas a autora sugere que ao urbanizar as favelas se preserve sua lógica, sua estética e sua identidade, por meio da participação da comunidade. O trabalho do urbanista passa a acontecer no lugar do entre o que está lá e o desejo dos moradores/construtores para seu espaço de convivência.

O arquiteto-urbano seria aquele que passaria intervir nessas diferentes urbanidades extremas já existentes, nessas novas situações urbanas já construídas com identidade própria, ou seja, aquele que se ocuparia dos espaços-movimentos. Seu papel seria o de organizar os fluxos. Da mesma forma que o papel do artista, para Oiticica, é “suscitar no participante, que é o ex-espectador, estados de invenção.” (Berenstein: 2003, 151)

A prática para a intervenção na paisagem urbana segue Berenstein e Oiticica nessa proposta de se trabalhar sobre o espaço urbano mais como um agenciador de territórios, de fluxos e valências da paisagem. Intervir sem fixar nem impor imobilidade à paisagem; ao contrário, intervir respeitando a mobilidade dos espaços

---

<sup>19</sup> Entrevista à revista eletrônica da UERJ *Polêmica*, in <http://www2.uerj.br/~labore/revistapolemica.htm>.

urbanos e a abertura, a transformação e a efemeridade que daí advém. Com base nessa análise do funcionamento das favelas como espaço rizomático, e a identificação de uma estética que nasce a partir dessa configuração de espaços em movimento, vamos caracterizar por extensão do morro à cidade o espaço urbano como um espaço-movimento, e tentar identificar as possibilidades estéticas dessa condição. A cidade se move, a paisagem contemporânea se move. Dentro dos seus espaços e do seu sentido, a arte sobre a paisagem da cidade deve dançar no ritmo das ruas, viadutos, passeios, labirintos, e da complexidade dos espaços urbanos.

## 5. A PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

Nos movimentos artísticos que surgiram em meio à agitação cultural e social dos Estados Unidos na década de 1960, a paisagem reaparece como uma importante vertente de reflexão para um determinado grupo de artistas, porém não do modo tradicional como fora utilizada até então – fonte de inspiração para representações pictóricas –, mas através da inserção da própria obra na paisagem. Não se buscava então representar a paisagem, mas encontrar-se com ela. Não se tratava mais de fazer arte sobre a paisagem, mas na paisagem, introduzir-se na paisagem, utilizar seus recursos e trabalhar com seus aspectos mais intrínsecos.

O minimalismo estabeleceria novos parâmetros para as intervenções no espaço. Não apenas rejeitaria a base antropomórfica da escultura tradicional como recusaria sua desvinculação do sítio. A partir daí a escultura é entendida na sua relação com o em torno e redefinida em termos de lugar. Robert Morris redefiniria os princípios da arte para lugar específico (*site specific*), redimensionando sua escala: o espaço da cidade e o observador, e não mais o objeto, tornam-se as referências. A obra passa a configurar uma situação espacial ampla e complexa. Nesta operação, o observador deixa de contar com um ponto de vista privilegiado, sendo obrigado a deslocar-se através da situação espacial reconfigurada pela obra. O caminhar introduz a experiência temporal da obra: a apreensão é o resultado de uma

multiplicidade de visões. A situação não se desvela de imediato ao olhar, ela requer uma confrontação com a paisagem.

Reduzindo ao máximo a carga simbólica de um objeto, retirando dele tudo que pudesse ser referencial e apagando qualquer traço de memória, os artistas minimalistas conseguiram ampliar o espaço de contato do observador com a presença do objeto artístico. O distanciamento do olhar provocado pela falta de referências no objeto minimalista aproxima o espectador do objeto, ao ponto deste poder ver seu interior, como foi sugerido diversas vezes por críticos em relação à obra *Die* (1962), de Tony Smith (figura 10). Concentrando-se na forma simples, os minimalistas querem afirmar sua proposta de inaugurar um novo tempo para a percepção da obra de arte na paisagem urbana.



Embora o objeto minimalista participe de uma outra lógica de lugar em relação à paisagem contemporânea, é apropriada a aproximação, pois alguns dos objetos artísticos existem inseridos e em função da paisagem, e mais, em alguns casos dependem inteiramente dela para acontecer. A historiadora da arte Rosalind Krauss, especialista no minimalismo, define o movimento como uma experiência artística que se situa no campo ampliado da escultura, a procura de um lugar entre o que é e não é arquitetura e entre o que é e não é paisagem na cidade contemporânea.

O pós-minimalismo, desdobramento crítico do minimalismo que acontece na década de 1970 nos Estados Unidos, trabalha no centro dos princípios minimalistas, tendo em comum com eles a preferência pelas formas abstratas e geométricas e o uso do espaço público, de modo a convocar a percepção do observador e seu corpo diretamente. Porém, sem a mesma pureza e rigidez do minimalismo, aponta para um processo de percepção similar do espaço artístico – a obra de Robert Morris teve grande influência nas esculturas pós-minimalistas de Richard Serra – o pós-minimalismo constrói uma relação direta e também por vezes conflitante e provocadora do observador com o objeto no espaço público da paisagem urbana. Richard Serra, que viu seu *Titled Arc* ser retirado da Federal Plaza, talvez seja o mais representativo desta vertente: sempre procurou esse confronto da obra com o espaço público, e gostou de trabalhar no limite das tensões, deixando sua obra pôr em risco a ordem sistemática dos espaços urbanos das metrópoles.

A obra do artista quer participar da paisagem onde se insere, foi projetada para pertencer a ela, é este o seu lugar específico, não poderia existir em outro lugar que não a Federal Plaza, na baixa Manhattan, em Nova Iorque, à qual pertenceu especificamente enquanto lhe foi permitido, redefinindo o espaço e os percursos daquele lugar. Esta radical redefinição de espaço provocada por Serra entrou em confronto direto com os usuários daquele espaço público; quando foi retirada do lugar pela prefeitura de Nova York, foi decretado o seu fim. As dimensões da praça, a localização do prédio e o percurso de entrada no prédio, que a escultura redefinia, são os aspectos que definem o *site specific* minimalista e pós-minimalista, e eram os

aspectos com os quais se construía o diálogo da obra de Serra com o espaço público da praça.

Embora nos ocupemos do fazer artístico ligado à intervenção urbana, e nossa poética busque o sítio específico do social, do político e do urbanístico, diferentemente do *site specific* de minimalistas e pós-minimalistas, que se concentrava nas questões da forma e do espaço, optamos por nos aproximar desses movimentos artísticos porque encontramos no nosso trabalho ecos advindos dessas origens modernas da relação da arte com a cidade, no sentido de desejar igualmente o embate e o diálogo com a paisagem dos espaços urbanos. Porém, é necessário marcar as diferenças entre a paisagem dos objetos minimalistas e a nossa paisagem contemporânea. Essa diferença radica no entendimento do conceito de sítio específico para a inserção da obra na paisagem urbana, já que a paisagem onde se inserem esses objetos, o *site specific*<sup>20</sup> minimalista, foi pensado – como sabemos, através dos manifestos dos próprios artistas do movimento ou por meio dos textos de tantos teóricos que se ocuparam do movimento – apenas em relação ao mapa físico de uma paisagem e não em relação a uma cartografia das tensões sociais, políticas e ou urbanísticas, como pretende a paisagem contemporânea.

A percepção da obra, tanto no caso destes movimentos artísticos quanto no caso da intervenção urbana, passa por um confronto do observador com as grandes dimensões da paisagem urbana e suas escalas, envolvendo o observador no jogo interativo entre obra, espaço e público.

Também nos Estados Unidos e nas mesmas décadas de 1960 e 1970, surge um outro importante movimento artístico que, embora prefira as paisagens naturais às urbanas, igualmente se lança no campo ampliado da paisagem: a *land art*. Entre os mais importantes artistas dessa vertente que redescobre as paisagens naturais estão Robert Smithson, Walter de Maria e Richard Long, que fizeram trabalhos em paisagem comumente isoladas e distantes que ficaram conhecidas como *earthworks* ou *land art*. Trata-se também de uma obra de arte que procura uma cartografia do funcionamento da paisagem, mas os territórios que compõem o *mapa* das paisagens naturais não são da ordem do social e do político e sim da ordem da física e do mito. Da mesma forma a *land art* estabelece uma dialética com a paisagem, mas sendo

<sup>20</sup> Denominação criada por Tony Smith para designar a relação da obra com as características físicas específicas do lugar.

seu foco as paisagens naturais, a ausência dialética da paisagem guarda não as tensões sociais e políticas, mas as latências do mito, que existem como uma obra de perda, um *traço* de memória, que estabelece uma relação entre uma paisagem da natureza e o não visto, o não vivido; do sonho da imagem. A dialética do mito na arte se ocupa das paisagens naturais se observamos uma obra como a conhecida *Spiral jetty* (figura 11), localizada em Utah, no extremo norte do Grande Lago Salgado, do artista Robert Smithson. Para a criação deste trabalho de *land art*, o artista não duvidou na escolha do lugar, em função da memória natural que carrega, a memória das bactérias do salitre e das algas que habitam o Grande Lago Salgado. São estes os aspectos que interessaram a Smithson.

A paisagem sempre generosa, natural ou não, se oferece como um território múltiplo diverso e intenso para a elaboração poética e para o acontecimento estético. A maioria dessas obras realizou-se em desertos, lagos, rios, campos e outros lugares não habitados dos Estados Unidos, escolhidos segundo sua adequação à obra, já que, assim como o minimalismo e o pós-minimalismo, a *land art* pressupõem um lugar específico, sendo indissociável do lugar onde se realiza, e grande parte do seu sentido é tomado das características próprias da paisagem na qual se inserem. Tais obras são apanágios do lugar.



11 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utah, 1970.

## 6. ENERGIA URBANA NA PAISAGEM BRASILEIRA

Ronald Duarte



Ronald Duarte, *Fogo Cruzado*, Rio de Janeiro, 2003.

É comum que com o passar do tempo e a transformação das formas do pensamento, mude também o foco das discussões e das experimentações em artes, e talvez a cidade seja o campo mais recorrente, desde a década de 1960, das experimentações artísticas. A corrente de espacialização pós-moderna introduziu na perspectiva de atuação no espaço urbano a possibilidade da intervenção e da ação transformadora no espaço da cidade em oposição à representação contemplativa. Essa nova perspectiva de inserção da obra no espaço público transforma o modo como os projetos artísticos são desenhados. São muitas as estratégias de intervenção e são inúmeros os exemplos de obras que tomam por princípio uma interface com os espaços urbanísticos e simbólicos das cidades, criando relações efetivas com a cidade e com o fluxo urbano.

Na arte de hoje, como na dos últimos cinquenta anos – primeiro na Europa com as experiências situacionistas e depois nos Estados Unidos com o minimalismo e no Brasil com o movimento concretista – os espaços urbanos e seus conflitos tem



definido substancialmente o perfil da criação artística. Correntes de energia urbana têm alimentado o pensamento da arte contemporânea, e têm trazido à tona questões sobre o crescimento, o funcionamento e a ocupação dos espaços urbanos. Não se trata apenas de procurar imagens das cidades na arte contemporânea, mas inserções efetivas nos territórios da paisagem.

Os espaços urbanos se apresentam como campos ideais para esse tipo de experiências em busca de uma inserção da paisagem na contemporaneidade, pois neles se dão os grandes eventos e conflitos sociais, políticos e culturais, e neles também se desenham as formas de convívio e de sobrevivência. O potencial artístico da cidade radica ainda, que nela se concentra o pensamento crítico que transforma o *Zeitgeist* (espírito da época) e a arte. Porém, diante da dinâmica e da complexidade dos processos urbanos, e no confronto com dimensionalidade dos espaços urbanos, devemos pensar quais estratégias podem operar o mapa desses conflitos e tensões, na grande escala das cidades, sem se impor a elas. Trata-se de tentar atuar sobre a complexidade do mapa das situações urbanas sem que a obra de arte se imponha no lugar da cidade, sem que a obra de arte ornamente o lugar da cidade, ou represente velhas questões da cidade, ao invés, de criar e multiplicar ações transformadoras dos espaços urbanos.

Nas cidades brasileiras cresce o número de artistas e coletivos que se ocupam em intervir na cidade com o propósito de trabalhar sobre as crises das situações urbanas. Estes trabalhos em grande parte dialogam com os territórios do mapa social e urbanístico da paisagem. Propostas que questionam a organização, a função ou a identidade dos espaços públicos.

Nossa experiência com arte pública na cidade de Brasília tem início com a criação no Distrito Federal do grupo de intervenção urbana Projeto de Arte Entorno, em 2000. Nesta época pretendíamos criar um coletivo de arte que se ocupasse de investigar as situações urbanas e as crises dos espaços públicos da cidade de Brasília. Tratava-se de um grande grupo de artistas (nossa participação no grupo foi até 2003), em sua maioria ligados à academia, que começava a excursionar pelo espaço urbano, como Clarissa Borges, Marta Penner, Valéria Pena-Costa, André Santangelo, Elyeser Szturm, Fred Sidou, entre outros; todos tendo em comum a preocupação de construir poéticas em torno de questões sociais, políticas e urbanísticas da capital do Brasil, onde moramos. Uma situação urbana era trazida ao grupo por um ou mais de seus integrantes, e discutida, em reuniões frequentes,

em termos conceituais, éticos e estéticos; depois, num processo de experimentação e criação coletiva, definia-se a forma de ação ou intervenção na paisagem de Brasília.

Um desses trabalhos partiu de uma reflexão sobre a lógica da doação em relação à ação social no espaço urbano, mas também de uma intenção real de ajudar as crianças de rua e os moradores de rua em geral, que vivem nas cercanias da rodoviária do Plano Piloto em Brasília. No início do inverno de Brasília, estação do ano em que mais sofre quem vive na rua, fizemos uma pequena distribuição de cobertores populares. Porém, quisemos inverter a lógica da doação para a da ação social, por meio do reconhecimento do outro no espaço comum e público. No nosso trabalho essa relação de alteridade é simbolizada pela gentileza em face do outro. A intervenção *Jardim de inverno* (figura 12) faz referência ao surpreendente interventor urbano e personagem do Rio de Janeiro da década de 60, Gentileza, que deixava pelos muros da cidade suas palavras gentis de amor e religiosidade e gostava de presentear com flores os transeuntes. A intervenção *Jardim de inverno* consistiu em cobertores populares arranjados sobre o gramado ao lado da rodoviária do Plano Piloto, simbolizando flores a compor um grande jardim. A intenção dessa ação era que esses cobertores fossem apropriados pelos moradores de rua.



12 - Projeto de Arte Entorno, *Jardim de inverno*, Brasília, 2002.

Trata-se de um trabalho que participa de uma temporalidade do efêmero. A lógica do trabalho foi cumprida, e em poucas horas não haviam mais cobertores no local. Vale ressaltar que havia uma consciência no grupo de que esse tipo de

trabalho na paisagem social da cidade não traria mudanças instantâneas, tampouco resolveria o problema dos moradores de rua; entretanto sabíamos que esse tipo de ação pode ser uma forma de evidenciar problemas e trazê-los à discussão, assim como de apontar caminhos para a participação civil na solução de questões sociais. Uma das funções da arte é tentar apontar caminhos para a transformação social e cultural do homem e da sociedade onde atua.

Uma das estratégias da arte que atua sobre o *mapa* da paisagem urbana – tal como estamos conceituando a arte que se insere nos territórios sociopolíticos e urbanísticos das cidades – é o estranhamento. O estranhamento e a conseqüente percepção deflagrada pela inserção de uma perturbação na paisagem urbana, imagem, palavra, ou objeto estranho ao espaço urbano, são instrumentos para a construção de poéticas capazes de provocar e levantar questões em torno do espaço e do público.



13 - Corpos informáticos, *Projeto marquise. Funarte. Brasília, 2005.*

O trabalho do grupo Corpos Informáticos (figura 13 e 14), criado pela professora e artista Maria Beatriz de Medeiros, leva para as ruas fragmentos de seus *corpos informáticos*, detalhes de corpos, perturbadores e enigmáticos no espaço público. Estes fragmentos de corpos escaneados e impressos em papel invadem ruas e passagens. As imagens, distribuídas pelas paredes, em séries, constroem padrões e narrativas que potencializam e alteram a percepção do espaço por parte dos transeuntes e abrem caminhos para novos espaços de significação do lugar em questão. Provocando o estranhamento pela inserção de esculturas (figura 15) que nascem como erva nos muros da arquitetura de Brasília, contrapondo sua forma orgânica à geometria analítica dos prédios, o trabalho de Cirilo Quartin busca uma inserção na paisagem contemporânea que questiona o sentido das formas modernistas da arquitetura de Brasília e ironiza o rigor das suas construções, numa tentativa de humanizar as formas e amolecer o concreto.



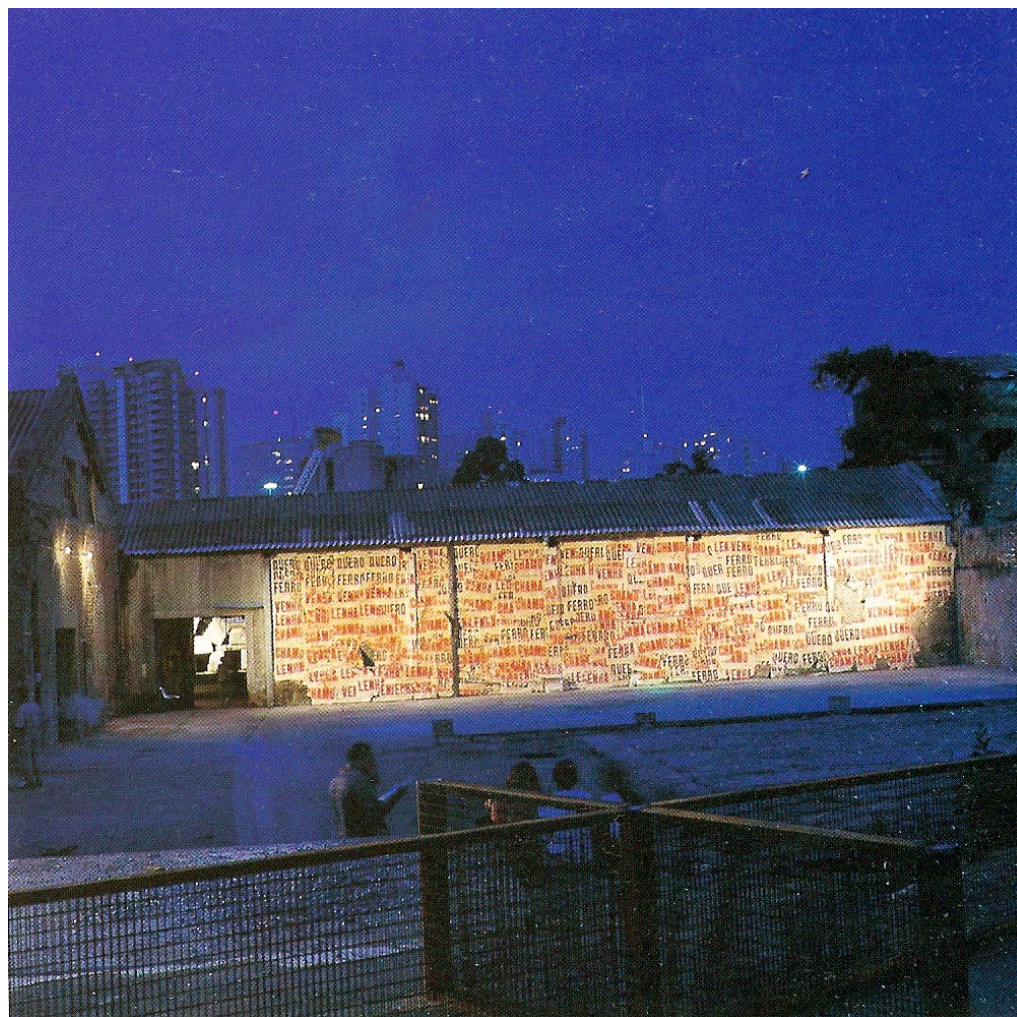
14 - Corpos Informáticos, *Rede de artes visuais, Osasco, 2006.*



15 - Cirilo Quartin, *Escorregador, esfera e escada*, Funarte DF- 2006

O trabalho do artista plástico, músico e poeta paulista Arnaldo Antunes encontra o estranhamento e a poética pelo uso da palavra escrita. Tanto o significado das palavras quanto os jogos semânticos dos quais participam, tal como a dimensão física da letra, interessam ao artista. Isso, no espaço público, é instrumento para evidenciar lugares e relações que se estabelecem na cidade. No trabalho que realizou na sua participação no projeto Arte Cidade de 1994, *Intervenção gráfico-poética em Lambe-Lambe* (figura 16), apresentou uma colagem de cartazes com palavras como lenha, chama, ferro, que se misturam recriando cadeias semânticas e provocando o estranhamento de quem passa.





16 - Arnaldo Antunes, *Intervenção gráfico-poética em Lambe-Lambe*, São Paulo, 1994.

As intervenções do artista plástico José Guedes que fizeram parte do Projeto Cortes (figura 17 e 18), que aconteceu em 2005 em algumas ruas do bairro da Aldeota, em Fortaleza no Ceará, mostram como a intervenção que atua sobre o mapa da paisagem urbana pode encontrar sua força poética nas crises do lugar. O

trabalho nasce do mapeamento feito pelo artista, por meio da percepção do problema ecológico e urbanístico referente ao crescimento desordenado das cidades, o que leva à derrubada indiscriminada de árvores na capital cearense. Guedes realiza uma ação política e poética sobre a devastação da natureza em conexão com o crescimento das cidades em nome do progresso.



17 - José Guedes, *Projeto Cortes*, Fortaleza, 2005.

As intervenções foram criadas em cima de troncos cortados de árvores, que no passado fizeram parte da paisagem das ruas da Aldeota, um bairro nobre de Fortaleza. Em cima de cada tronco, Guedes cola um espelho e o resultado é o

reflexo da cidade, um recorte da imagem da cidade, no lugar onde antes existia uma árvore. Jose Guedes refletiu o desconforto e a perturbação da ausência da árvore por meio de seus espelhos, abriu um vazio maior do que a ausência da árvore. Esse trabalho chama a percepção para o problema ecológico da derrubada das árvores, em conexão com problemas de natureza urbanística.

A arte pública que trabalha sobre uma cartografia perceptiva e investigativa das situações urbanas encontra o confronto direto com os problemas de funcionamento e reestruturação das cidades.





Também Rubens Mano é um artista que se interessa em questionar o funcionamento dos espaços públicos. Quando convidado para participar da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, na época em que ainda se cobrava uma quantia para se ingressar no prédio, e, por conseguinte na exposição, o artista não perdeu a oportunidade de se conectar ao espaço público por meio de uma porta aberta no prédio da bienal e de trabalhar questões em torno das crises dos espaços públicos, principalmente no que se refere ao acesso a esses espaços. Seu trabalho, *Vazadores* (figura 19) consiste num módulo que se encaixa e se sobrepõe a uma das fachadas do prédio da Bienal, fundindo-se a ela pelo uso do mesmo vidro escurecido que cobre a fachada, criando uma porta clandestina que dá acesso a exposição. Esse módulo possui um vidro móvel, que empurrando-o permite a entrada de uma pessoa num corredor que dá acesso ao interior do prédio sem a necessidade do pagamento do ingresso.

Essa intervenção na estrutura do prédio, que rompe com a lógica de acesso a esse espaço, tem várias implicações. Por um lado, sua posição no espaço, seu limite físico situado na fronteira entre o espaço da exposição e o espaço externo, põe em questão o *status* dos lugares consagrados para arte como salões, galerias e museus. Por outro lado, a possibilidade aberta para o acesso gratuito ao prédio contraria todo o sistema de arrecadação e as normas de acessibilidade. Ao retirar da instituição o controle de acesso e, com isso, o controle da situação sobre o prédio, o artista implantou uma perturbação na ordem e no funcionamento do prédio.



19 - Rubens Mano, *Vazadores*, Bienal de São Paulo, 2000.

Embora operem por modos diferenciados de atuação artística sobre o espaço público, há algo que parece ser o ponto em comum dessa produção de paisagens contemporâneas: suas estratégias. Todos esses trabalhos têm em comum a inserção na paisagem urbana por meio de estratégias de estranhamento e perturbação dos territórios da cidade, e a conseqüente instrumentalização dessa vocação perturbadora, na busca de poéticas que nasçam na trama das questões urbanas e problematizem o funcionamento e a organização dos centros urbanos. A

relação que o artista contemporâneo que trabalha sobre a paisagem busca não é com a história da arte, mas com a realidade e com os conflitos da vida cotidiana nas estruturas sociais e na complexidade dos espaços urbanos.

A produção desses artistas deixa claro que não é certamente a comunhão de linguagens, nem a dimensionalidade dos trabalhos que os une, ou tampouco questões de estilo, mas a sua capacidade de relacionar-se criticamente com os contextos nos quais se inserem e onde ganham sentido para a o público e para a comunidade.

## 7. A PAISAGEM-MAPA



José Guedes, *Faixas*, Arte Cidade, São Paulo, 2002.

Trata-se de uma cartografia urbana intensiva, que evidencie a complexidade e a dinâmica da área, revelando zonas de ação e intervalos de articulação: um território fluído e indeterminado. (Brissac: 2002)

O debate sobre o futuro das imagens tem se intensificado nos últimos cinquenta anos, trazendo à tona a questão da redefinição do lugar da obra de arte. Ao referir-se ao desconcerto da linguagem, que se instaurou entre críticos e historiadores, em relação ao termo escultura, a partir principalmente dos minimalistas, e em relação aos experimentalismos vanguardistas da linguagem no final dos anos 1960, Rosalind Krauss observa como foi utilizado elasticamente o termo escultura em nome da vanguarda estética. Diante do indefinido território ocupado pela arte, e na tentativa de reconhecer o lugar conquistado ou tomado por essas novas obras de arte, Rosalind Krauss sustenta a seguinte afirmação:

Poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. (Krauss: 1984, 90)

A partir desta definição, a autora propõe uma nova visão para o campo da linguagem, uma visão mais ampla, em que se possa ver, além das linguagens tradicionais, o nascimento de novos espaços para a arte, que surgem no espaço-movimento da cidade, no intervalo entre o que é e não é paisagem e entre o que é e não é arquitetura. Neste campo ampliado da linguagem, à procura de um lugar, nos inter-meios situa-se a *paisagem contemporânea*.

Propusemos o conceito de *paisagem mapa* para designar uma percepção rizomática dos territórios em conexão numa paisagem, uma cartografia artística que se inscreve na complexidade e multiplicidade do urbanismo, da sociedade e da política das cidades, onde se dão os processos e as dinâmicas que configuram uma

situação na paisagem urbana. A *paisagem mapa* leva à *paisagem contemporânea*, o que leva ao encontro das teorias do crítico Nelson Brissac, que diz que a definição de uma paisagem contemporânea envolve uma nova definição para *site specific*, onde acontecimentos da ordem do social e do político, como urbanismo, lazer, espaço privado e público, ocupação, invasão, desapropriação, trânsitos, fluxos e outros da organização social e urbanística da cidade, passam a ser importantes e devem ser considerados. Questões como a paisagem contemporânea, a relação entre arte e cidade e as transições entre diferentes suportes têm interessado a esse crítico da arte contemporânea e da paisagem. No seu livro *Paisagens urbanas*, de 1996, Brissac investiga as relações entre arte e cidade contemporânea a partir do desenvolvimento de temas historicamente relacionados à paisagem e próprios das linguagens que dela se ocuparam, tais como a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo, e diz que a paisagem contemporânea se encontra no entrecruzamento dessas linguagens.

Assim como encontramos o fragmento, o intervalo, a conexão, a ausência e o movimento, nos referenciais teóricos que se aproximam da paisagem contemporânea, também quando recorremos às reflexões de Rosalind Krauss sobre a escultura moderna, no vasto *campo ampliado da linguagem*,<sup>21</sup> e às teorias de Nelson Brissac sobre a paisagem urbana, encontramos novamente a paisagem contemporânea no lugar do indefinido, da incompletude e do intervalo.

Para Brissac a relação da paisagem contemporânea com a linguagem se dá nos cruzamentos, no espaço-movimento que se cria entre a condição de não ser nem uma coisa nem outra, como vemos que este lugar do entre, do intervalo que anuncia e participa do movimento, é o lugar onde pode existir a paisagem contemporânea. A paisagem mapa não é produto de uma realidade aparente, como o é o mapa geográfico, mas ao contrário, é produto de um movimento e de uma invisibilidade. A *paisagem mapa* é a cartografia do movimento. Esta paisagem cartográfica, ao mesmo tempo em que revela as tensões que sustentam a natureza da paisagem urbana, nos mostra que esta é a paisagem da multiplicidade, da *différance* (Derrida; 1972), sendo impossível ser capturada na sua singularidade nem fixada no tempo estático do *cronos*; ao invés disso, explode em rupturas e faz rizoma com a cidade e com o mundo. Esse espaço-movimento da cidade contempla

---

<sup>21</sup> O conceito de *campo ampliado* é usado por Rosalind Krauss para referir-se à abertura no campo artístico da pós-modernidade principalmente no que se refere a escultura a partir das experiências minimalistas.

suas dinâmicas, seus processos e transformações. A paisagem contemporânea nunca está em lugar definido, mas sempre a mover-se entre uma coisa e outra em busca de um eterno *devenir*,<sup>22</sup> sempre a vagar no *campo ampliado*, seguindo caminho à procura de interação com os territórios da paisagem. O descontentamento da imagem da paisagem mapa, que a faz permanecer no movimento constante entre os territórios de uma paisagem, pode vir a gerar a energia necessária para a ação transformadora sobre o espaço urbano. Qual é, então, o lugar da imagem? É a pergunta de Brissac, e ele mesmo responde: este lugar é a cidade, “as cidades são as paisagens contemporâneas” (Brissac: 1996).

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. (Deleuze e Guattari: 1995, 37)

Quando Brissac diz que: “a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana” (Brissac: 1996, 54), entendemos que a obra de arte que se ocupa desses espaços deve trabalhar sobre o reconhecimento das dinâmicas e dos processos do lugar e sobre o mapa do seu funcionamento.

Ao comentar a intervenção urbana *Detetor de ausências* (figura 20), de Rubens Mano, sobre o ponto de vista da percepção da obra, Nelson Brissac evoca a dialética ao fazer referência a uma presença em desaparecimento, “*O Detetor de ausências* (1994), evoca esse invisível”, e ainda referindo-se ao momento de percepção da obra o autor diz: “Momento em que se pode perceber essa presença efêmera, evidência da perda iminente”. Mas, quando se trata de pensar acerca da inserção da obra no espaço urbano e das crises que ela aponta, ou seja, da relação da obra com o mapa social e urbanístico da paisagem, o autor recorre ao modelo do rizoma, com seus territórios e desterritorializações. “Os fachos de luz traduzem a velocidade crescente da cidade, desqualificando o espaço, acarretando desterritorialização.”

---

<sup>22</sup> O conceito de *devenir* foi incorporado à filosofia por Gilles Deleuze como um substituto para o conceito de identidade.





20 - Rubens Mano, *Detector de ausências*, 1994.

A urbanista Paola Berenstein faz o resgate do pensamento situacionista sobre a cidade no seu livro *Apologia da deriva*, e analisa os principais textos situacionistas

dos anos 1950 buscando as reflexões sobre *urbanismo unitário*, para se debruçar sobre as propostas radicais da prática e da compreensão situacionista de participação, como a *deriva* e a *psicogeografia*. Esse resgate nos mostra como é presente em meio aos pensadores e intelectuais que se concentraram em pensar os espaços urbanos a preocupação de recuperar a paixão da vida cotidiana e seus espaços, a importância de tomarmos uma posição no espaço público; contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade diante da conformação dos espaços urbanos. Mesmo cinquenta anos depois dos alertas situacionistas, apesar dos movimentos antiglobalização, que apareceram em grande quantidade nos últimos dez anos, e apesar das diferentes experiências artísticas que investigam e questionam os espaços públicos e seus modelos, por meio da *performance*, da escultura ou da intervenção urbana, continuamos a viver como espectadores de uma vida social em que o homem comum tem pouca ou nenhuma participação nas políticas para os espaços públicos ou na criação de modelos para o seu uso.

Apesar disso, algumas iniciativas artístico-performativas, no sentido de sociabilizar as ruas dos grandes centros urbanos, podem ser destacadas. Na trilha aberta pelos situacionistas – e ampliada pelos movimentos de contracultura e de ação social das décadas seguintes – seguem nos dias de hoje coletivos, grupos e associações que buscam, pela construção de situações que tornem a vida nas grandes cidades mais participativa e decisiva em relação à ocupação, a organização e o funcionamento dos espaços públicos. Nessa perspectiva encontramos o Reclaim the Streets, série de coletivos autônomos que atuam em Sidney, Londres, Nova Iorque e São Francisco, reivindicando o espaço público das ruas durante à noite, reclamando a rua livre de carros, *car free-streets*, como é denominada esta ação, que reclama a rua fechada para os carros e aberta para os *happenings*, para a dança, para os pedestres, para os ciclistas, para os skatistas, para os *flaneurs*. Esse movimento é comprometido com a luta por um espaço público mais democrático e participativo e pela humanização das ruas. Esse movimento é formado pela junção de vários grupos de ações coletivas, que se desenvolvem de forma rizomática e se estendem por várias megalópoles do globo, encontrando ecos no resto do mundo, inclusive no Brasil, onde se vê o crescimento de grupos artísticos culturais e comunitários envolvidos em lutas legítimas por uma participação mais direta nas decisões e na transformação da vida social e econômica da cidade. Tais movimentos se comunicam entre si em rizoma, sem a necessidade de nenhum



comando central, e refazem continuamente suas conexões, restabelecendo a cada momento novos fluxos de comunicação e de ação.

A estratégia desses grupos para fazer suas reivindicações e suas exigências do espaço público consistem em séries de ações coletivas, denominadas de *direct action*, que implicam em outras ações que se propõe à improvisação e ao lazer. No caso específico do *Reclaim the Streets*, a ação direta proposta mais comum é o *free street festivals*, na qual, por meio de fanzine, da *internet* e outros meios de comunicação, os coletivos convocam as pessoas a saírem à rua para dançar, cantar e passear em passeatas organizadas em um determinado bairro previamente escolhido.

Assim, no atual momento de crise da noção de cidade, vemos surgir duas importantes correntes de pensamento urbano contemporâneo, que caminham na mesma direção de espetacularização das cidades contemporâneas, como se torna visível através das idéias de não-cidade, seja pelo congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada –, seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada.

O principal antídoto contra o espetáculo seria seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. (Berenstein: 2003, 13)

Em resumo, os textos situacionistas nos apresentam a necessidade de se criar práticas que nos aproximem de forma participativa da sociedade, e são apontados alguns caminhos de participação na vida social da *urbe*, principalmente no campo da cultura. Compartilhando desse pensamento participativo e de ação em relação à cidade, como forma de expressão artística e problematizando a paisagem contemporânea sob o foco de uma tradição artística da paisagem, é que a linguagem artística de intervenção urbana no espaço público se apresenta como um caminho no rumo da investigação dos fenômenos da paisagem e no fazer artístico contemporâneo, assim como um caminho para problematizar a relação do homem contemporâneo como o espaço dos centros urbanos. Daí a importância atual do

pensamento situacionista sobre a cidade estar exatamente na enorme força crítica que ainda emana dessas idéias.

O mapeamento que propusemos, de cartografar a rede social e cultural de um lugar, muitas vezes leva a intervenções artísticas que se estruturam não como obra realizada pela mão do artista, mas como projeto que deve contaminar e convidar a sociedade na qual se insere. A participação da comunidade pode se configurar como uma opção ou, ao contrário, muitas vezes, como uma exigência da obra para existir. Na perspectiva artística de uma intervenção sobre a paisagem, a necessidade de tornar o espaço público mais participativo por meio de práticas que nos aproximem de forma ativa e eficaz da construção da sociedade, deve encontrar seu caminho por meio de um olhar mais sociológico e antropológico para a paisagem urbana, deve desvelar as tensões que compõem as outras imagens possíveis da paisagem, aquelas mesmas que se revelam nos seus conflitos sociais expondo as tensões do lugar.

Nelson Brissac aponta o caminho para uma aproximação ao acontecimento da paisagem contemporânea, ao seu funcionamento, quando nos convida a repensar o conceito de *site specific* trazido pelo minimalismo e tão presente também nas experiências da *land art*, num campo mais amplo que aborde a situação espacial do sítio, não apenas no sentido usado por estes, “como específico apenas em termos formais, tendendo a ser abstrato e estetizado” (Brissac: 2002) mas específico também, em relação aos conflitos sociais e políticos que regem o espaço público. O importante não é saber como a paisagem é, porque ela pode e deve mudar, mas como funciona. Trata-se de uma nova configuração e de uma nova cartografia do *site specific*, que pode permitir uma nova gramática e uma nova sintaxe pra a linguagem da intervenção urbana e da arte no espaço público, mesmo que esta gramática seja de desconstrução.

Numa série de conferências (no ciclo Seminários de Arte Pública, organizado pelo Sesc – São Paulo), o historiador da arte norte-americano Michael Brenson definiu a característica mais importante da nova arte para espaços públicos como sendo aquela que quer ser moldada, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico, no sentido não apenas de se levar em conta

determinantes estéticas do espaço, mas ainda de tornar o espectador física e mentalmente consciente da dinâmica espacial e social desse espaço. “A obra e o pensamento do artista desvelam todo um potencial artístico que, não se limitando à situação espacial, transborda para a esfera social” Berenstein: 2001, 12). Acompanhamos Brenson neste pensamento de que a arte que quer intervir em espaços públicos, ou melhor, na paisagem contemporânea, deve estar preparada para ser moldada pela paisagem social de um determinado espaço público onde se insere, e acrescentamos que esta preparação poderá se dar por meio da experiência dialética da percepção rizomática diante da paisagem urbana. Aí então os mecanismos, os territórios, as dinâmicas e seu funcionamento, se revelarão.

A escolha do lugar específico para intervenção na cidade deve obedecer, portanto, certos critérios de adequação: este deve oferecer situações que apresentem tensões espaciais ou sociais, configurações complexas e características determinadas por processos mais amplos que questionem as tensões do lugar. Nesses espaços tencionados, as possibilidades de diálogo e de agenciamento na paisagem são mais ricas e mais intensas, as paisagens das nossas grandes cidades, por ocasião da sua própria urbanidade ou de outros conflitos da esfera social ou político, oferecem um vasto repertório de espaços tencionados: as favelas, as ocupações, as invasões, o abrigo do morador de rua, a barraquinha do vendedor informal, o camelô, as pontes, os viadutos e muitas outras já mencionadas. Não apenas as paisagens urbanas caracterizadas pelo abrigo revelam tensões, mas igualmente a habitação dos bairros burgueses com seus muros altos, suas câmeras e suas guaritas para vigias, em menor grau, também guardam suas tensões, talvez de outro teor, mas ainda assim incluídas na diversidade, outro agenciamento de paisagem do múltiplo da cidade. Também pode ser um rico campo para o acontecimento da paisagem dialética, pois as forças em conflito se movem, entre visibilidade (dos muros) e invisibilidade (das câmeras), no jogo de poder do qual participam. O lugar da intervenção não pode ser visto apenas como um lugar que irá acolher uma obra de arte, permanecendo alheio e imune a sua presença; ao contrário, a paisagem artística estabelece rizoma com os outros territórios da paisagem, como o social, político, urbanístico, cultural etc, e com a conseqüente desterritorialização destes.

As ruínas também se apresentam como lugares férteis para a temporalidade do rizoma. As ruínas são uma das cartografias possíveis para uma desconstrução.

Sendo por natureza incompletas, inacabadas, as ruínas, as demolições, os entulhos, nunca acabam, sua condição é a do devir. O lugar da paisagem está na desconstrução. Esse espaço é constituído de fragmentos de pequenas partes que significam pela relação que estabelecem uns com outros e pelo movimento que geram na multiplicidade. Na cidade a diversidade, na paisagem o uno significante da multiplicidade.

A intervenção urbana *Obra limpa I – passagens entre silêncios* (figuras, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28), que realizamos em março de 2004 no viaduto do Eixo Rodoviário do Plano Piloto em Brasília, foi criada a partir da limpeza dos azulejos das paredes do viaduto. Trata-se de uma cartografia da paisagem, que nasce do apagar. Retirando com esponja e sabão o monóxido de carbono e a poeira dos azulejos das paredes, são desenhadas janelas que se abrem em branco, provocando rupturas, pela diferença, em meio à uniformidade suja e continua dos azulejos. A limpeza do azulejo e o branco conseqüente criam o vazio que dá lugar ao intervalo e ao fragmento, que se conecta com a temporalidade crítica do viaduto.

Implicar no vazio como processo, ou seja, como esvaziamento, para inquietar o volume: essa operação, mais uma vez, é de natureza dialética. Ela conjuga e dinamiza contradições, adquire um valor essencialmente crítico. (Didi-huberman:1998, 138)

*Obra limpa I* é uma proposta poética que busca conexão com o espaço-movimento do viaduto e com a política que o estratifica e o significa. O agenciamento que fizemos da paisagem do viaduto do eixo rodoviário envolve territórios que passam pelas questões urbanísticas que fazem de Brasília a cidade dos carros, alheia ao pedestre, a cidade das grandes avenidas, a cidade sem calçadas; envolve territórios que passam pela tensão social e temporal intensa existente onde se localiza o viaduto, entre o poder e a permanência dos prédios públicos e a fragilidade e instabilidade do camelô, do ambulante e do trabalhador que usa o transporte público da rodoviária, e pela noção de uma sociedade participativa e atenta à construção e manutenção do espaço público.

A cidade de Brasília, por seu projeto modernista, por seu Plano Piloto e por sua monumentalidade, aparentemente se aproxima mais do tempo finito e projetado

do que de uma temporalidade, mais da raiz do que do Rizoma. Porém se soubermos olhar para a multiplicidade que nasce da ruptura, quando ela se parte em quadras e cidades satélites, além de vários outros fragmentos de espaço urbano, veremos que por mais que as organizações de poder social e do Estado queiram perpetuar a unificação pela exclusão e o engessamento pela consolidação do poder, os espaços urbanos contemporâneos se movem, se transformam e vivem pela diversidade da experiência do acontecimento.

Fotos: Sandro Alves



21 - Início do processo de criação da intervenção *Obra limpa I – passagem entre silêncios*.





22 - Início do processo de criação da intervenção *Obra limpa I – passagem entre silêncios*.



23 - Processo de criação da intervenção *Obra limpa I* – *passagem entre silêncios*.





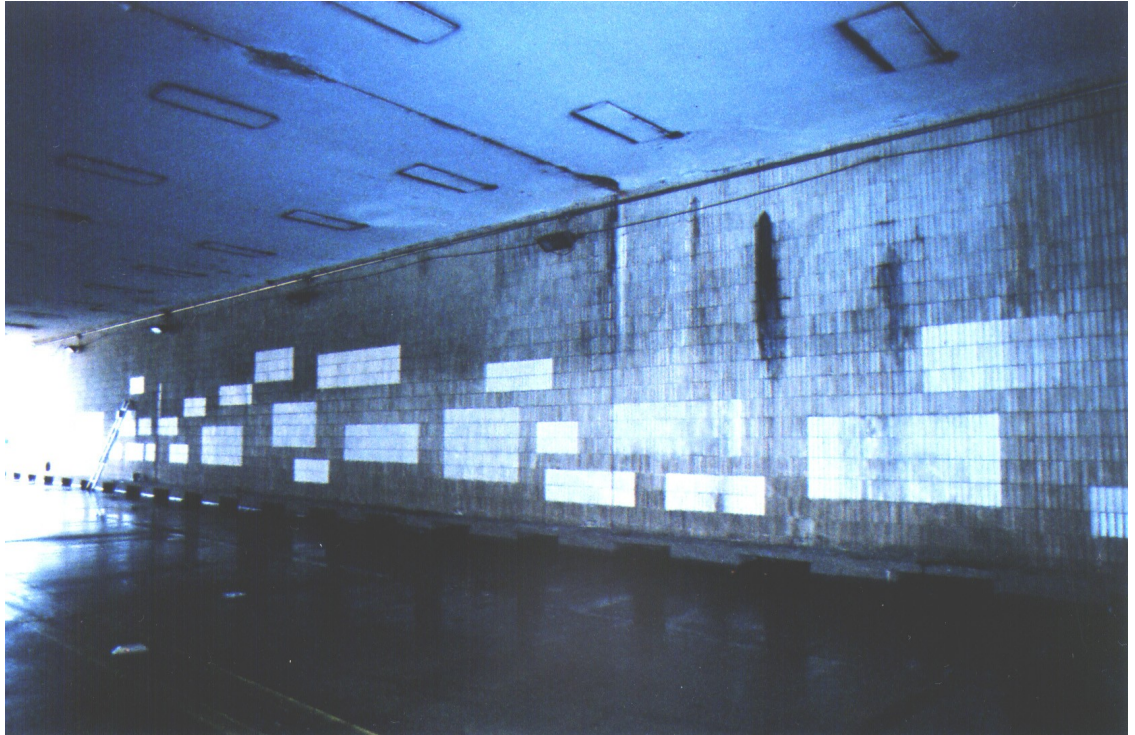
24 - Processo de criação da intervenção *Obra limpa I – passagem entre silêncios*.

Fotos: Elyeser Sztrum





25 - Rodrigo Paglieri, *Obra limpa I – passagem entre silêncios*, 2004. Intervenção Urbana por meio da limpeza dos azulejos nas paredes do viaduto. Eixo Rodoviário - Brasília.



26 - Rodrigo Paglieri, *Obra limpa I – passagem entre silêncios*, 2004 Intervenção Urbana por meio da limpeza dos azulejos nas paredes do viaduto. Eixo Rodoviário - Brasília.





27 - Rodrigo Paglieri, *Obra limpa I – passagem entre silêncios*, 2004 Intervenção Urbana por meio da limpeza dos azulejos nas paredes do viaduto. Eixo Rodoviário - Brasília.



28 - Rodrigo Paglieri, *Obra limpa I – passagem entre silêncios*, 2004 Intervenção Urbana por meio da limpeza dos azulejos nas paredes do viaduto. Eixo Rodoviário - Brasília.

Podemos dizer que *Obra limpa* parte da percepção do espaço como público de passagem e desumanizado, para investigar por meio de conexões e de rupturas, territoriais e semânticas, o lugar do corpo e do gesto (neste caso do gesto da limpeza) do homem urbano que habita a monumental cidade de Brasília.

As cidades e suas tensões espaciais e sociais são agora para nós o sítio específico, e isto implica num novo redirecionamento das estratégias de ocupação. Aspectos que não eram importantes para a escolha do *site specific* minimalista ou pós-minimalista passam agora a ter importância. As intervenções na cidade contemporânea são potencializadoras de situações urbanas e se encontram em relação dialética de conectividade rizomática com essas situações. As estratégias artísticas da paisagem contemporânea são de configuração de situações urbanas.

Os trabalhos destinados ao espaço público devem se preocupar em orientar a experiência perceptiva, menos para a representação, a significação e o deleite estético, e mais no sentido de um agenciamento; uma suspensão, uma temporalidade, um deslocamento dos territórios e das cadeias semânticas. Um jogo do movimento e da dialética, que busca no interlúdio da paisagem os sinais sociais, políticos e culturais do lugar. Falamos da percepção da obra de arte na paisagem urbana, tanto na experiência do artista em vias de criação e produção quanto na experiência do público no momento da fruição. Propomos pensar a obra de arte no espaço urbano como um fio condutor, um transmissor, um mediador, e, por vezes, um amplificador de tensões e intensidades. Para isto é necessário fazer agenciamentos e escolhas determinantes, como: Quais as relações que iremos mediar? Em quais sinais provocaremos ruídos e rupturas? Quais sinais iremos potencializar?

O trabalho artístico sobre a paisagem deve esquecer a imitação e a representação. Trata-se agora de capturar códigos e amplificar valências da paisagem. Para isto, deve-se evitar situações urbanas mais equilibradas e tradicionais, privilegiando os setores de configuração espacial e social tencionadas, e experimentar a percepção dialética e o espaço-movimento que advêm do modelo de funcionamento do Rizoma como valor estético na construção de uma poética para a paisagem contemporânea que venha determinar seu lugar, ainda que este seja o do movimento.

## BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares (introdução a uma antropologia da supermodernidade)*. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Campinas: Papirus, 1990.
- BRISSAC, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Intervenções em megacidades*. Catálogo do Arte Cidade, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar (Walter Benjamin e o projeto das passagens)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisséia, 1961.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs (capitalismo e esquizofrenia)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. “*La différence*”, in *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998
- GALOFARO, Luca. *Atrscapes - el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003
- JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva (escritos situacionistas sobre a cidade)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. “*Eloge aux errants: bref historique des errances urbaines*”, in *Le Passant Ordinaire*, Bordeaux, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estética da ginga (a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. “*A escultura no campo ampliado*”, in *The Anti-Aesthetic – Essays on PostModern Culture*. Washington: Bay Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura*. São Paulo: Conrad, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RIO, João do. "A alma encantadora das ruas", in *Gazeta Mercantil*. Rio de Janeiro, 1905. fonte: Biblioteca Nacional.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

THOREAU, Henry David. *Walden ou a vida nos Bbosques*. São Paulo: Global, 1984.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

### Sites

Rizoma. Net - <http://www.rizoma.net/hp01.htm>

Trópico - <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>

Revista da UERJ Polêmica - <http://www2.uerj.br/~labore/revistapolemica.htm>