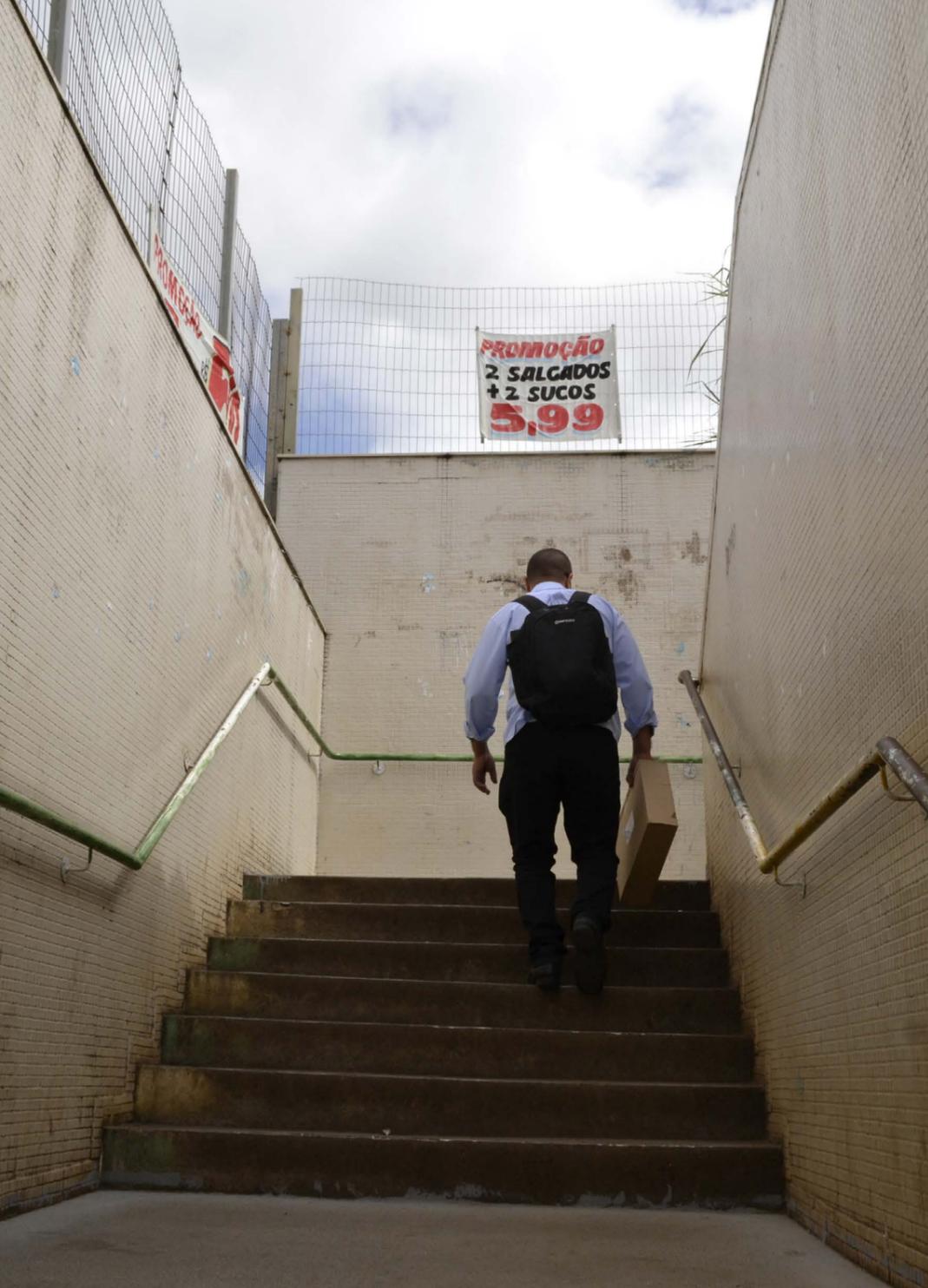






# **SOU RUGAS E, DA MINHA CIDADE, SOU RUAS**

PROCEDIMENTO OPERACIONAL DESPADRONIZADO PARA UMA INVESTIGAÇÃO-AÇÃO



— Livia Silva Brandão

## Sou Rugas e, da Minha Cidade, Sou Ruas

Procedimento Operacional Despadronizado para uma Investigação-Ação

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes da UnB – Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestre em Arte. Orientada pela Prof.ª Dr.ª Denise Conceição Ferraz de Camargo.

Área de concentração: Arte Contemporânea.

Linha de pesquisa: Poéticas Transversais.

Brasília  
2019

Dedico ao Lula, meu presidente

Agradeço imensamente à minha orientadora, professora dr<sup>a</sup> Denise Camargo, que acreditou no meu potencial como nova artista e pesquisadora e me apresentou profundamente um novo amor: a fotografia.

Agradeço a professora e arquiteta Carolina Pescatori que me introduziu ao tema desta dissertação nos meus anos como estudante de arquitetura e urbanismo e me abriu ao olhar sensível para a cidade.

Agradeço aos meus pais, Teresinha e Luiz, que me deram a chance de chegar até onde estou, honrosamente me ensinaram os valores e princípios que me servem como guia.

Agradeço ao meu irmão Lucas que me deu suporte no cuidado com minhas plantas, com meu gato

Caetano, com o caos da rotina e me protegeu do risco de ser mulher no espaço público.

Agradeço ao meu coligado Pedro, que me aliviou a ansiedade.

Agradeço aos amigos Iury, Nanci, Isabela, Paloma, Felipe e João, que apostaram na minhas ideias mirabolantes e participaram delas.

Agradeço ao artistas sensíveis Thiago Pinheiro e César Becker, que me ajudaram a enxergar o nexo do meu trabalho.

Agradeço à curadora Gisel Carriconde, que me proporcionou espaço de fala e exposição.

Agradeço a todos que ofereceram amor, compreensão e respeito ao longo desse processo de imersão.

## BANCA DE DEFESA

---

Sylvia Helena Furezatti

---

Luisa Günther

---

Carolina Pescatori Cândido da Silva

---

Christus Nóbrega



“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, 2003)

## RESUMO

Esta é uma dissertação-livro de artista. É um manual, o qual denominei Procedimento Despadronizado para uma Investigação-Ação — PODIA, um procedimento que, por meio de fotografias, fluxogramas, cartografias e narrativas evidenciam um modo de embutir-me na cidade que me cerca. São camadas de papel sobrepostas que sugerem pistas de experiências pessoais em exploração da subjetividade urbana. O PODIA é a forma como experienciei essa dimensão, a partir da minha singularidade e subjetividade acumuladas. Ao me reconhecer como agente no espaço que vivo, ponho-me em constante observação e procuro por camadas sutis da cidade que atravesso e se desvela.

Me interessa os atos cotidianos pouco referenciados, que permeiam entre o banal e o pouco notado. Esses atos são indícios de corpos que furam o espaço luminoso, são atos moleculares, orgânicos, micropolíticas do cotidiano, um corpo singular ou corpos ativos no meio urbano, com potencial para provocar

mudanças estruturais no espaço controlado do Plano Piloto. Como uma dessas camadas sutis, também é possível identificar alguns indícios de ações não retinianas desses corpos em sua ausência, no vazio e nos vestígios, o rastro de alguém que é o próprio alguém em mim, esse elo invisível.

Nessa pesquisa a própria investigação é compreendida como obra site specificity e produz o material poético para a produção de obras descendentes, que se encaixam em trabalhos fotográficos, instalações, desenhos, vídeos, performance ou híbridos. O PODIA é um elogio aos homens lentos<sup>1</sup>, o desvelar de uma Brasília orgânica, uma saudação aos corpos produtores de subjetividades singulares em tempos de produção de indivíduos em série.

**Palavras-chave:** dissertação-livro de artista, site specificity, investigação-ação, micropolíticas, arte contemporânea.

## ABSTRACT

This is an artist's dissertation-book. It is a manual which I denominated as Unpatternized Procedure for an Action-Investigation - UPAI. A procedure that through photography, flow charts, cartographies and narratives, evidences a way of embedding me in the city that surrounds me. They are paper layers overlapped, suggesting hints of personal experiences of urban subjectivity. UPAI is the form in which I, through my accumulated singularity and subjectivity, experienced this dimension. As I recognize myself as an agent in the space I live, I put myself in constant observation and search for subtle layers beneath the city, which I pass through and unveil.

The least referenced daily actions, which permeate the trite and unnoticed. These actions are cues of bodies that perforate the luminous space. They are organic, molecular actions, daily micropolitics, a singular body or active bodies in the urban environment that carry the potential of provoking structural changes in Plano Piloto's controlled surroundings. As

part of these subtle layers, it is possible to identify suggestions of non-retinal actions of these bodies in their absence, in the emptiness and traces, the trail of somebody that is its own self in me, this invisible link.

Through this research the own investigation is understood as a site specificity and produces poetic material for the production of descendant works which may fit in photography, installations, drawings, videos, performances or hybrids. UPAI is a compliment to slow men through the unveil of an organic Brasília, a salutation to bodies who produce singular subjectivities throughout times of individuals being built in mass production.

**Key words:** artist's dissertation book, site specificity, action research, micropolitics, contemporary art.

<sup>1</sup> Termo criado inicialmente por Milton Santos no livro Natureza do Espaço (2010)

## SUMÁRIO

- PG. 16 ● **PRÉ-REQUISITOS OPERACIONAIS**  
O que me inquieta?
- PG. 22 ● **POR QUE FUI, VEIO**  
Artista-etc.
- PG. 27 ● **PROCEDIMENTO OPERACIONAL  
PADRONIZADO**  
POP
- PG.33 ● **PROCEDIMENTO OPERACIONAL  
DESPADRONIZADO PARA UMA  
INVESTIGAÇÃO-AÇÃO**  
PODIA
- PG.42 ● **CORPO QUE OCUPA**  
Instalação. Performance, 2016
- PG. 44 ● **INVESTIGAÇÃO-AÇÃO**  
O caminhar como obra
- PG. 48 ● **LINHA**
- PG. 51 ● **ENCRUZILHADA**

- PG. 54 ● **BANDEIROLAS**  
Instalação, 2017

- PG. 61 ● **CAMADAS**

- PG. 64 ● **ALFINETES**  
Instalação, 2018

- PG.71 ● **PERFORMATIVIDADE NA FOTOGRAFIA**

- PG.84 ● **REVISÃO DE CONTEXTO**  
Site Specificity

- PG. 92 ● **BRASÍLIA EM PROMESSA**  
Brasília vivida

- PG.99 ● **CONSIDERAÇÕES FINAIS**  
Pesquisa em artes visuais

- PG.102 ● **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## PRÉ-REQUISITOS OPERACIONAIS

O que me inquieta?

A realidade que me cerca, Brasília especificamente, é o recorte espacial na qual a minha corporeidade, junto com o sistema subjetivo que me atravessa, tem contato imediato. Sou teresinense e vim morar no Plano Piloto para cursar arquitetura e urbanismo. Tive dois grandes estranhamentos típicos de um olhar estrangeiro: o primeiro, veio da possibilidade de experimentar um grande projeto urbano posto em prática e, simultaneamente, estudar o sistema intelectual que o originou, isto é, a realidade de cima para baixo, oficializada pelos projetistas, gestores públicos, o ponto de vista do poder ordenador; o segundo, se deu por ser usuária da cidade, ao me familiarizar com outros

sistemas intelectuais extraoficiais, pouco notados ou banalizados, um nível molecular de funcionamento dos fluxos e espaços que coexistem junto ao grande projeto executado.

A inquietação veio à tona a partir da observação da paisagem do Plano Piloto, em Brasília: trata-se de um meio triplamente controlado tanto pelo mercado (especuladores imobiliários e fundiários, grileiros), que seleciona quem tem o direito e acesso à cidade, pelo *Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília*, que dita como se deve ocupar o espaço e usufruir dele, quanto pela classe social dominante, que se certifica de garantir seus privilégios.

vazios plenos de descobertas e possibilidades

No entanto, é curioso perceber que, justamente em função das restrições, existem um movimento contrário à ordem, no qual as pessoas moldam os lugares às suas necessidades específicas, ocupam espaços clandestinamente, desviam de caminhos pré-estabelecidos, criam novos usos e acabam por alterar a configuração da forma e uso do complexo Brasília.

Notei que essas redes funcionam organicamente, são criadas pela corporeidade dos que vivenciavam o cotidiano em Brasília e são rizomáticas. Visualizei camadas, linhas e planos de sobreposição de diversos sistemas de símbolos criados por eventos cotidianos, como se fossem cartografias urbanas sobrepostas, tecidos que se fundem e aglutinam no projeto original. Nos primeiros dez anos de vivência na cidade percorri a velocidade dos homens lentos, visualizei microescalas de ocupação dos lugares que transitei, e percebi que essas fazem todo o sentido quando se vivencia em velocidades reduzidas.

Onde o evento (um ponto no espaço-tempo, um conjunto de instantes agenciados) se instala há mudanças e estamos percebendo que nas cidades contemporâneas, comandadas pelos tempos de velocidade delirante, é justamente o tempo desacelerado dos homens “lentos” que vai ditar as mais efetivas

transformações, porque essas se acomodam plenamente às necessidades cotidianas.

“Agora o que estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Nas grandes cidades, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, nas esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade — e pode percorrê-la e esquadrihá-la — acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo as fabulações.” (SANTOS, 2017)

Busco pistas de outras Brasília nos detalhes, pelo entendimento de que, nem nela, a subjetividade pro-

duzida pelo controle social em escala planetária é um consenso absoluto. Há de ter fatores de resistência significativos para uma Brasília espontânea. Mas, onde, como? Procuo pelo que Guattari denominou “revolução molecular”, um processo automodelador de criação subjetiva, a construção de referências próprias, a experiência de um grupo manifestada em um sujeito que se faz questionar, neste caso, a vida cotidiana.

O artista, segundo Renata Marquez (2006), tem a característica de “olhar através das frestas”(MARQUEZ, 2006), uma rachadura estreita no mundo dos objetos e das teorias “por onde vaza uma luz reveladora” (MARQUEZ, 2006) e, portanto, descrever as coisas como se as tivessem visto pela primeira vez. Esse conceito de estranhamento permite o passeio pelas margens, pelo pouco notado. É um olhar singular sobre a realidade que permite o acúmulo de novos conhecimentos oriundos dos diversos modos de viver a urbanidade.

Reconfigurar, molecularmente, a experiência sensível nesse caso é criar, dialogar com as fissuras do projeto-Brasília, sentir os instantes de pulsação orgânica da cidade e transformar parte da práxis cotidiana em fazer artístico. É o reconhecimen-

to subjetivo da realidade por meio da “partilha do sensível<sup>2</sup>”. Um olhar atento às fissuras de um corpo-urbis sistêmico se atém a indícios de uma camada de cidade cuja existência ainda não foi amplamente caracterizada e documentada e, até mesmo, passa despercebida ou banalizada por quem nela transita. Essa experiência torna-se possível quando há um corpo vibrátil imerso na vida cotidiana, componente do próprio objeto a ser pesquisado. Do contrário, o modo de enxergar as coisas enquadra uma representação pré-estabelecida, distanciada, semelhante ao pensar-cidade daqueles que conhecem Brasília pelas pranchetas e pelas estatísticas.

<sup>2</sup> RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.



GUIA DE INSTALAÇÃO

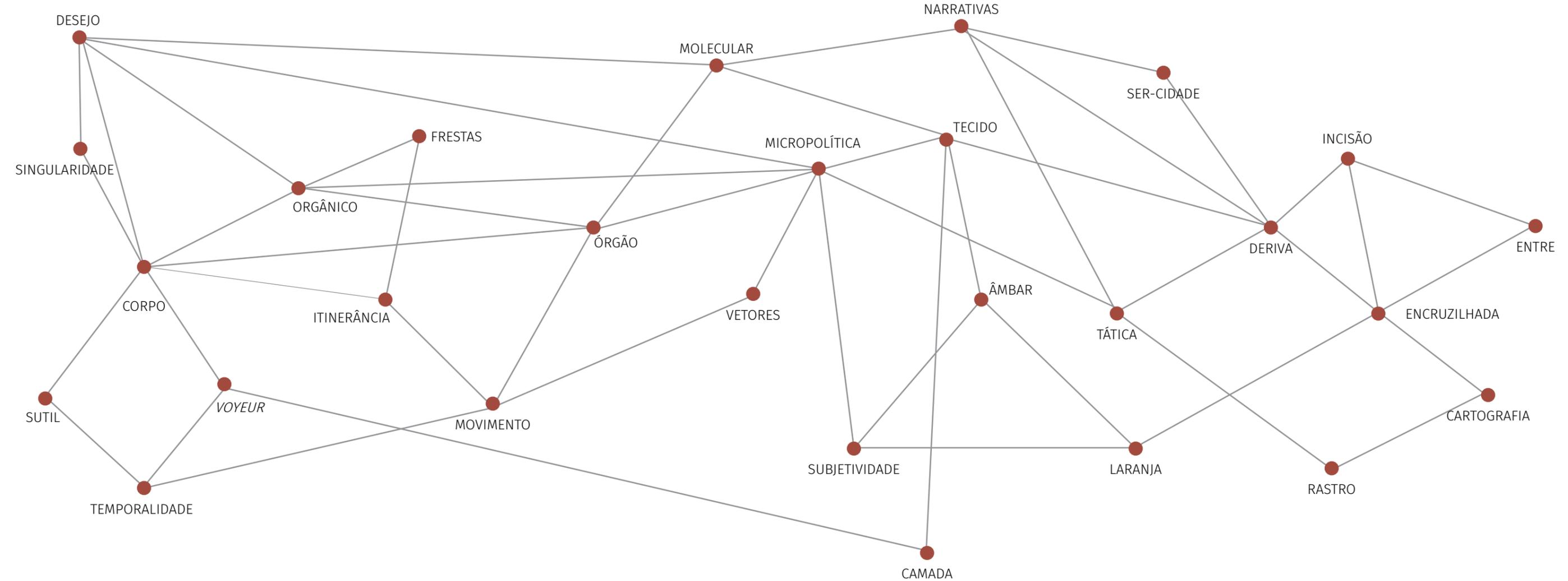
ESTE TRABALHO CRIADO A PARTIR DAS PRÁTICAS URBANAS desenvolve-se em duas frentes:

1 **INSTALAÇÃO DO OBJETO DE ARTE (INCLUI-SE A CORPOREIDADE DA ARTISTA) DIANTE DE UM CONTEXTO COTIDIANO, EXPOSTO À AÇÃO-REAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO. OCORRE NO INSTANTE PRESENTE.**

A criação é gesto e reflexão, alma indissociavelmente unida ao corpo e tem o poder de mostrar mais do que a si mesma. Não é condicionada por um invólucro exterior, mas está destinada a estar englobada nesse processo, vivendo-o também por dentro. Por isso, quando Merleau-Ponty (2013) discorre sobre o plano metafísico que a arte moderna explora para se desvencilhar do ilusionismo, está se referindo à junção de corpo e percepção sensível, de experiência carnal de condicionamento do olhar no que toca o acontecimento.

2 **REGISTRO DO PROCESSO POR MEIO DE VÍDEOS, FOTOGRAFIAS E FRAGMENTOS, OS QUAIS TAMBÉM SE TORNAM OBRAS E/OU MATERIALIDADE PARA FUTUROS TRABALHOS. AÇÃO DE PÔR EM EVIDÊNCIA.**

Torna-se essencial a revelação da imagem/pensamento do cotidiano, muitas vezes indiferente aos nossos olhos. É um olhar que se volta para a realidade dos corpos e acontecimentos rotineiros de uma cidade. Criar essa estranheza no cotidiano é olhar entre as frestas, passar pelo pouco notado. John Dewey (2010) discorre sobre a característica da arte em desobstruir a expressividade das coisas vivenciadas, ao considerar que a familiaridade adquirida com os objetos induz à indiferença, e a possibilidade criada a partir delas de se experimentar o mundo por meio de um novo ponto de vista.



## PORQUE FUI, VEIO

Artista-etc

A presente proposta de pesquisa de mestrado parte de transurbâncias: como o urbano me atravessa como integrante ordinária e como o atravesso. Entendo o processo como a percepção do “artista-etc” de Ricardo Basbaum<sup>3</sup>, o desenvolvimento e a extensão do conceito do artista-multimídia criado em meados da década de 70. Para o “artista-etc”, há um questionamento da natureza e da função do seu papel como produtor de subjetividades e, neste caso, uma conexão entre arte e vida em que me reconheço como um “sistema de pertinência corporal coletiva” (GUATTARI; ROLNIK, 2017). Instaurou-se em mim uma produção artística que se movimenta entre a colocação do corpo atuante em

evidência, que evoca uma transformação singular e, simultaneamente, anuncia uma subjetividade coletiva por meio da carne que habito, profundamente ligada ao cotidiano da cidade e da realidade percebida.

Nesta esta pesquisa artística cabe, ainda, o diálogo com artistas e obras no campo da arte com interesse no objeto público, de modo que seja possível inspirar metodologias, conceitos e reflexões pertinentes ao processo de criação aqui proposto. Pensar a prática artística baseada na interação com Brasília trará contribuições à minha produção individual que atravessa a fotografia (série “Narrativas Urbanas”), instalação (série “Alfinetes” e “Bandeirolas”), escultura e performance

<sup>3</sup> BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado

(“Bandeirolas”, “Corpo que Ocupa” e “Órgão”). As obras citadas se refletem no interesse pelo entendimento do fluxo das cidades na microescala e pela necessidade de captar a poética das sutilezas do urbano. Busco estabelecer parâmetros, metodologias e ferramentas para a análise em consonância com a produção dos demais artistas e pensadores que têm explorado e refletido, taticamente, a interdisciplinaridade aplicada ao espaço urbano.

Segundo Hal Foster (2017), os desdobramentos da arte contemporânea, datados a partir do movimento minimalista no começo dos anos 60 até a arte conceitual, estabeleceram um série de desdobramentos, dentre eles “as bases corpóreas da percepção”(FOSTER, 2017). Deste modo, a arte foi protagonista na criação de “uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades (FOSTER, 2017), o que desencadeou também “uma série de desvios na localização da arte”(FOSTER, 2017), nesse caso, para a superfície do meio. Trata-se de um trabalho de conciliação entre teoria e prática a partir do observador-participante. Esse aspecto político oriundo da flexibilidade da arte contemporânea pode cair no que Hal Foster caracterizou como “mecenas ideológico”(FOSTER, 2017), a arte que se coloca em situação de redentora e acaba por produzir um fenômeno de redução do outro a partir do seu enquadramento. Essa contradição da alteridade “dada e construída, real e fantasmática” (FOSTER, 2017) pode ser negociada por

meio de “obras paraláticas que procuram enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro”(FOSTER, 2017).

Toda ação que coloco em evidência há de ter uma lacuna de tempo que a embasa e um corpo a agenciar a investigação. Sou rugas e, da minha cidade, sou ruas, título deste projeto, faz do corpo da artista o ponto de partida para o exercício de experiências temporais-espaciais, propõe o desenquadramento do outro, a deserialização de subjetividades. Rugas e ruas, linhas marcadas pelo tempo, dialogam com a linha-trajetória, a abertura de caminhos, o tempo sendo empiricizado por meio de agentes da cidade de Brasília. Interessa o registro e a reflexão oriundas dessas ações, sem que haja a necessidade de categorizar o tipo de linguagem a ser utilizada para tal. Não dá para dizer que o trabalho é vídeo, performance, instalação ou fotografia, mas uma interdisciplinaridade que se mostra na medida que ele avança e se consolida.

Visualizo uma cidade que não se traduz por meio do planejamento oficial. Sutil, vivenciada ao nível do chão pelo cidadão comum, dotada de potencial transformador, que contraria a ideia de que o usuário vivencia pacificamente a configuração urbana que lhe é oficialmente imposta porque se situa na esfera da intimidade. Motivo-me pela possibilidade consciente de ser ativa no espaço que me percorre, ser experiência e elemento do corpo-cidade, observar e ser observada

pela paisagem, contar narrativas.

A criação da “realidade percebida” é produzida, segundo Guattari e Rolnik (2017), por “agenciamentos de enunciação” (GUATTARI; ROLNIK, 2017), ou seja, toda a produção de sentido é construída por agentes individuais e/ou agentes grupais, implicam o funcionamento tanto de processos extrapessoais como infrapessoais, este último contido no âmago da sensibilidade e do afeto. É preciso que haja uma invenção referencial, de modos de práxis para que o agenciamento de ações conecte esses diferentes processos e garanta uma micropolítica processual, no sentido de permitir, simultaneamente, a elucidação de uma poética e a interferência efetiva nesse campo subjetivo.

Os trabalhos artístico-urbanos norteiam registros e táticas de ocupação da cidade. É um modo de escritura produzida dentro de um contexto cultural pessoal descrito por meio de um olhar singular, simultaneamente oxímoro, ao considerar que a cultura geradora é fruto da construção coletiva. A derivações da produção se definem na interpretação e na articulação com as variantes presentes em cada situação e a procura por seus significados ocasiona a expansão de conceitos e da própria poética.

Orbitei pelos conceitos de corporeidade, experimentação artística espacial-temporal e deriva urbana. Foi necessário lidar com condicionantes do meio para a execução dos trabalhos, desde a inserção de

novos sujeitos ativos até adversidades climáticas. É na imprevisibilidade que se encontra a afetação da obra, aquilo que me foge do controle, ou seja, busco explorar o modo o qual Michel de Certeau (1990) denominou tático, de achar “jeitinhos” diante daquilo que já está pré-estabelecido, em contraponto com o modo estratégico, que se embasa na inflexibilidade de mudanças no planejamento das ações e se detém a agir dentro daquilo que já foi imposto.

O potencial da obra se dá em experiências de espaços relacionais, como naturalmente observei também nos processos dos meus últimos trabalhos. Motivo-me pelo conceito de desvio como ação artística dissensual, pela descoberta e criação de camadas sutis nos momentos de errância e investigação (movimento de aproximação e distanciamento do objeto) e pelos experimentos artístico-urbanos que dialogam com as zonas de tensão entre o público e o privado, informalidade e formalidade, transgressão e institucionalização.

Esta discussão se apoia em Jacques (2010) ao rever seus escritos sobre errâncias urbanas e interferências no aqui e agora para a construção da cidade. Apoiar-se, também, em Guattari e Rolnik (2017) e seus escritos acerca das micropolíticas e suas formas de inserção na sociedade. Santos (2017) torna-se essencial para a compreensão da natureza do espaço geográfico. Sennet (2010) insere a questão do corpo, em como “as formas dos espaços urbanos deriva de vivências corporais

específicas a cada povo”(SENNET, 2010). Fonseca (2012) refere-se à cartografia como artifício para criação de uma metodologia de criação de mundos e Careri (2013) refere-se ao caminhar como prática estética.

Neste contexto, a poética desenvolvida no tangível se dá na interrelação dos elementos espaciais, temporais, materiais postos em evidência nas ações e seus desdobramentos. Milton Santos (2017) se refere à empiricização do tempo como condição necessária para uma unificação com o espaço, que já tem em si a concretude e a materialidade. A técnica e a linguagem na produção, segundo Santos, são as responsáveis por fazer o elo entre essas duas grandezas e por qualificar o processo. Atuar nesse caminho significa pensar que a técnica também extrapola essa finalidade ao desvelar a realidade percebida, contida no não-operacional, situada no imaginário, de caráter experimental.



*Bandeirolas, 2017*  
*Instalação*

## PROCEDIMENTO OPERACIONAL PADRONIZADO

POP

Penso que em Brasília e em outras cidades contemporâneas se vive algo como uma vertigem da imagem. Existe uma espécie de ordem capitalística que dita o melhor uso do aparato técnico criado pela humanidade e condiciona os aptos a usufruir da técnica. Estamos sendo condicionados por ela. Caminha na mesma lógica que um Procedimento Operacional Padronizado (POP) ao descrever as ações básicas necessárias à realização de uma determinada técnica, ou tarefa, ou atividade. A partir de um fluxograma (imagem) de procedimentos e definições, explica-se com detalhes suficientes a melhor conduta para que o processo possa ser realizado com o menor número possível de

desvios na execução de tarefas rotineiras. Essa ordem é projetada tanto para uma realidade de mundo quanto a uma realidade psíquica.

Esse manual de conduta é uma ferramenta útil às gestões empresariais e também ilustra o que vem a seguir. A ordem capitalística mundial abordada por Felix Guattari (2013) tende a causar um efeito similar nos indivíduos, uma vez que os iguala por meio de categorias unificadoras ou redutoras referenciadas pelo próprio sistema. Para cada categorização imposta nessa ordem, existe uma imagem como referência, subjetivamente consensuada e codificada. É possível perceber que esse procedimento operacional padrão

O espaço aparece quando a  
gente esbarra nele

afirma-se a todo instante em modalidades que variam de acordo com a camada social e a localidade. A realidade está condicionada ao arcabouço de definições e enquadramentos subjetivos que nos é imposto desde que nascemos, como um grande Procedimento Operacional Padronizado (POP).

Parafraseando Guattari (2013), a produção de subjetividades da sociedade antecede a política, na verdade a embasa. A ordem capitalística não produz apenas sistemas de representação, mas modelos de conduta, pensamento, memória, relações sociais. Parece que há sempre uma tentativa de previsão de tudo que vem a ser desejo ou pensamento. A configuração dos espaços se dá em princípio pela configuração de um sistema subjetivo e depois se materializa em objetos técnicos, como Milton Santos explica, “mas o espaço é um misto, um híbrido, um composto de formas-conteúdo” (SANTOS, 2017).

Se à ordem é necessário condicionar o comportamento, os desejos das pessoas, seria possível o entendimento, em seguida, de que as nossas condutas individuais cotidianas são responsáveis pela configuração dos espaços. Quando se trata de um consenso coletivo solidificado, essas condutas tendem a ser aglutinadas à ordem. Permitimos esse condicionamento porque

“sempre foi assim” e nos colocamos a viver por meio de referências padronizadas. Deixamos a ordem nos dizer o modelo ideal para sermos nós mesmos, como devemos nos portar, comer, vestir, nos relacionar, falar e assim nos ofuscamos com o espetáculo das imagens de produção de desejos. Nos infantilizamos quando permitimos agentes externos estabelecerem nossos modos de práxis e, assim, perpetuamos as relações de poder que nos são impostas, sem grandes mudanças.

Penso que uma mudança estrutural nesse sistema se daria a partir do reconhecimento de novos sistemas subjetivos aos produzidos pela ordem capitalística, isto é, a revelação de “novos agenciamentos de subjetivação”. (GUATTARI & ROLNIK, 2013).

## LEI COMPLEMENTAR Nº 883, DE 25 DE JUNHO DE 2014

(Autoria do Projeto: Poder Executivo)

Dispõe sobre a ocupação de galerias e áreas públicas na Região Administrativa do Plano Piloto – RA I.

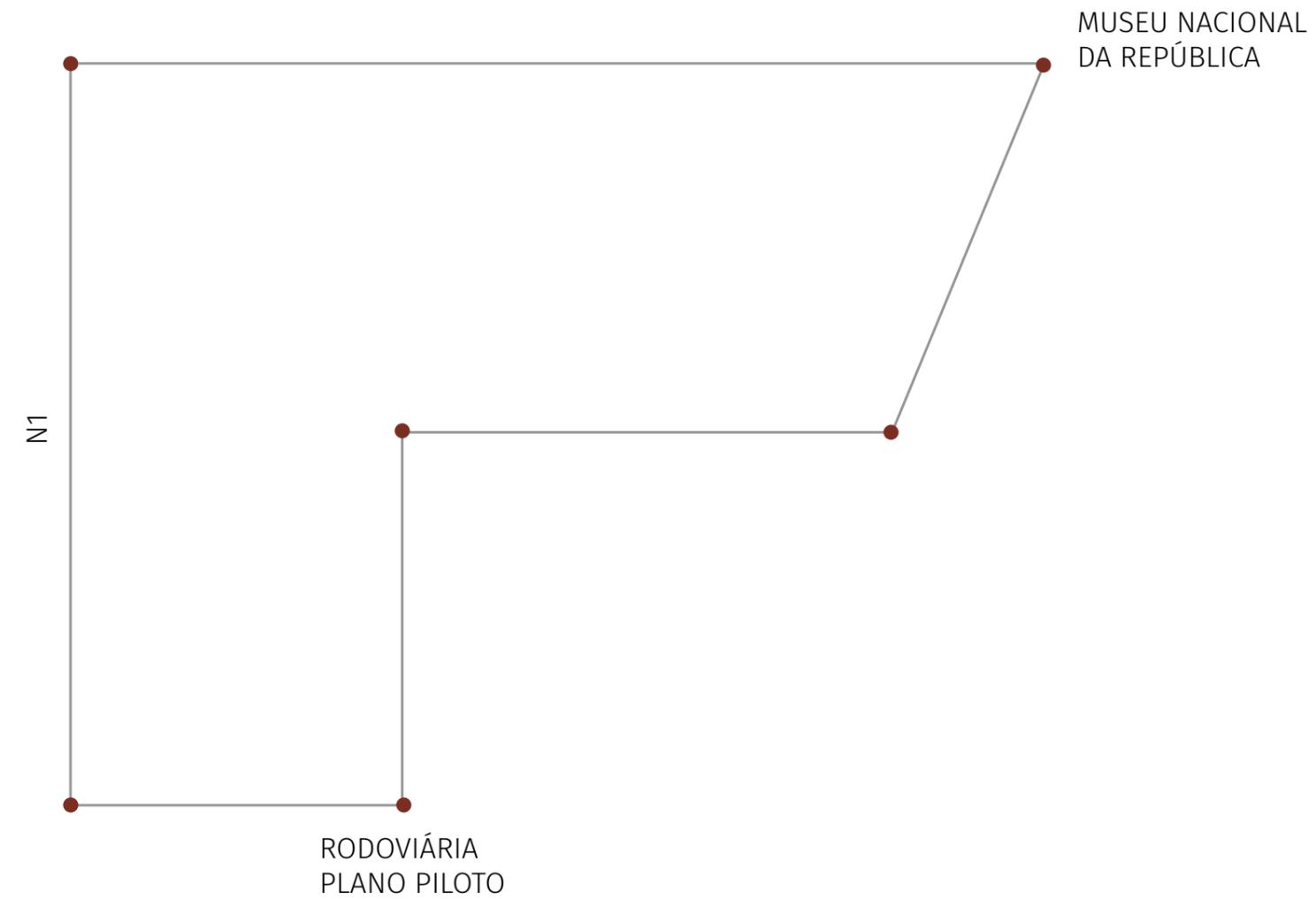
O GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL, Faço saber que a Câmara Legislativa do Distrito Federal decreta e eu sanciono a seguinte Lei Complementar:

- ART. 1º** É permitida a ocupação ao nível do solo das galerias e das áreas públicas contíguas aos blocos do Comércio Local Norte – CLN, do Setor Comercial Local Residencial Norte – SCLRN e do Setor Comercial Residencial Norte – SCRN da Região Administrativa do Plano Piloto – RA I, nos termos estabelecidos nesta Lei Complementar.
- § 1º A ocupação das áreas públicas é concedida mediante concessão de uso onerosa.
- § 2º A ocupação das áreas públicas deve ser objeto de projeto a ser aprovado pelo órgão competente, abrangendo as calçadas adjacentes, de forma a adequá-las ao greide da via e às normas de acessibilidade.
- § 3º A ocupação das galerias é realizada de forma não onerosa.
- ART. 2º** É permitida a ocupação das galerias com mobiliário removível, ao longo da testada da loja, desde que mantida faixa contínua e desimpedida de 1,5 metro paralela à fachada, para passagem de pedestres.
- Parágrafo único. A ocupação além dos limites da testada da loja depende de anuência dos proprietários ou responsáveis pelas lojas vizinhas.
- ART. 3º** É permitida a instalação de toldos e elementos decorativos nas galerias, ao longo da testada da loja, para configurar ambiente de transição público-privado, desde que configure pé-direito mínimo de 2,20 metros e seja mantida faixa contínua e desimpedida de 1,5 metro paralela à fachada, para passagem de pedestres.
- ART. 4º** É permitida a ocupação das áreas públicas entre blocos com mobiliário removível, limitada a faixas correspondentes a 1/3 da distância entre os blocos, medidas a partir dos limites de cada lote.
- Parágrafo único. No CLN, em caso de desnível superior a 60 centímetros entre a galeria do bloco oposto e o espaço público contíguo, é permitida a ocupação, com mobiliário removível, da faixa correspondente a 2/3 da distância entre os blocos, medida a partir do limite do lote, desde que não haja ocupação contígua ao bloco oposto.

- ART. 5º** É permitida a ocupação das áreas públicas contíguas às laterais dos blocos com mobiliário removível nas extremidades do CLN, limitada à faixa de 4 metros a partir do limite do lote.
- ART. 6º** É permitida a instalação de toldos ou cobertura leve removível nas áreas públicas, nos limites de ocupação estabelecidos nos arts. 4º e 5º, desde que configurem pé-direito mínimo de 2,20 metros e sejam recolhidos nos horários de fechamento dos estabelecimentos.
- ART. 7º** É vedada a ocupação das áreas públicas contíguas às fachadas voltadas para as vias de circulação de veículos e pedestres e para as faixas verdes das superquadras.
- Parágrafo único. Excetua-se do disposto neste artigo a área pública contígua à fachada voltada para o Parque Olhos d'Água no CLN 413, sendo permitida sua ocupação com mobiliário removível, limitada à faixa de 4 metros a partir dos limites dos lotes.
- ART. 8º** É permitida a construção de deques ou plataformas em materiais removíveis para nivelar o piso da área pública ao da galeria, nas áreas passíveis de ocupação previstas nesta Lei Complementar.
- Parágrafo único. A altura máxima permitida para os deques ou plataformas é de 60 centímetros.
- ART. 9º** Os estabelecimentos devem se adequar ao estabelecido nesta Lei Complementar no prazo de 2 anos a partir da data de sua publicação.
- ART. 10º** O Poder Executivo deve regulamentar esta Lei Complementar no prazo de 90 dias.
- ART. 11º** Esta Lei Complementar entra em vigor na data de publicação.
- ART. 12º** Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 25 de junho de 2014  
126º da República e 55º de Brasília  
AGNELO QUEIROZ

Este texto não substitui o publicado no Diário Oficial do Distrito Federal, de 27/6/2014, Suplemento.



### PROCEDIMENTO DESPADRONIZADO PARA UMA INVESTIGAÇÃO-AÇÃO

- TAREFA** ● Fazer um “puxadinho” em área pública
- RESPONSABILIDADE TÉCNICA** ● desconhecida
- PROCEDIMENTOS NECESSÁRIOS** ●
  - Desejar ocupar
  - Inserir gradativamente elementos de anunciação
  - Traçar os limites da territorialização
- MATERIAL BÁSICO NECESSÁRIO** ●
  - Tábuas, tapumes, alvenarias, plástico ou qualquer material não nocivo com capacidade de vedação
  - Tábuas, tapumes, alvenarias, plástico ou qualquer material não nocivo com capacidade de tornar-se objeto
- PASSOS CRÍTICOS** ●
  - Escolher um local invisibilizado de modo que evite esbarrar nos olhares da rua
  - Não obstruir fluxos de passagem, no máximo ser o próprio criador de fluxos
  - É necessário sutillar ou naturalizar a presença de corpos no espaço delimitado
  - A ocupação deve estar entregue ao risco de demolição ou desintegração
- MANUSEIO DO MATERIAL** ●
  - Utilizar materiais mais resistentes para puxadinhos permanentes
  - Para puxadinhos instáveis deve-se garantir a segurança dos materiais. É possível estabelecer pontos de armazenamento dos componentes (copas de árvores, becos, bocas de lobo, marquises, etc)
- RESULTADOS ESPERADOS** ●
  - As necessidades responsáveis pelo desejo do puxadinho devem ser sanadas
  - A permanência do objeto deve ser equivalente ao tempo necessário para a realização das necessidades responsáveis pelo desejo.
- AÇÕES CORRETIVAS** ●
  - “Há aí algo que precisa ser urgentemente compreendido. Do lado da sociologia, cabe a valorização dos muitos outros do território usado. Do urbanismo crítico, podem ser esperadas contribuições dirigidas à valorização do espaço socialmente apropriado, do território usado, das rugosidades, do homem lento.” (RIBEIRO,2012)



## PROCEDIMENTO OPERACIONAL DESPADRONIZADO PARA UMA INVESTIGAÇÃO-AÇÃO

PODIA

Guattari (2013) questiona a noção de indivíduo uma vez que a serialização das pessoas ainda se resume a um processo de produção de massa. Já a subjetividade supera a dimensão de indivíduo, porque é essencialmente fabricada e modelada no registro social.

Nos processos de subjetivação, a fala, a sensibilidade adquirida, o desejo sobrepõe essa noção porque é fruto de uma construção coletiva. A subjetividade é possível de ser reconhecida no corpo, mas as bases que a criaram extrapolam a dimensão do indivíduo. Criar um sistema de novos agenciamentos de subjetivação não é estar alheio a tudo que existe, mas pode ser a tomada de consciência da complexidade do que

existe, seus pontos de delírio e harmonia, um primeiro passo para a criação de novas subjetividades, do agir em si.

O Procedimento Operacional Despadronizado para uma Investigação Ação (PODIA) tem como premissa a singularização dos procedimentos, a indefinição dos resultados objetivos, a despadronização como condição necessária. É um ato singular desse corpo que vos escreveu, e sua matriz (ato original) só pôde ser inteiramente vivenciada por este corpo que vos comunica.

O PODIA me remete a um instante fotográfico, aquele

Uma ocupação não pede licença.  
A terra impõe uma existência às  
coisas e nós fornecemos essa  
relação.



Indivíduo. Mulher. Nordestina. 1,70 de altura. 64 kg. 29 anos. Brasileira. Alfabetizada. Pai registrado em certidão de nascimento. Faz parte dos 48% dos brasileiros com formação no ensino básico em 2018. É uma dentre os 17% de brasileiros com formação no ensino superior em 2018. Moradora do Plano Piloto em Brasília. Consumidora. Estudante de artes visuais. Circense. Empregada pública. Tem acesso à água encanada na residência. Possui sistema de esgotamento sanitário no bairro. Realiza refeições pelo menos três vezes ao dia. Tem acesso à internet. Consome cultura.

### *Corpo que Ocupa, 2016*

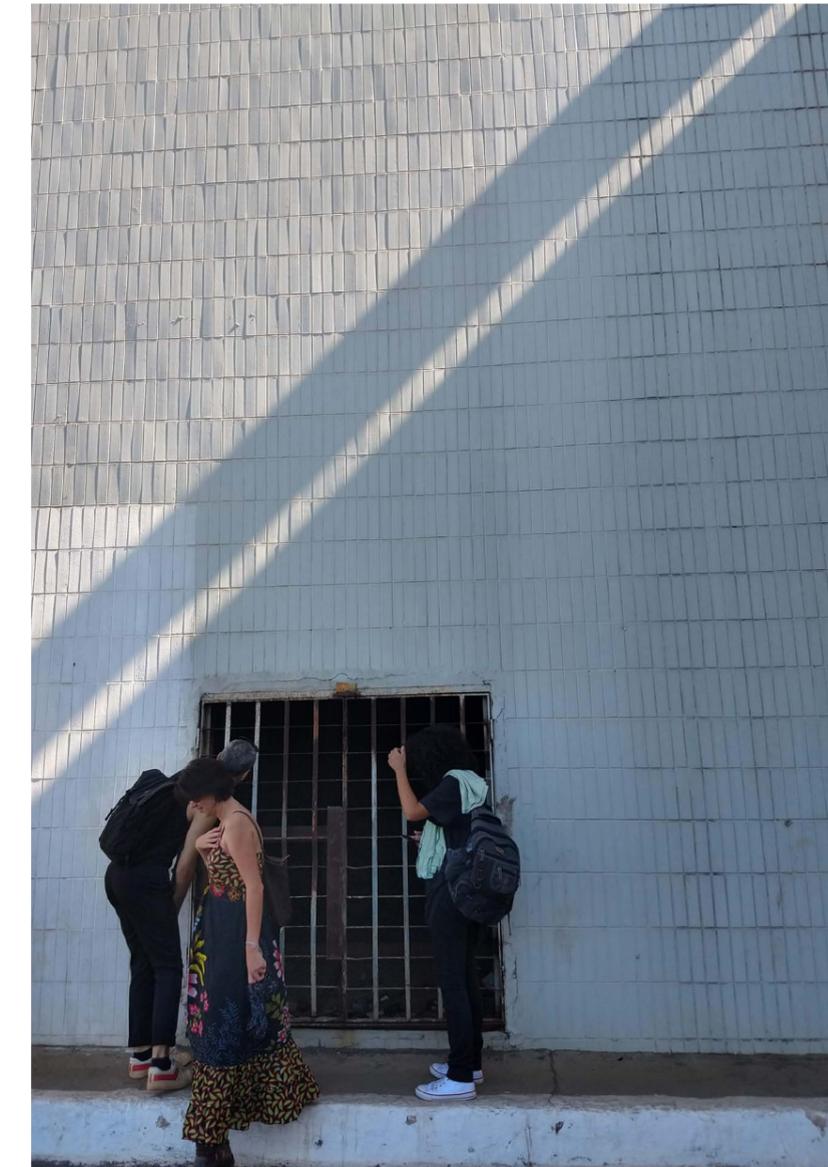
*Performance*

Sou um todo reconhecido. Pertencço a um grupo social que se reconhece como minoria de representação, sou mulher e nordestina. Tenho o privilégio de fazer parte de uma pequena porcentagem de pessoas que possuem educação de nível básico e superior e ainda algum espaço de fala. Me autodeclaro feminista, “de esquerda”, sou a favor das cotas, entendo que o nazismo não é um movimento da esquerda, que a Terra não é plana e que houve um golpe na democracia brasileira em 2016. Estou convencida de que Lula nunca deveria ter sido preso. Sou privilegiada porque tenho emprego, vivo em uma cidade que me fornece infraestrutura suficiente para viver e executar as necessidades básicas para a minha existência. Carrego a herança sertaneja no meu sangue nordestino. Não considero que seja possível enquadrar alguém em uma receita única de vida diante da complexidade das condicionantes necessárias para um sujeito ser quem ele é.

momento único enquadrado quando o fotógrafo aciona o disparador da câmera. A fotografia é o objeto criado a partir do instantâneo, é o surgimento da possibilidade de transferência do olhar de quem produz a imagem para quem a vê, pois se vejo uma fotografia, vejo a visão do outro por meio da minha. Já o instante fotográfico não poderá ser reproduzido novamente. De modo similar, o PODIA foi criado a partir de um ponto de vista, de um evento cotidiano investigado, a partir dos atos singulares e da materialização de elementos subjetivos em um contexto. Por se tratar da materialização de uma experiência em fluxo e de um determinado tempo empiricizado, é uma parte física do todo, um fragmento metonímico da realidade, mas a soma de todos os produtos descendentes dessa experiência nunca será a própria experiência.

A singularidade é um vetor em direção oposta à padronização, é uma possibilidade de olhar para dentro e investigar a realidade por meio do escopo do próprio corpo, talvez o único recurso de que temos total domínio. Me interesso pelo que delimita o cotidiano, a esfera do pouco notado ou do banal, o que contém em si uma “microscopia interessada nos contextos obscuros, nos assuntos pequenos, nas chamadas miniaturas etnográficas”(MARQUEZ, 2006).

Perceber o espaço sobre a ótica dos homens lentos é uma investigação das forças ocultas modeladoras de espaços. O PODIA é um método.



“A questão que se coloca é, pois, sobretudo, uma questão de método, isto é, da construção de um sistema intelectual que permita, analiticamente, abordar uma realidade, a partir de um ponto de vista. Este não é um dado em si, um dado a priori, mas uma construção. É nesse sentido que a realidade intelectual é construída.” (SANTOS, 2017).

Tem caráter singular e como o objeto resultado da metodologia do trabalho em questão é oriundo de um evento, ou seja, originou-se a partir de uma série de instantes que se realizaram e se esgotaram no espaço, irreproduzíveis novamente.

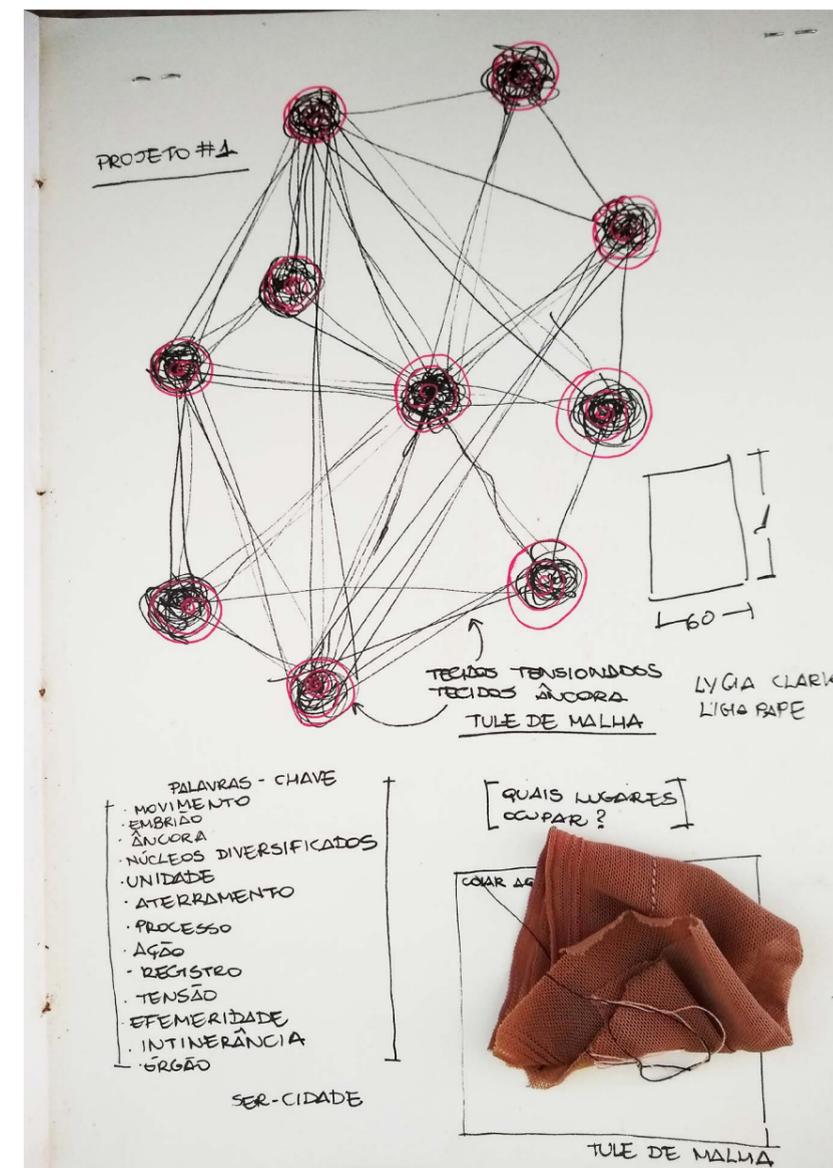
Tudo começa com a carne. Cada corporeidade existente em determinado lugar é um vetor de forças que coexistem em equilíbrio ou em tensão a partir de um determinado tempo empiricizado. É o corpo existente e atuante que influencia e é influenciado pelos sistemas subjetivos daquele período. Esses vetores de força formam um campo que possibilita a criação de territórios investigativos que norteiam a formulação de regras para construir a ferramenta metodológica.

Como ferramenta, os vetores me possibilitam arranjar reflexões urbanísticas-históricas-políticas-sociais de modo a estabelecer uma linha de raciocínio para quem lê e traçar um plano cartográfico partindo da minha perspectiva de compreender o meio que me cerca, estabelecer novas conexões, criar camadas de

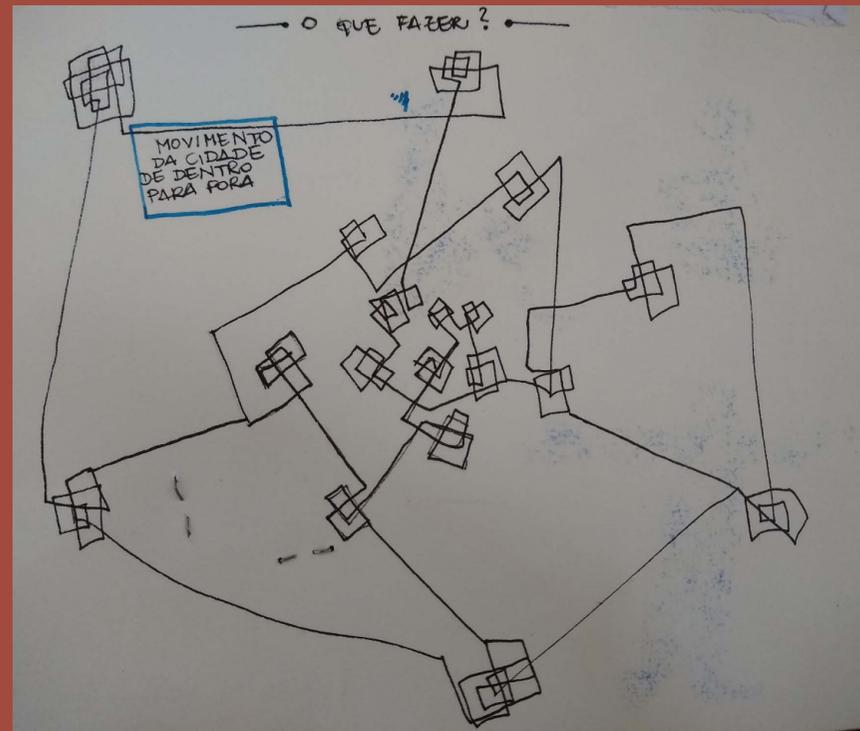
ocupações e linhas-trajetórias.

“É assim que eles [homens lentos] escapam ao totalitarismo da racionalidade, aventura vedada aos ricos e às classes médias. Desse modo, acusados por uma literatura sociológica repetitiva, de orientação ao presente e de incapacidade de prospectiva, são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro.” (SANTOS, 2017)

Fazer uso de um método é seguir um caminho. Do caos das ideias e imagens que passam pelo sensível a investigação se dá no traçado do pensamento-guia. Dentre as possíveis abordagens, tomou-se a investigação como prática de “transurbância”, um atravessamento pelas áreas públicas, ao mesmo tempo em que se observa o caminho com o olhar distanciado. Interessa “pensar na existência artística como possibilidade questionadora dos consensos estabelecidos ou ainda como fomentadoras de outras formas de dissenso, ou seja, na arte como uma forma de ação dissensual que possibilitaria a explicitação dos conflitos escondidos” (JACQUES, 2010). Como pensamento, quero entender os pontos de “corporeificação” da cidade que atribuem à ela suas características singulares, para depois incorporá-los, em parte, ao fazer e à inauguração de mundos.



A caminhada de Richard Long adiciona a cada passo uma “camada” sobre as “camadas” já existentes da Natureza. O resultado final e o impacto no ambiente está diretamente relacionado com o esforço físico e com a dedicação do artista, ou seja, quanto mais esforço houver por parte do artista, maior será o impacto no ambiente: “se caminhava cem vezes, conseguia fazer uma linha; se caminhava uma só vez, ela era invisível.” (BARTOLOMEU, 2017)



“O ato é formado de:

- 1) um comportamento orientado;
- 2) que se dá em situações;
- 3) que é normativamente regulado e;
- 4) que envolve um esforço ou motivação.

Um ato não é um comportamento qualquer, mas um comportamento orientado “no sentido de atingir fins ou objetivos” (SANTOS, 2017).

Um ato não é um comportamento qualquer, mas um comportamento orientado “no sentido de atingir fins ou objetivos” (SANTOS, 2017).

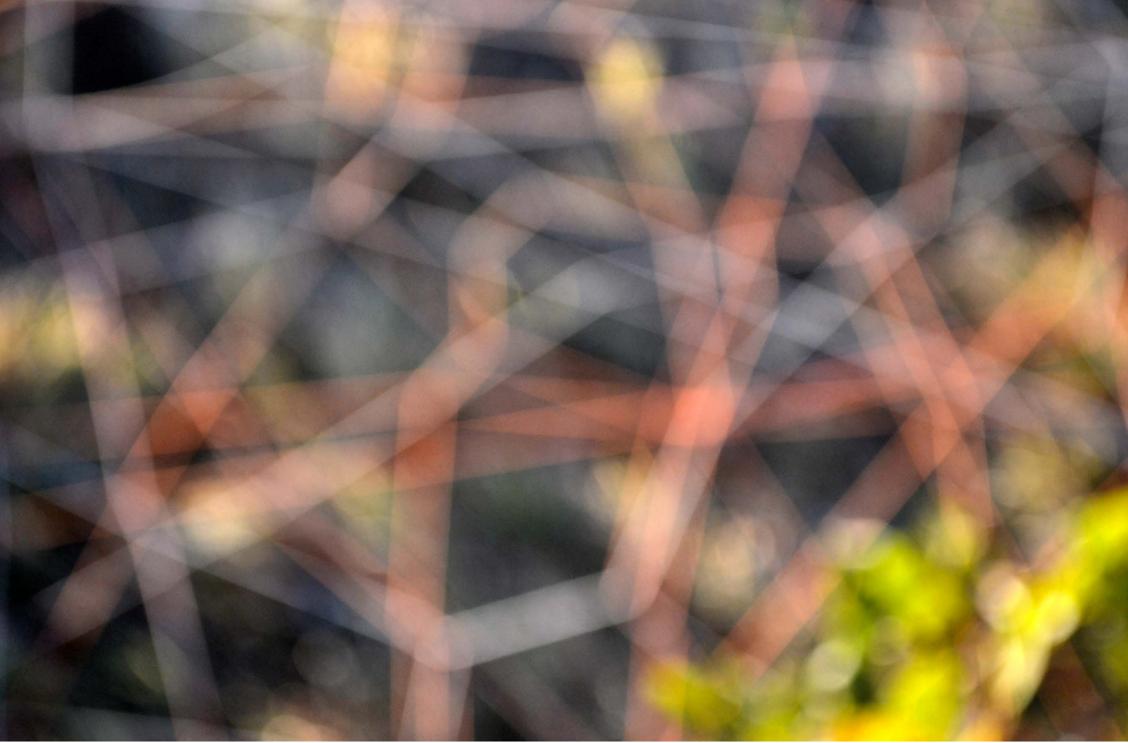
## PROCEDIMENTO DESPADRONIZADO PARA UMA INVESTIGAÇÃO-AÇÃO

<p><b>TAREFA</b></p> <p><b>RESPONSABILIDADE TÉCNICA</b></p>	<p>• Vivenciar uma camada de ocupação da cidade</p> <p>• Lívia Brandão</p>
<p><b>PROCEDIMENTOS NECESSÁRIOS</b></p>	<p>• - Identificar uma camada sutil</p> <p>• - Identificar elementos da paisagem que cartografam, a partir do meu corpo, uma camada de cidade</p> <p>• - Identificar táticas de ocupação e uso do espaço</p> <p>• - Identificar forças ocultas e pontos de tensão</p> <p>• - Esteticizar a experiência</p>
<p><b>MATERIAL BÁSICO NECESSÁRIO</b></p>	<p>• - Câmera fotográfica</p> <p>• - Corpo como medida do espaço e do tempo</p>
<p><b>PASSOS CRÍTICOS</b></p>	<p>• - O corpo atuante opta por entregar-se ao risco, anunciar-se. Se abre para a experiência em si mesmo e não é necessário, portanto, enquadrar o outro em um sistema de representações subjetivas, isto é, “garantia de uma relação politicamente correta que confiana o outro numa representação que protege a subjetividade do risco de contaminação afetiva” (ROLNIK, 2013)</p> <p>• - A identificação da cidade sutil extrapola percepções físicas e materiais e os limites da cidade física</p>
<p><b>MANUSEIO DO MATERIAL</b></p>	<p>• - O corpo da mulher entregue ao risco pode necessitar de auxiliar(es) para a execução das tarefas</p> <p>• - Após a experiência, recolher todo o material para análise</p>
<p><b>RESULTADOS ESPERADOS</b></p>	<p>• - Criar cartografias</p> <p>• - Descortinar camadas sutis de percepção</p> <p>• - Criar objetos de arte</p>
<p><b>AÇÕES CORRETIVAS</b></p>	<p>• “Ainda para Bense, os objetos de arte são ‘os menos determinados funcionalmente’, já que sua apreciação reside em fatores externos aos mesmos, localizados no observador, isto é, no sujeito. Lembra-nos Eduardo Subirats (1989, p.102) que a arte é ‘o lugar que a cultura moderna reservou para essa dimensão transcendente do objeto.’” (SANTOS, 2017)</p>



*Corpo que Ocupa, 2016*

*Instalação. Performance. Fotografia performativa*



## CORPO QUE OCUPA

Instalação, performance, 2016



Me atento ao processo de transformação do espaço em lugar, a relação afetiva criada a partir da vivência e ação em um vazio urbano que encontrei. Neste trabalho, me deparei com um terreno baldio, em meio ao cerrado antropizado e vivenciei, rotineiramente, uma metodologia de ocupação da área: descobri o ponto de partida físico, Marco Zero, amarrei a ponta de um barbante nele e o fio, novamente elemento-linha e vetor, a materialização da trajetória a ser executada. Toda a ação partiria do Marco Zero e todo o trajeto seria traduzido pelo fio de barbante.

A ocupação se deu do centro para as extremidades, ao longo de oito visitas. A partir do meu corpo, me

senti tecendo um aglomerado urbano, imergi na trama que se complexificava em cada cruzamento de linhas, vi surgir quarteirões, esquinas e uma linha temporal que estipulava os eventos importantes na fundação da obra. Os fios, no decorrer de oito intervenções, tornaram-se uma trama cuja densidade diminuía de dentro para fora e os limites escorriam para as extremidades do terreno.

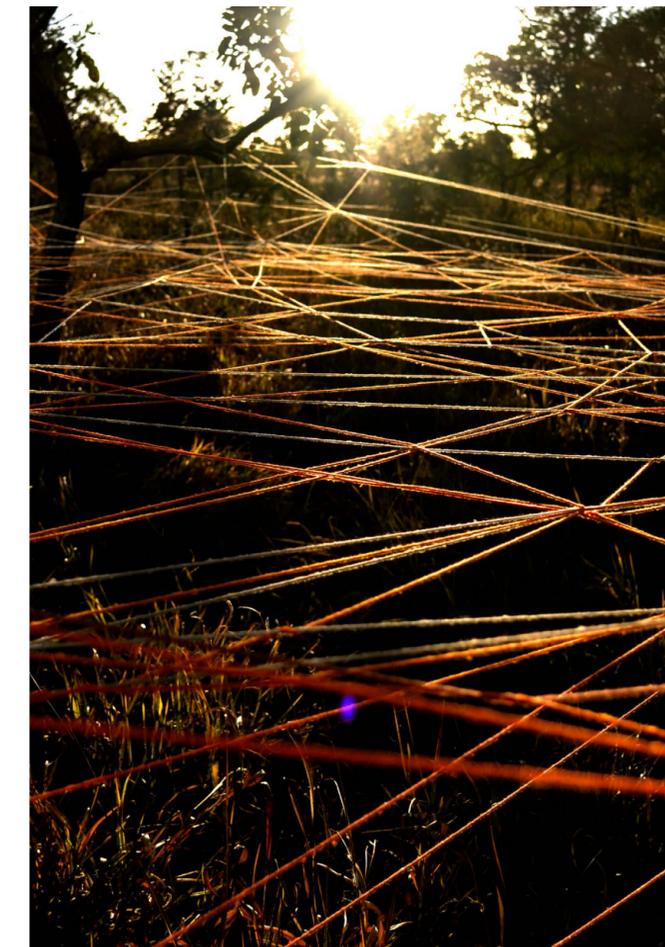
Mesmo planejada a estratégia de ocupação, existiu nessa experiência uma espécie de ocupação informal despadronizada, ações espontâneas que se manifestaram a partir do meu corpo autônomo em interação com um espaço real e suas condicionantes. Foi possível

Enquanto que me mantive ligada  
àquele lugar, registrei.

ler os caminhos extra-oficiais criados para além dos fios. Em decorrência do mato pisado, as árvores tornaram-se menires indicadores de direção. Desenvolvi uma tática de locomoção entres as zonas ocupadas, contemplei as nuances de luz refletidas nas linhas alaranjadas, os cheiros do mato do cerrado, os obstáculos de locomoção que forçaram o desvio, além de uma infinidade de detalhes assimilados ao longo dessa experiência temporal-afetiva.



O corpo anuncia mais  
do que denuncia



## INVESTIGAÇÃO-AÇÃO

o caminhar como obra

O corpo que traduz o sensível é operante e contextualizado. Ao mesmo tempo que sou móvel no mundo e assim o vejo, também sou vista. Essa interrelação faz parte do mesmo Ser, de modo que para que ocorra movimento ele precisa estar ancorado no mapa do visível. A experiência de ser/estar pressupõe que o corpo veja e, ao mesmo tempo que é visto, ele abre-se ao mundo em forma de experiência em trânsito. Reconhecer a mim no contexto em questão como usuária da cidade é incorporar a prática de intervenções artísticas urbanas a partir dessa perspectiva, como um fluxo contínuo, começo, meio e “abandono”, de pensamentos, ações e sentimentos que acabam

por construir na prática a poética aqui apresentada.

A partir do próprio sistema referencial do artista é possível encenar o mundo de modo que haja o apoderamento da imagem, do tema e do motivo. Para esse trabalho. Assim, *a própria investigação é compreendida como obra*<sup>4</sup>.

O caminhar como ação estética metodológica é a “ferramenta” de permissibilidade para habitar o meio que me cerca. Nesse ato me considero, portanto, parte integrante de Brasília e reprodutora de uma prática essencialmente humana que estabelece um paralelo com a noção orgânica de ocupação de lugares. Ao longo

<sup>4</sup> Se nos referimos ao compromisso e ao caráter militante da investigação, o fazemos em um sentido preciso, ligado a quatro condições: a) O caráter da motivação que sustenta a investigação; b) O caráter prático da investigação (elaboração de hipóteses práticas situadas); c) O valor do investigado: o resultado da investigação só se dimensiona em sua totalidade em situações que compartilham tanto a problemática investigada quanto a constelação de condições e preocupações; d) O seu procedimento efetivo: seu desenvolvimento é já resultado, e o seu resultado redundando em uma imediata intensificação dos procedimentos efetivos.” (Coletivo Situaciones, 2002, p.13:14)

da história da humanidade, o simples deslocamento de corpos foi fundamental para a modificação dos espaços atravessados e assimilação de elementos importantes para a construção sócio-cultural, desde os povos ditos primitivos até a sociedade contemporânea.

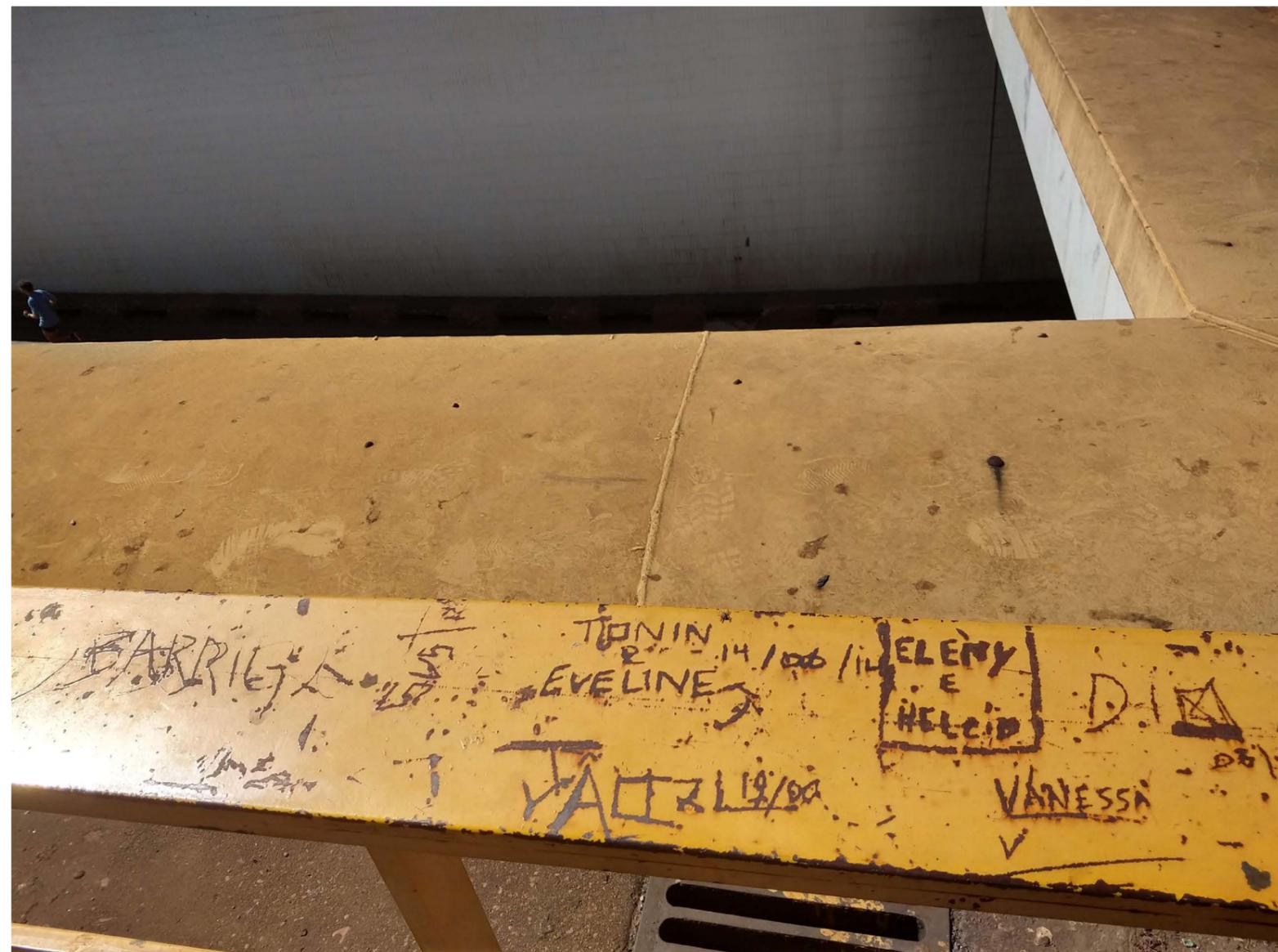
Como descreve Careri (2013), no princípio da história dos povos, o atravessamento de espaços era feito a partir da necessidade de alimentação e abrigo. No entanto, posteriormente, sanadas as necessidades primárias, o caminhar transformou-se em fórmula simbólica de habitar o mundo. Esteve ligado à literatura e religião e, no último século, se desvincilhou dessa relação e “assumiu o estatuto de puro ato estético” (CARERI, 2013). Segundo Careri, “hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário”(CARERI, 2013), o que dá início à construção de novas relações entre corpo e território e tem potencial de estabelecer tensões tangíveis e intangíveis no espaço. É nesse lugar do caminhar exploratório que permeiam os processos poéticos desenvolvidos no fazer artístico.

Por meio do caminhar foi possível identificar similaridades e particularidades da cidade que me atravessava, em comparação à realidade de outros meios urbanos. Como método, o ponto de partida atravessou as propostas de deriva e mapas psicogeográficos do movimento Internacional Situacionista, grupo de

artistas, pensadores e ativistas criado no final da década de cinquenta que contribuiu para uma renovação filosófica nas artes e no urbanismo, em oposição às ideias geradas pelos Congressos Internacionais de Arte Moderna - CIAM's, cujos debates coadunaram-se com a escritura da Carta de Atenas. Para o grupo, a arte deveria se expressar no cotidiano, estaria diretamente ligada à vida e por isso se colocaria em relação direta com o meio, portanto, a cidade.

Nessa perspectiva, os atos cotidianos naturais transformam os cidadãos de meros espectadores a vivenciadores ativos de seus espaços, capazes de modificar efetivamente o meio vivenciado. Esse modo de pensar e agir é antagônico a um enquadramento induzido pela espetacularização da cidade contemporânea, que promove o silenciamento de corpos e a invisibilização de lugares espontâneos de convívio com o outro social, os quais Milton Santos denominou espaços opacos. Assim como os situacionistas, parti para o desenvolvimento de táticas de “deriva urbana” e “mapas psicogeográficos”. Nas palavras de Paola Jacques:

“[...] a psicogeografia foi definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não que agem diretamente com o comportamento afetivo dos indivíduos”. E a deriva era vista como um ‘modo de comportamento experimental liga-



do às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência'. Ficava claro que a deriva era o exercício prático da psicogeografia e, além de ser uma nova forma de apreensão do espaço urbano, ela seguia uma tradição artística desse tipo de experiência." (JACQUES, 2003)

A "deriva" (aqui aplicada apenas como uma aproximação da real deriva, este, um conceito mais complexo) possibilita a aproximação ao saber comum dos habitantes brasileiros e o afastamento das pré-definições conceituais do poder ordenador. Ao mesmo tempo, promove a aproximação de uma experiência pessoal completa para que seja possível se refletir no espaço com base em afinidades próprias. Parti exatamente de uma técnica "não-moderna", que toma como referência o indivíduo, para iniciar a busca por subjetividades urbanas em uma cidade projetada aos moldes do pensamento modernista, pois é justamente no dissenso, no contraste e nas zonas de tensão que se abrem novos caminhos reflexivos.

Esbarrei na poética do artista Francis Alys (1959). Como estudioso de urbanismo, se interessou em desenvolver nas artes visuais reflexões quanto ao

funcionamento das cidades. Alys procurou o foco na corporeidade, na observação de como as pessoas inventam suas presenças na vida nos espaços urbanos. Considerou a linha como elemento basilar para a criação de obras, visualizou palavras que se agrupam em linhas, que por sua vez desenham formas. O ato de criar no espaço público gera a ação primordial, como observado em Paradoja de la praxis I (1997), em que o artista segue em percurso-linha empurrando um bloco de gelo. A água deixada em rastro pelo caminhar torna-se a cartografia do percurso e os registros extraídos da práxis são obras futuras que estabelecem novos desdobramentos ao trabalho. O percurso de extingue quando o gelo se liquefaz, o acontecimento se conclui, o tempo foi empiricizado. Alys criou em seu trabalho, de um modo geral, um novo agenciamento de ocupação do território ao inventar novas formas de ser e viver a cidade.

## LINHA

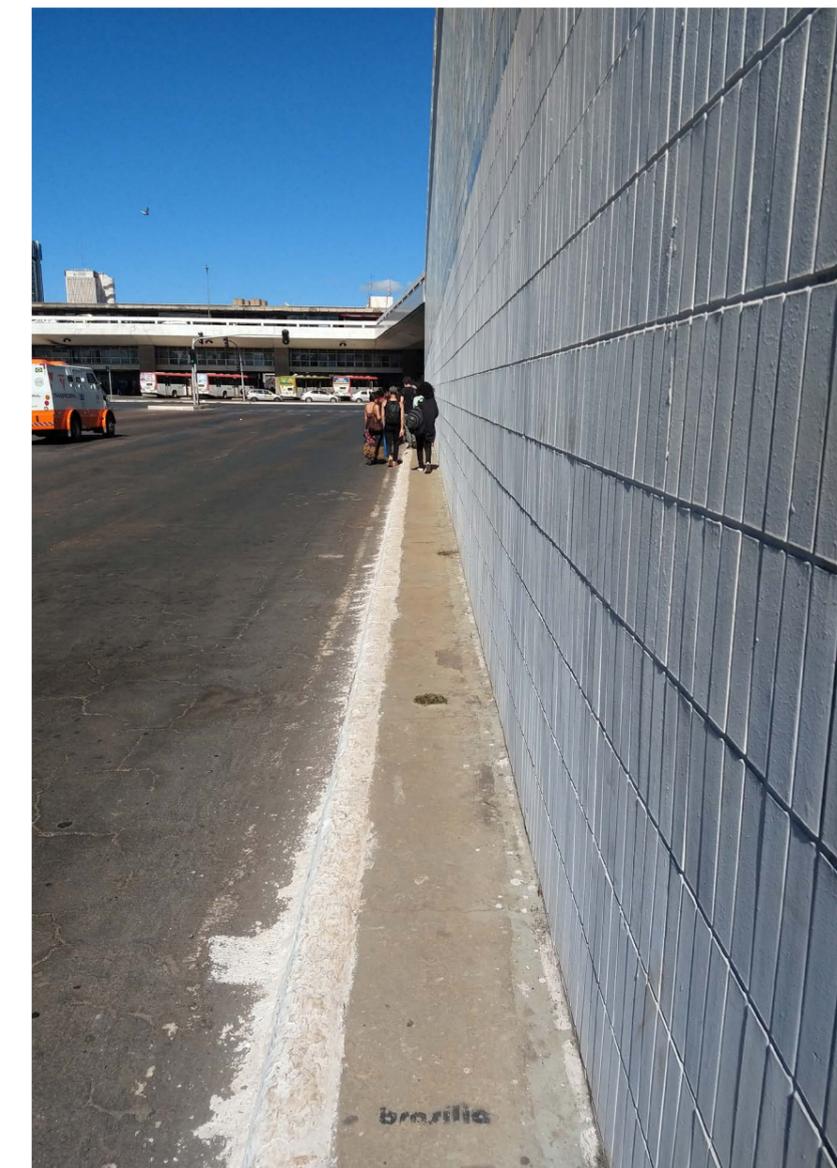
“Escolhi fazer a arte caminhando, utilizando linhas e círculos, ou pedras e dias”. Richard Long

Linha é ação simbólica presente nos trabalhos desenvolvidos nessa pesquisa, o movimento de um ponto inicial a um ponto final. São pontos de corporeificação no espaço que, juntos, traçam uma trajetória, uma partitura de movimentos. É experiência que empiriciza o tempo e nessa pesquisa é o elemento primordial. A partir da linha é possível estabelecer conexões subjetivas por meio de pontos manifestados no espaço. Se materializa por meio do desejo, energia motriz da transformação e configuração do meio. São os vetores presentes nos pontos isolados, nos corpos que se manifestam nos lugares e sugerem as camadas de forças ocultas de uma cidade inconsciente.

É a partir do reconhecimento desse elemento básico que se entende esteticamente o percurso e a linha como a ação do caminhar em movimento, “a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (CARERI, 2013). “O caminhar torna-se instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes de projetada e preenchida de coisas. (CARERI, 2013).

O artista Richard Long me veio na busca de referências desse trabalho, uma vez que sua obra esteve

ligada à prática do caminhar como elemento estético originário. Nos trajetos percorridos, solitários e a pé, Long criou testamentos de sua presença por meio de fotografias, esculturas, mapas e textos. Utilizou-se de formas geométricas básicas — linhas, círculos, espirais, cruzes — para compor suas obras para que aquilo que fosse visto tivesse sua forma reconhecida quase que universalmente, ou seja, buscou uma estética em que estivesse o mais próximo possível do realismo e da vivência das pessoas.



“Li em algum lugar, não me lembro onde, que os conceitos são atemporais. Abertos, portanto duradouros, contínuos. Que não podem ser ditos, que são apenas encenáveis.

E penso: como se narra um conceito que só pode ser encenado no tempo? Ao filmar Tornado, notei que a atuação contínua da câmera anula qualquer sequência possível de eventos.

E me pergunto: como montar as quinze ou mais horas de material gravado? Por falta de uma narrativa linear, uma série de palavras foi afixada na parede do estúdio, palavras que me ocorreram durante a filmagem.

Elas foram incluídas inicialmente no vídeo, mas o procedimento se mostrou redundante e desisti. De volta para a parede do estúdio: se o encontro das palavras negras com a superfície branca às vezes criava axiomas improváveis, a expansão delas em todas as direções possíveis também construiria diagramas.

As palavras foram agrupadas, formaram linhas e as linhas desenharam formas. Os espaços entre linhas foram coloridos e formas começaram a aparecer. Ou será que alguém poderia começar a imaginar formas? Planas ou sólidas, geométricas ou líricas, abstratas ou figurativas, organizadas ou caóticas: tanto faz. Figuras autônomas; imagens. Frames eram estáticos, marcavam pausas. Um espaço para respirar. As pausas interrompiam o continuum da atuação da câmera e criavam um ritmo. Em combinação com uma distribuição aleatória dos quatro movimentos da ação - esperar os tornados, perseguí-los alcançá-los ou perdê-los - surgiu então uma espécie de linha temporal: o processo de edição estava encaminhado.

Cidade do México, agosto de 2010”

(ALYS, 2010)

## ENCRUZILHADA

“Boca do mundo”. Luiz Rufino

Duas linhas vetoriais ao se cruzarem criam o ponto e formam uma encruzilhada. É fluxo gerado no instan-

“Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução.

1 - Nasceu do gesto primário de quem assinala o lugar e dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.

2 - Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define uma área urbanizada.”

(BRAGA apud COSTA, Lúcio, 1823)

te exato do cruzamento de duas ou mais “energias” que desembocam em um ponto de convergência. A

encruzilhada é o evento em que o meu fluxo interage com o movimento e o fluxo do outro. Seria o momento em que eu meu referencial subjetivo se confunde com a produção subjetiva externa, instante em que “o indivíduo, a meu ver, está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade. Entre esses componentes alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo, território no qual nos sentimos bem.” (GUATTARI, 2013).

Segundo Martins (2003), a clave teórica encruzilhada “é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2003). Em se tratando do sentido ritualístico ou per-

formático, na filosofia nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de culturas banto, a encruzilhada assume esse lugar de centramento e de desvio, tem essa “natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali intuídos” (MARTINS, 2003). Para Leda (2003), pode levar tanto a movimentos de fusão, quanto a um ponto de ruptura.

Kevin Lynch (2006) em seus estudos sobre a imagem dos aglomerados urbanos destrinchou os elementos que os compõem visualmente (ainda para além do visual, o sensível), um dos quais ele intitulou “pontos nodais”. Ele observou que são justamente nesse pontos, formados por cruzamentos ou conexões de vias, grandes praças, concentrações com alguma característica singular, que os passantes ficam mais atentos, uma vez que precisam tomar a decisão do caminho a seguir. Foi desse modo que a investigação-ação se lançou ao reconhecimento dos pontos nodais espontâneos em Brasília. Curioso observar que justamente nos pontos nodais havia uma comunicação sutil e extraoficial.

Segundo Kevin Lynch (2006), os marcos caracterizam-se pela sua singularidade, independente da sua escala. São melhores identificáveis quando possuem uma forma clara e a relação figura-fundo torna-se mais

contrastada. Não são caracterizados pela sua monumentalidade, mas pelo fator orientação espacial. Por esse detalhe, entendo que os marcos locais surgem na medida em que se desenvolve uma familiaridade com o objeto, e não por sua escala ou valor. Surgem a partir do observador, na relação da tríade corpo/ espaço/objeto.

Careri (2013) caracteriza os menires como um sistema que servia de orientação aos povos nômades, “uma espécie de guia esculpido na paisagem que conduzia o viajante ao seu destino, orientando-o de um sinal ao outro ao longo das rotas intercontinentais” (CARERI, 2013). Careri defende que foi a primeira vez que a humanidade transformou fisicamente a paisagem, “uma nova presença que detém o tempo e o espaço” (CARERI, 2013). A encruzilhada e o marco unem-se em torno do conceito do menir, é a marcação temporal do movimento.



*Bandeirolas, 2017*

*Instalação*

“A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado cotidianamente por inúmeros seres comuns que inventam nas dobras do tempo tecnologias e repertórios poéticos de espantar a escassez com a abertura de caminhos. A encruzilhada, como dobra, entroncamento e atravessamento de existências traz na palavra caminho o sentido da possibilidade. Dessa maneira, a proposição de um projeto que elege a encruzilhada tem compromisso com a diversidade e o inacabamento do mundo. Exu, como dono da encruzilhada, matriz e motricidade do projeto educativo, é um primado ético que diz acerca das existências, dos conhecimentos e das relações entre tudo que existe e nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. É por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para um modelo de sociedade irresponsável com o que se exercita enquanto vida.” (RUFINO, 2019)

## BANDEIROLAS

Instalação, 2017



Bandeirolas (2017) finca-se de modo que o mapa visível gerado a partir dela a coloca em evidência. É a dimensão do flaneur que se torna visível em outras camadas, interface com a manifestação de corpos lentos que abrem frestas no corpo da cidade detida. Relaciona-se, portanto, com a tomada de posse de um ponto nodal na paisagem, ou seja, uma demarcação visual que atrai conscientemente o olhar do espectador para a obra, anúncio de gestos cotidianos.

O corpo anuncia mais do que denuncia. “Bandeirolas” (2017) é incorporação, corpo presente na ausência, vestígio de uma micropolítica de ocupação urbana, orgânica, tática, espontânea. Pernas e cabeças nos

cruzamentos. Nas experiências de deriva, nas quais me reconheço como corpo-urbis (olhar para a cidade ao meu redor ao mesmo tempo em que sou Ser-cidade), me chamou atenção uma atividade comum observada por quem transita pela malha urbana: o uso de meios informais de publicidade para a divulgação de produtos e serviços nos canteiros centrais de vias públicas. Pelas regras do Plano Diretor de Publicidade do Distrito Federal trata-se de uma prática proibida sujeita a penalidades. Em alguns casos, o interessado pode apresentar um projeto de propaganda à administração regional que, por sua vez, avalia a concessão de uma autorização prévia que dura, no máximo, quinze

dias. Apesar da multa – valor compreendido entre 450 reais e 1.200 reais – parece haver uma renovação e manutenção constante dessa prática por parte dos usuários da cidade. Trata-se de uma apropriação espontânea do espaço urbano que vai contra o ordenamento institucionalizado.

Essa relação entre o permitido e o proibido, a ação institucional contra o ato transgressor, me possibilitou perceber que, em um mesmo espaço, essas forças antagonônicas coexistem em uma tensão permanente – por mais que os órgãos públicos de fiscalização removam semanalmente as faixas publicitárias de tecido dos espaços proibidos, o ato subversivo não se extingue.

O trabalho de intervenção urbana em questão se originou a partir dessas reflexões. A obra finca-se de modo que o mapa visível gerado a partir dela a coloque em evidência. Relaciona-se, portanto, com a minha necessidade de tomada de posse de um ponto na paisagem, ou seja, uma demarcação visual que atrai conscientemente o olhar do espectador para a obra exposta.

Parece haver uma naturalização da prática transgressora e uma aceitação por parte do poder público de que é praticamente impossível controlar esse movimento em sua inteireza, por se tratar de uma

manifestação de uma massa coletiva anônima e ativa. Nas palavras de Kevin Lynch (2006), “a cidade não é apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidades, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares” (LYNCH, 2006). A ordem se mantém, mas existe um pormenor latente e constantemente mutável dotado de potencial transformador da paisagem a sua volta.

Lynch (2006) aponta algumas das estratégias utilizadas para prender a atenção do observador e ajudá-lo na percepção da paisagem como, por exemplo, se utilizar dos cruzamentos entre vias para inserir elementos claros de orientação, por se tratar de um ponto em que o espectador reduz a velocidade e, obrigatoriamente, se atenta ao espaço ao redor na intenção de mudar de direção. Voltando ao contexto da publicidade clandestina em questão, é curioso perceber que há uma relação entre as ideias de Kevin Lynch e a instalação das faixas de propaganda na paisagem de Brasília: em certo nível, consciente ou não, os protagonistas da ação se utilizam de tais elementos indicados pelo autor para potencializar o alcance dos anúncios contidos nas faixas.

Ainda não me coloco na posição de pensar quantitativamente e qualitativamente sobre o impacto que tal publicidade extraoficial causa à atenção do motorista, ou o incômodo das pessoas diante da “poluição visual” gerada pela prática clandestina. Me interessa o uso de materiais efêmeros em consonância com a ação do tempo, os desdobramentos sensoriais a partir da instalação-obra e a interação assistida do espectador e da paisagem.

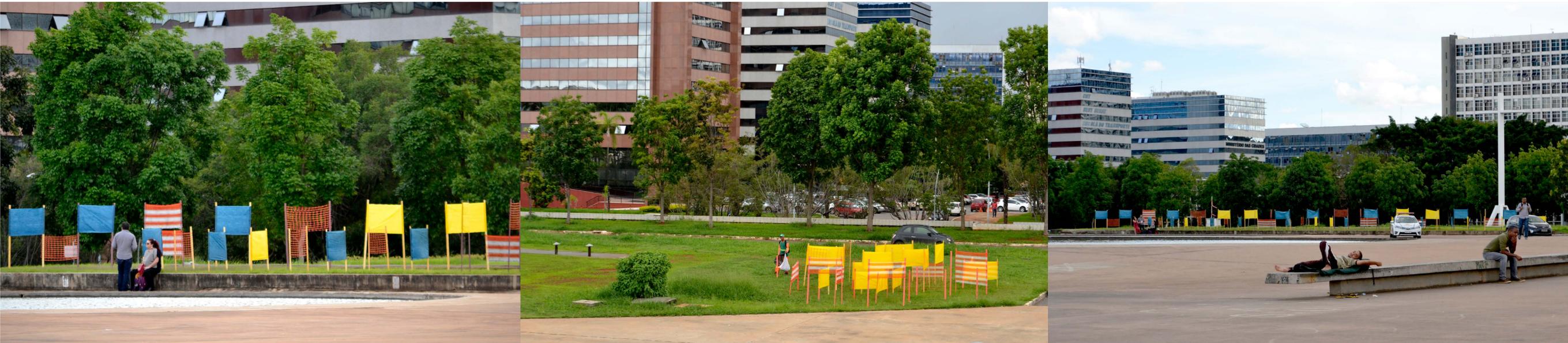
No primeiro, por características formais e uso da cor como elemento essencial da obra e no segundo pela prática dissensual de apropriação do espaço urbano, pela repetição formal, experiências in situ e pela apropriação do lugar da publicidade.

É pela reação que se evidencia o valor estético construído. Se a escultura foi suficientemente notada a ponto de ser removida ou destruída já é em si uma qualidade que me interessa — e é pela repetição do ato artístico pelas paisagens urbanas que se exaure o desejo de demarcação. É como fincar uma bandeira para demarcar e tomar posse de um espaço não reivindicado. Nas palavras de John Dewey (2010), tanto quem produz a obra como quem a vê precisa ter o olhar condicionado para tê-la como experiência.

Dewey (2010) discorre sobre a diferença entre o significado cujo referencial é externo — uma placa

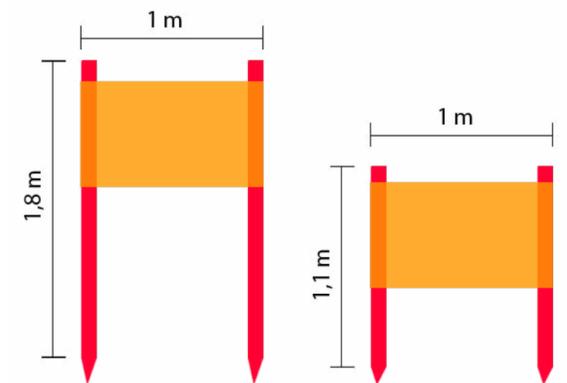
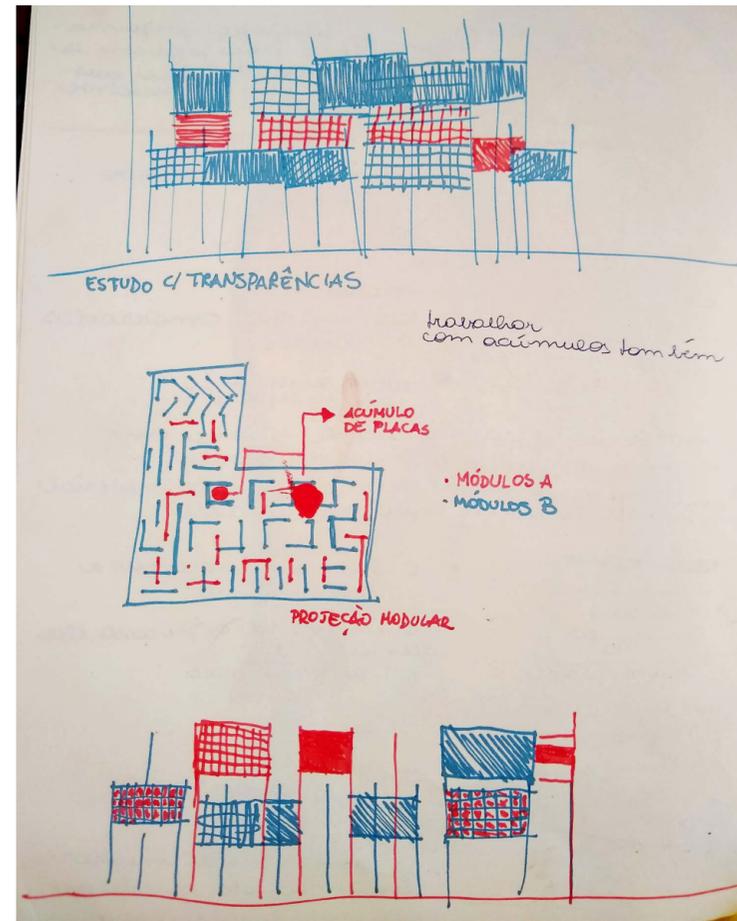
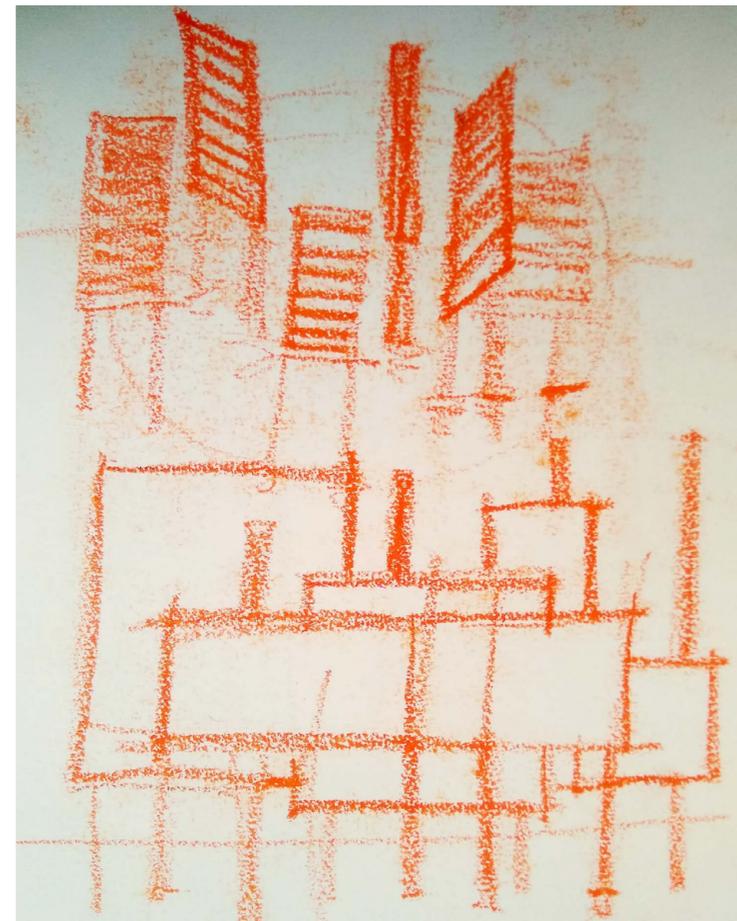
de sinalização, por exemplo — e a obra de arte que não contém em si esse significado externo, uma vez que ela concentra elementos contidos no material de outras experiências, ou seja, é tão específico que não há maneira de acessar essa experiência se não for esteticamente. Assim, uma faixa fincada na cidade que, a princípio, teria um significado claro — o de promover um produto ou serviço — quando deslocada de sua função para ser incorporada à uma escultura, perde seu sentido e, como experiência sensível, adquire valor estético.

No entanto, esse tipo de intervenção na rua requer o entendimento de algumas dificuldades dadas pelo contexto. Uma vez instalada, a obra deixa de estar sob o véu de proteção do artista e passa a ser mais um elemento compositor da paisagem a sua volta. Por ser pública, a obra está sujeita a qualquer reação, seja de aceitação ou repulsa do objeto criado. Porém, tais dificuldades alimentam a minha impulsão pela criação de mais exemplares da série, assim como as faixas publicitárias, que apesar de serem destruídas semanalmente pelo poder público, tornam a surgir e cumprir a sua função contraventora.



*Bandeiras, 2017*  
*Instalação*





## CAMADAS

“Uma caminhada é apenas mais uma camada, uma marca, na superfície da terra”. Richard Long

“Tenho de dizer que não estava interessado em fazer arte efêmera. Por isso, no caso de ‘Uma linha feita a caminhar’, por exemplo, estava interessado em fazer uma obra de arte realizada com o acto de caminhar. O facto de ela ser efêmera foi apenas um resultado; não era o objectivo, nem a intenção.<sup>25</sup> Mesmo depois das esculturas desaparecem fisicamente, a sua importância e significado prevalecem, pois existe um registo quer seja em texto, mapa ou fotografia que retém essa experiência, o acontecimento e a possibilidade de recriação. Embora as esculturas possam existir por apenas dias ou segundos, o importante é a experiência de as fazer: As pessoas criam um grande problema em relação à efemeridade e, de certa maneira, eu nunca estive interessado nisso. A coisa mais importante para mim era fazer o que eu quisesse fazer. E se o resultado fosse efêmero, que assim seja.” (BARTOLOMEU, apud LONG, 2017)

A encruzilhada se fez de linhas conectadas que, quando associadas, tornam-se camadas. Cada ponto em observação investigativa é capaz de elucidar vetores de forças políticas atuantes no meio e a capacidade de invenção dos corpos em atividade. O ser vivente diante dos meus olhos tensiona os limites do meu conhecimento sobre as coisas do mundo e aguça um estado inventivo, um cruzamento de subjetividades.

Para cada associação é possível visualizar uma camada no espaço. Graficamente são planos de ocupação sobrepostos sobre a cidade projetada e, retrospectivamente, sobre a ocupação orgânica

de pessoas antes de Brasília e, ainda mais, sobre a paisagem não antropizada que um dia lá estive. Se colocarmos as camadas umas sobre as outras, seria impossível traçar uma representação cartográfica em sua inteireza para o infinito de camadas associativas presentes no espaço, para além do campo visual, inclusive.

O que está ao meu alcance seria adicionar algumas delas, a partir da minha corporeidade em movimento, a partir da relação com o espaço e com o outro. Identifiquei na série Alfinetes (2018), a possibilidade de criação de camadas de experiências a partir dos atestados de presença dos corpos.

O narrador-viajante Marco Polo ao dialogar com o imperador dos târtaros Kublai Khan no romance *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (2003) relata com detalhes cinquenta e cinco cidades do seu império. Na criação do diálogo fictício entre os dois sujeitos, cada cidade descrita pelo viajante é única, porém carrega características de Veneza, origem do viajante. Na construção da narrativa pode-se dizer que Veneza manifesta-se em diferentes camadas e características - troca de mercadorias, água em abundância, espelho. Há, em um mesmo território, outros tantos mais.

Durante os períodos de transurbância observei que as camadas de ocupação informal manifestam, em minha licença poética, três estados básicos da matéria: sólido, líquido e gasoso. A informalidade não deixará de ser característica comum entre os três, mas o estado de permanência das ocupações e manifestações informais varia, a depender do estado da matéria. Para entender o corpo orgânico de Brasília é necessário investigar como ele é anunciado no cotidiano. Nas andanças da cidade que atravesso (e me atravessa) me deparei com evidências sólidas, líquidas e gasosas que se desvelam para mim como atestados de presença das diversas camadas e dimensões urbanas.

Nas camadas etéreas de ocupação se fizeram pre-

sententes justamente no ambiente mais controlado da cidade, espaço luminoso. Foram justamente nesses ambientes que o estado gasoso da matéria ressoou com maior alcance e significância. Corpos que comunicam.



## ESTADOS ANTRÓPICOS DA MATÉRIA

SÓLIDO	Pensei nas barreiras de Brasília. Lembrei do muro horizontal que separa o plano piloto das cidades satélites, das projeções dos lotes que impedem de construir/edificar, pensei no tombamento, no vazio, na barreira. A fresta se dá no rompimento das barreiras físicas e no surgimento do corpo sólido que se entrega ao risco, como rocha, como rasgo. É o resultado da invenção já estabelecida.	
CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS	Rasgo Estável Dissenso Fixo	Inerte Tangível Edificação Objeto
LÍQUIDO	Estado de pré-solidificação, ainda em movimento inventivo de corpos. Preenchimento líquido das frestas, porém não fixado. Imaginei feiras itinerantes, hábitos cotidianos dissensuais, fluxos de pessoas em espaços não convencionais, ocupações, desvios, efeito rizomático. É tangível, porém difícil de ser delimitado.	
CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS	Pessoas Fluxo Fluido Desvio	Móvel Movimento Vazamento
GASOSO	Estado da comunicação verbal, voz e sons. É sopro, protesto e necessidade de expressão. Estado etéreo, muitas vezes intangível. O estado etéreo não precisa fixar-se em um lugar, ecoa sobre todos os demais estados. Não há como ser confinado.	
CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS	Éter Rastro Fala Som	Palavra Ruído Anúnciação

A caminhada de Richard Long adiciona a cada passo uma “camada” sobre as “camadas” já existentes da Natureza. O resultado final e o impacto no ambiente está diretamente relacionado com o esforço físico e com a dedicação do artista, ou seja, quanto mais esforço houver por parte do artista, maior será o impacto no ambiente: “se caminhava cem vezes, conseguia fazer uma linha; se caminhava uma só vez, ela era invisível.” 21 (BARTOLOMEU apud LONG, 2017)

## ALFINETES

Instalação, 2018

“Alfinetes” (2018) é um desdobramento de “Bandeiras” (2017). É uma série com doze faixas fincadas em pontos nodais afetivos, a partir da manifestação do desejo. Juntas tornam-se manifesto escrito, palavras que fundam, hóstia profana. São atestados de presença interligados por meio de um objeto comum, corpos que cruzam o espaço e se transformam em objeto de arte. Aqui nasce uma camada de ocupação, o desejo de estar presente e materializar-se cidade, incisão.

As cinco primeiras faixas foram inseridas em locais que eu transitava cotidianamente. Fixei minha presença de sujeito passante quando introduzi na

paisagem uma anunciação, uma faixa que me fixava no espaço na minha ausência. O registro da ação se deu na captura do procedimento em sua inteireza, desde o momento em que estabeleço o ponto de perfuração, passa pelo processo de instalação do objeto e finaliza com o abandono do objeto. As demais faixas foram agenciadas por outros sujeitos e cada um, a seu modo, registrou o processo de instalação. Assim, criei uma nova camada.

A faixa na rotatória é um corpo presente na ausência, corpo traduzido em ação, vestígio de uma micropolítica de ocupação urbana, orgânica, tática, espontânea. Como uma anunciação de um gesto

invisível na cidade. É a dimensão do ser passante que se torna visível para outras camadas. É visível para os outros, para a velocidade delirante, quando se freia dessa velocidade, ou quando se muda de direção nos pontos nodais.

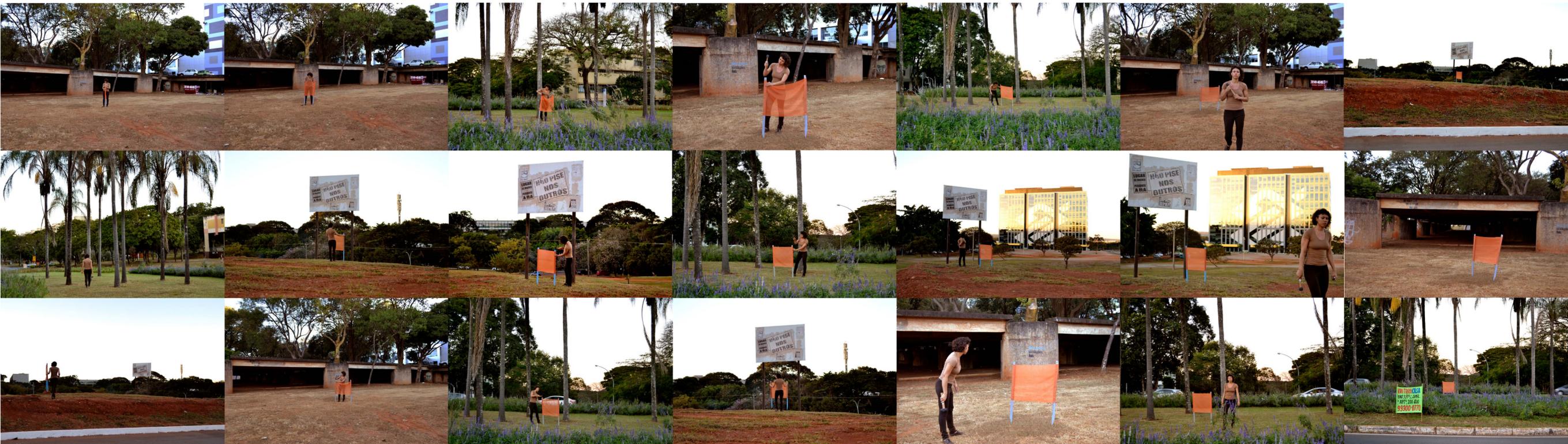
Neste trabalho finquei a bandeira de minha presença, acionei um dispositivo comum aos passantes, tão comum que passa despercebido. Quero romper com a despercepção, mostrar-me faixa, cabeça e pernas expostas, vestígio de corpo. Uma camada de cidade que me atravessa ao mesmo tempo em que a atravesso. Simultaneamente olho e sou olhada. Apareço na demarcação e desapareço na vida cotidiana que segue. É buscar no furo da terra a camada perdida de cidade que pulsa. A terra me revela o território invisível, acolhe a demarcação e abriga a camada invisível da cidade que brota espontaneamente por entre as quadras planejadas de Brasília.

A narrativa se faz por meio da imagem. A faixa sai de mim, faz parte do meu corpo. Ela será fincada em percurso, no caminho dos homens lentos, uma a uma, na medida em que me movo na cidade. A singularidade da faixa dentro da paisagem, única, como o instante em que ali estive. Eu, mulher lenta, presente em corpo e ideia.



Marcação do desejo  
Desejo por camadas  
Desejo remove terra  
Micropolítica  
As cidades, como sonhos, são construídas por desejos e medos  
Ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto  
Que as suas regras sejam absurdas  
As suas perspectivas sejam enganosas  
E que todas as coisas escondam uma outra  
[coisa]  
Desejo  
Da grama entre concretos  
Da passagem de olhos atentos



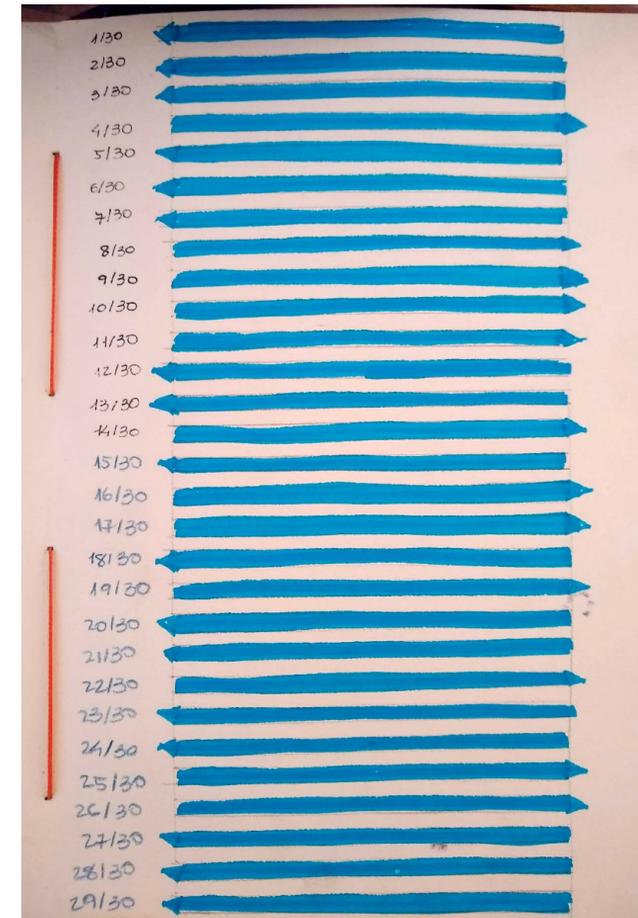


Alfinetes, 2018  
Instalação. Performance. Fotografia performativa





perceptos, de Deleuze e Guatarri é aquela sensação da tensão, de paradoxo. Tensão entre o que o corpo vivo capta e o modo como as coisas são formatadas



## PERFORMATIVIDADE NA FOTOGRAFIA

Uma narrativa

Entende-se por corpo algo além da reunião de todas as coisas existentes conhecidas. É o elemento que se mostra a partir do próprio ser vivente, partindo dele e irradiando para fora. Se me movo e vejo, tudo ao redor é assimilado a partir dessa centralidade e todas as coisas são um prolongamento da existência material do artista. Merleau-Ponty afirma que “o mundo é feito do próprio estofo do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013).

As experimentações do PODIA trouxeram a reflexão sobre o registro e sobre como me posiciono como corpo. É essencial que os desdobramentos descendentes das ações sejam obras, nem mais nem menos

significativas do que ação que as originaram, o ser vivente. Os atos que se configuram em processo de investigação-ação me colocam em estado performativo, o estofo do meu corpo, e as imagens originárias a partir desse processo também fazem parte de uma construção dirigida.

O ato de fotografar nesse processo passou a ser a construção de uma narrativa, diferentemente da ideia de que o fotógrafo captura em imagens o seu objeto de desejo, assim como um caçador se relaciona com sua presa, imobilizando-a. Estou interessada em estabelecer uma relação em que o registro passa a ser, nas palavras de Ronaldo Entler (2005), “um

fragmento metonímico da realidade”, ou seja, torna-se uma pista do fato acontecido mas não desvela totalmente a realidade, apenas a sugere. “Não se trata mais do caçador, mas de um explorador que já não quer matar o objeto de seu interesse. Ele apenas preserva suas pegadas, e se põe a sonhar com ele. Ele o mantém vivo, e também a curiosidade e o desejo que lhe movem” (ENTLER, 2005).

É o meu corpo em ação vivida que coloco em evidência nos trabalhos. Heidegger (2010) desenvolve uma reflexão sobre a essência da obra de arte, partindo pela busca do “originário” ao perguntar pela verdade da obra, ou seja, como essa se manifesta na realidade. A materialidade e o suporte ficam completamente afastados desse horizonte pois o originário, por assim ser, nunca deve se esgotar em um ente, reside no universo da metafísica e do essencialismo. Visto isso, o registro como objeto artístico se legitima ao passo que se distancia do questionamento acerca da sua materialidade e do seu suporte e se aproxima do cerne do discurso na medida que se abre para a narrativa. Partindo do ser, dá a possibilidade do diálogo com obras e pensamentos poéticos de maneira atemporal. O trabalho em questão está sujeito a desdobramentos que estabelecem outras relações com o espectador.

O tempo vivo me interessa, bem como o registro nostálgico de um evento, o recolhimento de fragmentos que um dia se compuseram inteiros na materialidade da investigação. O vídeo, a fotografia e seus desdobramentos são modos múltiplos de manifestação da poética em questão. A obra no tempo presente permite que ela se relacione, imediatamente, em um estado fenomenológico, com as convenções, valores, necessidades e interesses do contexto. Eu, como ser que cria, também me posiciono diante disso. Heidegger (2010) discorre sobre esse caráter do “acontecer-poético-apropriante” que determina o sentido do ser que, no caso do artista, não se revela sem o produto artístico. Posicionando o processo no presente, eu insiro também essa verdade heideggeriana do acontecimento, busco o “repousar em si” da obra.

O registro-obra torna-se outra dimensão da poética, de modo que as soluções de circulação, reprodução e composição das imagens e fragmentos produzidos a partir do processo-presente participam do objeto expressivo na sua totalidade, passam a ter autonomia expressiva. Elas tanto podem referenciar o acontecimento (já passado) de um contexto, quanto podem criar novas obras independentes do processo que as originou.

“A autonomia de uma imagem-registro é sempre relativa ao contexto em que aparece, o que dá a ela potência relacional. Elas mantêm evidente a relação de contato com o contexto referencial, mas também podem, com facilidade, agenciar outras imagens, suportes e espaços, levando a modos de exibição diferenciados, espacializações diversificadas, justaposições e organizações paratáticas, bem como a conjugações livres com materialidades distintas.” (COSTA, 1995)



DIA 12/07/2018

404/407/207/208 norte. Parei, percebi o som das motos que, de longe, me faziam lembrar das vias que me circundam, olhei as nuances de cor ao sair. Eram tons pastéis. Entrei em estado de corpo vibrátil, ou seja, permiti uma abertura corporal para o estar presente, o olhar como se o corpo notasse tudo pela primeira vez. Sons de pássaros. Tenho uma direção clara, o caminho que segue em direção à quadra seguinte. Desejo encontrar um amigo, um encontro que há tempos não ocorria. Cruzei por um abrigo de lona na prefeitura da quadra deteriorada. Colchão surrado. Um ninho de gente. Espaço do cantinho. Até lá, caminhei imaginando uma linha reta. Não houve obstáculos diante de mim. Atravessei canteiros de grama e andei pelas calçadas. Observei os sinais de corporeidade, pequenas frases, pixações, anúncios, o calçamento violado ainda fresco que continha escritos, a manilha pintada de roxo, mais uma, mais outra. Achei um carrinho de supermercado na rua e segui com ele. Agora dava pra juntar os cacos, os vestígios. Cruzei com uma família que habitava uma parada de ônibus desativada. Três crianças. Um casal. Empurrava um carrinho de material reciclável. Ahhhhhhhh!!! Estava escrito sob meus pés. Rachaduras na ciclovia. Olhos alheios atentos ao meu movimento. Abracei o amigo. Disse que sentia saudades. Segui adiante sem rumo. Revestimento da passarela subterrânea descolando. Muitas frases escritas nas paredes. Luz no final do túnel. 207 norte. Descampado. Uma mulher empurra o carrinho de bebê. O totem de indicação de quadra foi derrubado por conta de uma obra. Segui dois homens e não consegui acompanhá-los. Me perdi de vista. Voltei. Uma mulher em performance percorrendo um círculo perfeito. Abandonei o carrinho de supermercado e deixei nele os cacos de cidade. Se não fosse a pé, veria apenas o ponto de partida, o destino final. Não vejo outras camadas, mas elas estão lá.





*Órgãos, 2018*

*Performance. Fotografia performativa*





DIA 13.07.2018.

Esplanada dos ministérios. Saí em acompanhamento de outras pessoas derivantes. Observei as nuances de cor. O dia era azul e branco. Ordem. Cidade luminosa. Um homem equilibrava estatuetas de catedral no guarda corpo da rampa do museu. Um passante anunciou seu nome. Atravessei a rua. Um carrinho de supermercado quebrado e abandonado no gramado. Frases escritas a giz nas árvores. Frases escritas a giz no chão. Nome dos estados brasileiros. Fluxo de carros. Não há calçada para transitar aqui. Grande muro branco com revestimento cerâmico. Uma porta com grades mostra uma passagem escondida. Guarda corpo amarelo com uma infinidade de nomes riscados. Frases de amor. Moradores de rua dormem ao longo da calçada. Cantinho escuro ao lado da rodoviária. Cheiro de urina. Fileira de ministérios. Congresso Nacional ao fundo. Pombos. Fora Temer escrito no chão a giz.



*Órgãos, 2016*

*Performance. Fotografia performativa*



28.06.2019

SQN 404/204/203/202/102 Norte Se vejo um velhinho atravessar a grama, que camada incrível de entendimento da cidade, e os pontos nodais criados por ele. Se escuto de casa um sonar malandro na rua, tranquilizo meu coração, uma escritura a mais na transformação da cidade, deixai vadiar. Vejo camadas invisíveis de uma cidade que ainda vai se materializar, na dimensão não retiniana do sentir. Desci em busca desses vestígios. Encruzilhada. Bandeirolas no chão. Resto de fogueira no descampado. Troncos de madeiras em círculos. Caminho do pedestre na grama. Encruzilhada. Curicacas perambulantes.



Assim, existem agora duas experiências diferentes: a experiência do artista durante a ação, e a experiência do público por meio da interpretação do registro da ação, sendo, no entanto, objetivo do artista que o observador consiga penetrar na experiência original através da documentação que lhe é apresentada. O processo, formas e ideias simples, juntamente com a objetividade das obras, e ausência de simbolismos, reduz as distrações ou obstáculos ao mínimo. Deste modo, e visto que as obras valem por si mesmas, são criadas as circunstâncias necessárias para o observador ter uma “verdadeira” experiência. (BARTOLOMEU apud LONG, 2017)

## REVISÃO DE CONTEXTO

### *Site specificity*

Nas décadas de 60 e 70 surgiram grupos e categorias de artistas que interagiam com o espaço público, criavam “deslocamentos semânticos nesse espaço preexistente” (MARQUEZ, 2000) e formas de crítica institucional. O minimalismo emergiu na década de 60 e desencadeou, durante a década de 70, experimentações estéticas como a land/earth art, arte conceitual, instalação, performance/body art, arte povera, arte processual, dentre outras. A arte caracterizada como “pública”, vista aqui não como um conceito que assim se autodefine, como as experiências estéticas anteriormente citadas, mas como a observação de um conjunto de obras que ocupam

seu lugar na configuração urbana e interagem dinamicamente com o meio, pareceu se aproximar das inquietações que se tornaram evidentes com o desenrolar das experimentações realizadas ao longo desta pesquisa. No entanto, como artista-etc mantenedora de fronteiras conceituais abertas, vi a possibilidade de explorar não apenas as questões estéticas urbanas específicas de Brasília, mas trazer à tona a análise dos limites formais e culturais que dão base ao trabalho em questão, uma elucidação política das questões que o orbitam.

Segundo Kwon (1997), a arte site-specific na década de 70, informada pelo pensamento mini-

malista da década de 60, demandava a presença física do espectador por meio da proposição de um modelo fenomenológico e de uma experiência corporal vivenciada que traz o objeto de arte como passível de ser experimentado no aqui e no agora e o site como realidade tangível. Essa colocação formal do objeto no site foi um dos primeiros indícios do que viria a seguir: os artistas passaram a considerar que o site não é apenas de grandeza física, mas inclui camadas de espaços, simbologias e economias diferentes que se interrelacionam. Houve a necessidade de revelar e questionar a maneira de funcionamento das forças e instituições que atuam no mercado da arte, de modo a entender os parâmetros de modulação do valor econômico e cultural da obra. As definições de site foram ampliadas e redefinidas em experiências estéticas às quais Miwon Kwon caracterizou como site-specificity.

Sou rugas e, da minha cidade, sou ruas traz a necessidade de engajamento com o mundo externo e vida cotidiana, mais do que a relação simbiótica com o espaço urbano e obras de site-specific. Dentre as características do trabalho em processo elucidado as forças ocultas presentes no espaço (o espaço não é “inocente”) e busco entender o protagonismo (ou a

ausência dele) do sujeito/espectador no Plano Piloto. Que relações estabeleço entre mim e o usuário da cidade, onde está o outro em mim e onde estou no(s) outro(s)?

O que é posto como conteúdo do trabalho artístico, neste caso, é o próprio site da arte e o verbo-ação mais do que o substantivo-objeto. Segundo Kwon (1997), em trabalhos de site-specificity a obra e o site não necessariamente se relacionam fisicamente, mas “no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepitível e evanescente” (KWON, 1997). Assim, é possível o surgimento de obras desmaterializadas. Esse engajamento processual diretamente relacionado com a cultura embutida no site o torna discursivo e é delineado com um campo de conhecimento e/ou debate intelectual, por vezes interdisciplinar. “Esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente.”(KWON, 1997).

A abertura das definições de site para obras site-oriented trazem a esta pesquisa em poéticas a possibilidade da própria investigação e contexto tornarem-se o verbo e a ação. Tal condição contribui para o



## PROCEDIMENTO DESPADRONIZADO PARA UMA INVESTIGAÇÃO-AÇÃO

<b>TAREFA</b>	● Extrair uma narrativa a partir do fluxo de transeuntes
<b>RESPONSABILIDADE TÉCNICA</b>	● Lívia Brandão
<b>PROCEDIMENTOS NECESSÁRIOS</b>	● <ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificar uma cidade sutil</li> <li>- Identificar pontos na cidade de grande circulação</li> <li>- Identificar táticas de ação e movimentação dos sujeitos</li> <li>- Ponto fixo de observação. Fixar a câmera em um ângulo que se adeque ao objetivo</li> <li>- Acionar o disparador da câmera ininterruptamente durante algum tempo</li> <li>- Estetificar a experiência.</li> </ul>
<b>MATERIAL BÁSICO</b>	● <ul style="list-style-type: none"> <li>- câmera fotográfica</li> <li>- tripé</li> <li>- corpo vibrátil</li> </ul>
<b>PASSOS CRÍTICOS</b>	● <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estar atento aos sinais manifestados e detalhes de invenções cotidianas dos sujeitos em foco.</li> <li>- A narrativa a ser pesquisada será contada a partir das imagens extraídas</li> </ul>
<b>MANUSEIO DO MATERIAL</b>	● - Após a experiência, recolher todo o material produzido para análise.
<b>RESULTADOS ESPERADOS</b>	● <ul style="list-style-type: none"> <li>- Criar narrativas urbanas</li> <li>- Criar objetos de arte</li> <li>- Descortinar camadas sutis de percepção</li> </ul>
<b>AÇÕES CORRE- TIVAS</b>	● - Os resultados inesperados devem ser inseridos no objeto de arte

### Narrativas Urbanas (2016)

Sophie Calle (1979) preencheu a lacuna do desconhecimento do objeto fotografado ao se posicionar em estado performático nos trabalhos. Ofereceu ao espectador pistas por meio de presenças incompletas oferecidas nas obras. Em seus trabalhos como o “Suíte Vénitienne”, de 1980, Sophie persegue ao longo de duas semanas um sujeito escolhido aleatoriamente e extrai dele o seu cotidiano, mas nunca o aborda diretamente. Sua identidade jamais foi revelada, ou seja, houve uma intimização com o objeto fotografado, mas não se chegou perto dele suficientemente a ponto de revelá-lo. A artista deu espaço para o usufruto da imaginação.

Em “Narrativas Urbanas” a investigação se deu a partir da pausa. Fixei-me em corpo presente no espaço e de lá observei as pessoas que por ali passavam. Registrei o fluxo e estabeleci uma ligação entre cada personagem e o meu observar atento. Não precisei saber de onde vinham e para onde iriam, cedi espaço à imaginação. Me bastou o movimento dos corpos, aqueles que descem, outros que sobem, outros desatentos, outros focados.



## BRASÍLIA EM PROMESSA

Brasília vivida

Brasília se fez real, nasceu da utopia. Edificou-se a partir do Plano de Metas proposto por Juscelino Kubitschek e foi moldado pelo pensamento modernista, que representava uma onda de otimismo e transformação no contexto pós-guerra. O Modernismo trazia consigo o que tinha de mais inovador, idealizava princípios através da racionalidade e eficiência, otimização de materiais, industrialização e, portanto, era a concretização simbólica do progresso brasileiro, uma demarcação estratégica, um motivo geopolítico. Estava alinhada com os ideais de Juscelino de afirmação da soberania e unificação nacional e sua construção traria as bases concretas

para o desenvolvimento desse pensamento.

Desde sempre, Brasília nasceu nobre, de berço político dourado, foi a promessa de uma forma ideal de ser cidade e exigia-se à ela aptidão para receber todo o peso simbólico digno da nova Capital Federal. Também por isso era de interesse do Estado que essa utopia fosse a realidade e todo controle era necessário para fazer valer tal projeto.

Nada melhor que o pensamento moderno para justificar uma ideia de “pureza” concreta de uma cidade, para sustentar uma falsa sensação de harmonia na vida urbana e, mais ainda, suprir teori-

amente um planejamento urbano em que o projeto é posto acima da vida cotidiana real e das relações entre os usuários ordinários. A utopia do séc. XIX, que impregnou o pensamento dos modernistas no século seguinte, esteve ancorada a uma ideia de rejeição de uma sociedade urbanizada, e a “herança romântica do século XVIII sobre a nobreza e a simplicidade do homem “natural” ou primitivo, eram atraídos pela ideia de ambientes simples, que eram obras de arte por consenso harmonioso” (JACOBS, 2011). O “caos” advindo da diversidade das cidades não era bem aceito entre os modernistas.

O planejadores de Brasília, influenciados pela utopia do movimento urbanístico Cidade-Jardim, “acreditaram ter descoberto a fórmula ideal, baseada em necessidades universais de um ser humano genérico - inexistente” (HOLANDA, 2016). A ideia de Cidade-Jardim veio para atenuar o planejamento autoritário ensaiado nos projetos Ville Radieuse, de Le Corbusier e City Beautiful, mas não deixou de ser contaminada por eles - era fundamental que os arquitetos tivessem controle total sobre o ambiente físico em que pairavam seus projetos. Porém, como afirma Jane Jacobs, “encarar a cidade, ou mesmo um bairro, como se fosse um problema arquitetônico mais amplo, passível de

adquirir ordem por meio de sua transformação numa obra de arte disciplinada, é cometer o erro de tentar substituir a vida pela arte”(JACOBS, 2011). Em resumo, esses projetos cultuavam mais o projeto arquitetônico do que a reforma social.

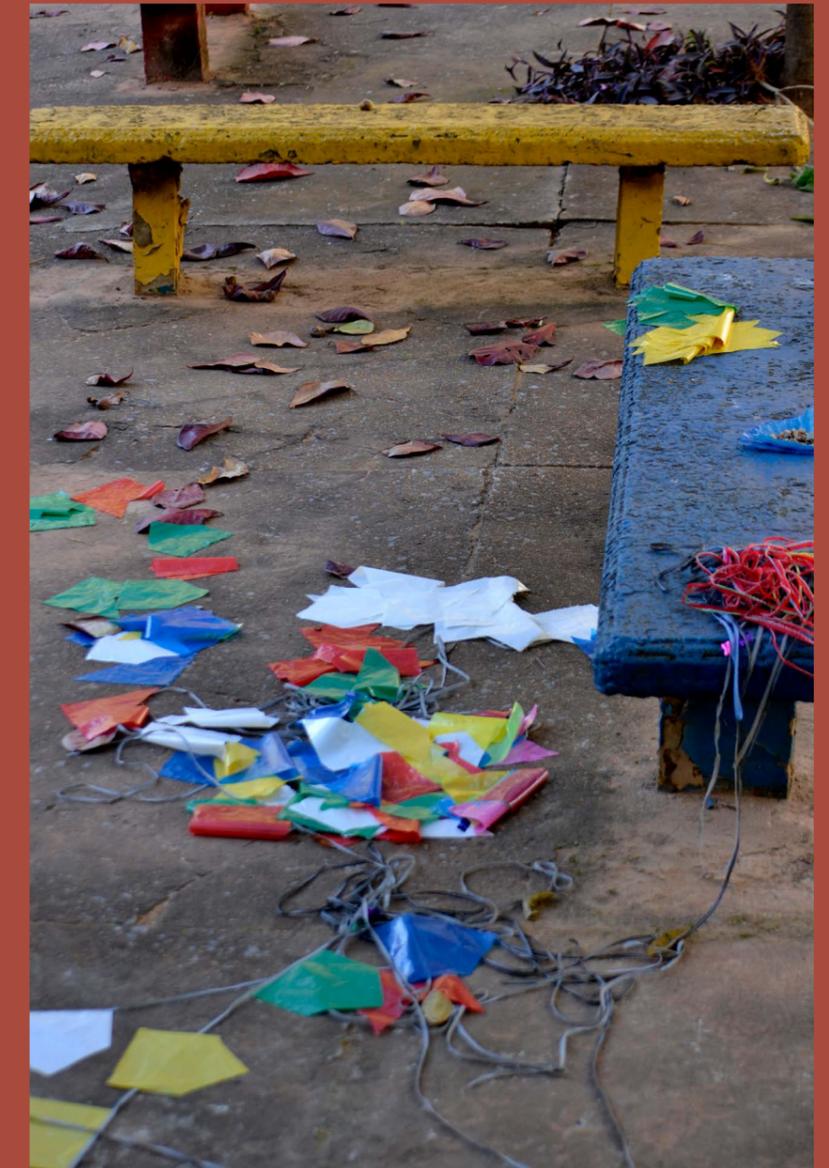
Não é à toa que Lúcio Costa, autor do projeto urbanístico de Brasília, admitiu que tudo é “claramente limitado pelo padrão comum da receita única”(COSTA, 2005), uma relação que fez com as cidades mineiras antigas que traziam como padrão edifício tipológico as casas geminadas que se diferenciavam nos detalhes construtivos de janelas, telhados e portas. Segundo Holanda:

“A proposta de Lúcio Costa continha inicialmente apenas dois tipos edifícios residenciais: 1) apartamentos em blocos de seis pavimentos sobre pilotis e 2) “casas individuais”, em terrenos generosos, explicitamente para os mais ricos, próximas à orla do lago. Quanto aos apartamentos, o arquiteto escreveu que a “gradação social” se daria por meio de localização das quadras, tamanho dos apartamentos e nível de acabamento, sem “afetar o conforto social a que todos têm direito” (HOLANDA, 2016).

Essa solução é um desfalque por desconsiderar a diversidade de uso que os moradores da cidade adotariam. Logo a cidade “real” impregnou a cidade planejada com situações complexas e diversidade, uma adversidade à tão sonhada ordem do projeto. Os primeiros habitantes de Brasília não se encaixavam na “receita” proposta por Lúcio Costa, demandavam do planejamento inicial uma combinação de usos e diversificação de tipologias edilícias e, como autênticos construtores urbanos, iniciaram por eles mesmos as ocupações informais bem próximas ao Plano Piloto. Como reação, o Estado os transferiu para regiões mais distantes, o que deu início aos núcleos-satélite. Era conveniente seguir a recomendação da autoridade de Lúcio Costa: “sempre insisti junto aos responsáveis pelo desenvolvimento de Brasília no sentido de evitar-se por todos os meios o deprimente espraiamento ‘suburbano’ do chamado Plano Piloto” (COSTA, 2005)” foi necessário delimitar “definitivamente o cinturão urbano edificado no encontro com as áreas externas contíguas destinadas não a loteamentos mas tão só à cultura hortogranjeira devidamente planejada” (COSTA, 2005). Nas palavras de Holanda, “Não era suficiente manter a “receita” intocada internamente: era preciso isolá-la daqueles que nela não cabiam, mediante um

anel de características rurais ao redor do Plano Piloto.” (HOLANDA, 2016)

Os primeiros moradores de Brasília não traziam a ideia de pureza arquitetônica na ordem urbana, estavam impregnados de heranças de seus lugares de origem, uma experiência corporal de uma cultura advinda de outras regiões do Brasil, cujo crescimento das cidades se deu naturalmente, com a complexificação das relações entre seus moradores e das necessidades urbanas dos indivíduos. Vieram e inseriram nessa grande construção urbana modernista as suas práticas ordinárias cotidianas e, por isso, adicionaram ao corpo da nova capital camadas de ocupação cujo desenvolvimento pode ser classificado como orgânico, não só nos núcleos-satélites, como também no Plano Piloto controlado. Pelo simples fato de usufruírem do urbanismo recém-criado por uma experiência prática, naturalmente reiventaram, subverteram, profanaram os espaços urbanos. Os seus corpos materialmente sensíveis são aqueles “para quem as imagens são miragens, não podem por muito tempo estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo suas fabulações” (SANTOS, 2017) e assim atualizaram o corpo da cidade.



O Projeto-Brasília foi contra esse movimento natural de ocupação urbana, que revela, empiricamente, as reais necessidades de uso dos espaços, por meio da experimentação prática dos usuários ordinários. Ao invés de se apropriar das camadas de ocupação protagonizadas pelo movimento corpóreo dos homens lentos e criar locais oficiais em que haveria espaço inclusivo para a diversidade oriunda dos habitantes “reais” (o que posteriormente ocorreu com a Vila Planalto, por exemplo), os considerou ameaça ao projeto e afastou-os do centro. Assim, Brasília espraiou-se e junto a isso, desde sua origem, desenvolveu uma série de problemas estruturais: grandes distâncias percorridas de casa para o trabalho, ineficiência e precariedade dos transportes coletivos, polarização entre centro e periferia, cidades-dormitório e, principalmente, o apartheid social, uma vez que esses problemas atingem predominantemente pessoas de baixa renda. Segundo Holanda:

O espraiamento da cidade, comandado pelo Estado, não do mercado, resultou num de seus atributos mais problemáticos: a urbe dicotomizada entre a cidade-mãe (o Plano) – bem equipada em infraestrutura urbana, empregos, educação, saúde, lazer, cultura etc. – e uma imensa

periferia, até hoje precariamente servida. Em 2011, o Plano Piloto abriga 47,72% dos empregos totais da cidade, mas só 8,21% de sua população; 419.880 trabalhadores são “exportados” diariamente para trabalhar no Plano pelas dez regiões administrativas de Brasília que mais o fazem (CODEPLAN, 2012; Miragaya, 2013). Some-se a isso as viagens para os demais fins e temos uma estimativa de um movimento pendular médio diário de quase 1.000.000 de pessoas entre a periferia e o núcleo central, para todos os fins e em todos os modos de locomoção. Em outras palavras, a Região Administrativa de Brasília quase sextuplica sua população nos dias de semana. (HOLANDA, 2016)

A promessa de uma cidade ideal para levar o status de nova capital do Brasil foi defendida desde os seus primórdios pelos urbanistas e pelo Estado, posteriormente foi sacramentada no Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília. Esse Plano, reconhecido pela UNESCO em 1987, envolve o perímetro do projeto de Lúcio Costa e categoriza as áreas por meio da manutenção urbanística das quatro escalas de Brasília: gregária, bucólica, residencial e monumental. O que está sob proteção federal é a concepção

urbana da cidade, esquematizada pela interação dessas escalas, ou seja, não há tombamento específico de prédios, salvo algumas exceções. Portanto, existe uma grande limitação de ocupação das áreas físicas do tombamento e, mesmo assim, ainda é latente a discussão do direito à cidade e a manifestação de forças não hegemônicas que agem em sentido contrário a essa lógica. Um exemplo são os lotes de antigas chácaras, observadas por Holanda (HOLANDA, 2016), “que visavam impedir o “espraiamento suburbano” indesejado, são desmembrados, irregularmente, em lotes urbanos; o próprio Lúcio Costa, em 1987, assina estudos recomendando a ocupação de áreas contíguas ao Plano, levando aos “subúrbios” que antes condenava”.

Forças mercadológicas, ao mesmo tempo que abrem espaço a condomínios horizontais privativos afastados do centro e loteamentos longínquos, o que intensifica ainda mais o espraiamento urbano, também agem dentro dos limites físicos tombados e acabam limitando a diversidade social nas áreas mais nobres. Morar no Plano Piloto tem custo elevado e tal característica acarreta um enfraquecimento do poder de ação das forças não hegemônicas referidas anteriormente. O resultado disso é um “congelamento” das relações sociais tão necessárias à dinâmica da cidade, a diminuição

da densidade urbana. Nos espaços públicos esvaziados ocorrem menos contatos triviais necessários à “compreensão da identidade pública das pessoas, uma rede de respeito e confiança mútuos e um apoio eventual na dificuldade pessoal ou da vizinhança” (JACOBS, 2011).

Segundo Lynch, a cidade em desenvolvimento não é apenas projeto ou objeto percebido, mas é o produto complexo de uma grande construção coletiva, uma sobreposição temporal de camadas de ocupação. As pessoas nesse contexto modificam constantemente a estrutura baseando-se em suas particularidades. “Se em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. Só um controle parcial pode ser exercido sobre seu crescimento e sua forma” (LYNCH, 2006). Em Brasília controlada pelas leis e pelo mercado, há claramente uma limitação da atuação extra oficial agenciada pelo usuário ordinário, porém nunca haverá sua extinção, por se tratar de um movimento natural de ocupação dos espaços que possui, inclusive, uma lógica formal fractalizada, característica que será abordada posteriormente nesta dissertação.

Enquanto que em meio urbano tradicional os corpos surgem antes do produto-cidade, o processo de

ocupação da Capital foi o inverso: a cidade espetacularizada chegou primeiro que os corpos e limitou suas apropriações. A escassez de pessoas em movimento, o cerceamento tátil e a passividade aos quais os habitantes são submetidos aqui inibem a experiência urbana e transformam Brasília em um caso único. No entanto, se for possível observá-la mais a fundo, percebe-se o surgimento de fissuras à forma e uso oficiais. Como cidade ativa, também é pulsante: em certo nível, o potencial transformador do usuário ordinário se mantém, se expõe por entre as “frestas”, pelo pouco notado. O primeiro questionamento se deu ao tentar entender e identificar a essência desse potencial de urbanidade.

A luta pelo uso democrático da cidade é contínua: de um lado se encontram os habitantes privilegiados, munidos de argumentos embasados pelo plano de preservação e salvaguardados pelo Estado, contam com dirigentes obstinados a ter total controle sobre o funcionamento e uso da cidade e, do outro lado, agentes desprivilegiados possuidores de “uma forma molecular de resistência ao processo molar de espetacularização urbana contemporânea” (JACQUES, 2010), protagonistas de experiências diárias que se instauram a partir do corpo. Brasília, nobre capital, obra prima a

céu aberto é, sobretudo, cidade vivida.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa em artes visuais



Esta pesquisa levanta mais questionamentos do que afirmações. Abre possibilidades de interação com o espaço público. Para além do objeto de estudo, é um convite a estar presente e desperto para o objeto de desejo. Para tal, deve-se olhar para dentro, ter consciência de si e depois olhar o mundo. A cada resolução de indagações, novas outras surgem. Trata-se de um processo inacabado.

A questão central é: como transmitir a experiência em forma estética se o cerne da investigação não se encontra na materialidade? Questões como essa polemizam toda tentativa de resolução. Não há a tentativa sem a contradição e não há aprofundamento

sem o questionamento. Quando eu fico cega, aí a obra se faz.

O método aqui utilizado aproxima-se mais de um estado qualitativo, pois na resolução do problema não há o uso de ferramentas estatísticas. Aqui há a coleta de dados abertos, aprofundamento de outros modos de compreender o mundo, no que toca a intuição e a imaginação. É um convite a pensar sobre o cotidiano na cidade e criar com ele.

Rey (1996), caracteriza a pesquisa em artes plásticas como um campo de metodologias diferenciadas, uma vez que o objeto de estudo é produzido simulta-

neamente à pesquisa teórica. Assim, torna-se distinto do teórico que estuda obras acabadas.

O desafio seria solucionar a problemática que eu mesma levantei por meio da produção de obras. É fundamental que no campo de pesquisa em artes se afirme o objeto de arte como presença, a imagem é o próprio discurso, é o centro. É o oposto do que ocorre em metodologias quantitativas, em que a imagem assume um papel meramente ilustrativo. Me comunico aqui legitimamente de maneira não-verbal.

As inquietações neste trabalho me puseram a pensar em formas de me aglutinar com práticas comuns na cidade “por dentro” e irradiando para fora. Não insiro na cidade um objeto alheio a ela, mas que já é dela, é um exercício de observação. Me questiono sobre a existência de outros atos que podem ser observados e visitados também “pelo lado de dentro”. Será uma pesquisa futura.

Visualizei que o tecido, a trama, a costura são elementos latentes no trabalho em seu aspecto material, algo que remete ao tecer, ao órgão, à camada. Sou rugas e, da minha cidade, sou ruas teve começo, meio e abandono. Retomarei logo.

---

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BARTOLOMEU, Gil. Richard Long: arte como experiência e acontecimento. 2017: 75. Dissertação Mestrado em Escultura Especialização em Estudos de Escultura – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- BRAGA, Milton. O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.
- BRASIL. Lei Complementar nº883, de 25 de junho de 2014. Dispõe sobre a ocupação de galerias e áreas públicas na Região Administrativa do Plano Piloto - RAI. Diário Oficial da União, Brasília, DF, v. XX, n. XX, 27 jun. 2014.
- BUREN, Daniel. Critical Limits, in Five Texts [1970]. Nova York: John Weber Gallery, 1974: 38 (reimpressão).
- CALVINO, Ítalo. Cidades Invisíveis. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo Folha de S. Paulo, 2003.
- Campos, Vicente Falconi, 1940. Gerenciamento da rotina do trabalho do dia-a-dia. Nova Lima: INDG Tecnologia e Serviços Ltda., 2004. 266 p.: il.
- CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 201
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1990
- Colectivo Situaciones e MTD Solano. Hipóteses 891. Buenos Aires, Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- Corpocidade : debates, ações e articulações / organização Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Britto. - Salvador: EDUFBA, 2010.

- COSTA, Lucio. Lucio Costa: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DEWEY, John. Arte como Experiência. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ENTLER, Ronaldo. “Entre a memória e o esquecimento: o realismo da obra de Sophie Calle”. Studium, v. 22. Campinas: Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação - IA - Unicamp, 2005. [http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html]
- FONSECA, Cacá. Cartografia em jogo: artifícios para uma construção metodológica. Redobra, Salvador, v.9, p. 126-144, 2012.
- RIBEIRO, Ana Clara. Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades. Redobra, Salvador, v.9, p.59-71, 2012.
- FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely. Micropolítica . Cartografia do Desejo. Petrópolis: Editora Vozes. 2013.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. São Paulo: Edições 70, 2010
- HOLANDA, Frederico de. Brasília: utopia ou segregação à brasileira? Le Monde Diplomatique Brasil – Copyleft, São Paulo, 26 abr. 2016. Disponível em: [www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=3217](http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=3217)
- Acesso em: 08 nov. 2018.
- JACOBS, Jane. Morte e Vida de Grandes Cidades. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. – (Coleção Cidades).
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- KOOLHAAS, R. Nova York Delirante. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KONRATH, Germana; REYES, Paulo Edison Belo. Às vezes fazer algo não leva à nada: a ocupação do tempo na poética urbana

de Francis Alÿs, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1454-1560.

KWON, Miwon, (Spring 1997) 'One Place after Another: Notes on Site Specificity' October, Vol. 80, pp. 85-110 MIT Press, Boston.

LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

MARQUEZ, Renata. Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço público. 2000. 136 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. Arte e geografia. Imagens Marginais. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MATZENAUER, Camila; BIANCALANA, Gisela. AUTOETNOGRAFIA: UM CAMINHO METODOLÓGICO PARA A PESQUISA EM ARTES PERFORMATIVAS. Revista Aspás, Universidade de São Paulo, São Paulo. Vol.7. N. 2. P.83-93, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: Três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais. Revista Porto Arte, Porto

Alegre, v. 9, n.13, 1997.

RUFINO, Luiz. Encruzilhada. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/encruzilhada/>. Acesso em 10 jul. 2019.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção - 4. ed. 9. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. — (Coleção Milton Santos;1).

SENNETT, Richard. Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010.

