

Nome completo da autora da dissertação: Polyanna Morgana Duarte de Oliveira Rocha

Título da dissertação: Intervenção Contra-Institucional como guerrilha estética

Nome do curso: Mestrado em Poéticas Contemporâneas

Data de defesa: 21 de março de 2006

Nome do orientador: Geraldo Orthof

Palavras chaves em português: intervenção urbana; paisagem urbana de Brasília; performance; ritual; arte contra-institucional; obras anti-mercadológicas; anti-trabalho;

Palavras chaves em inglês: urban intervention; Brasilia urban landscape; performance art; ritual; anti-institucional art; anti-merchandising art; anti-work;

Resumo: A presente dissertação parte de uma reflexão e de uma analogia entre a intervenção performática e a cidade. Para realizá-la vamos, inicialmente, fazer uma abordagem da origem da arte performática como uma manifestação artística que se rebela contra a associação entre arte e trabalho, e entre arte e mercadoria. Num segundo momento, é feita uma apresentação da história da performance, das características da performance e das especificidades da intervenção performática. Posteriormente, há o estudo da relação entre o olhar e paisagem urbana, dois eixos necessários para a compreensão do caráter de intervenção do ato performático. Há ainda, um estudo específico da paisagem urbana de Brasília. No momento seguinte, vamos fazer uma relação entre as características da intervenção performática e do ato de guerrilha. Finalmente, vamos apresentar a produção artística criada a partir desse estudo.

Abstract:

This present dissertation comes from a reflection and an analogy between the site specific of the performance art and the city. It begins with an approach on the origin of performance art as an artistic manifestation that rebels against the association between art and job, and between art and commodities. In a second moment, it's done a presentation of the performance history, the characteristics of the performance art, and of the site specific of a performance. After that, we will have an study of the relation between look and the urban landscape, them both are necessary to understand the proposition. There is also a specific study of Brasilia landscape. At the moment after, we will do a relationship between the characteristics of the performance art and the guerrilla act. Finally, we will present the artistic production created.

POLYANNA MORGANA DUARTE DE OLIVEIRA ROCHA

INTERVENÇÃO PERFORMÁTICA CONTRA-INSTITUCIONAL COMO GUERRILHA ESTÉTICA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Curso de Pós-Graduação em Poéticas Contemporâneas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Doutor Geraldo Orthof.

**Brasília
2006**

TERMO DE APROVAÇÃO

POLYANNA MORGANA DUARTE DE OLIVEIRA ROCHA

INTERVENÇÃO CONTRA-INSTITUCIONAL COMO GUERRILHA ESTÉTICA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Curso de Pós-Graduação em Poéticas Contemporâneas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Professor Doutor Geraldo Orthof (Orientador) – Universidade de Brasília.

Professor Doutor Alfredo Fernandes – Universidade Federal de Santa Catarina.

Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros – Universidade de Brasília.

Brasília, 13 de Abril de 2006.

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que colaboraram para a realização deste trabalho e a todas aquelas que não atrapalharam.

Meu agradecimento especial à Tatiana Rossela e Waldemar Cassimiro pela amizade, compreensão, apoio espiritual e acadêmico; à Idenice Duarte de Oliveira e Rubem Rocha, pela disposição em ajudar; à Tereza Santa Cruz, Sabrina Lopes e Gustavo Magalhães pela amizade e compreensão.

Sumário

Resumo.....	V
Abstract.....	VI
1 Introdução.....	1
2 Arte não, mas trabalho.....	3
2.1 Sobre o problema da profissionalização como legitimação.....	5
2.2 Sobre arte e mercadoria.....	8
3 Breve história da performance.....	14
3.1 Sobre as características da linguagem performática.....	21
3.2 Da origem ritual do teatro.....	27
3.3 ... ao aspecto ritual da performance e do <i>happening</i>	31
4 Entre o ver e o olhar.....	34
4.1 Breve história do olhar.....	36
5 A paisagem urbana como lugar de ação e contemplação.....	40
5.1 Sobre a cidade ideal e utópica.....	43
5.2 Brasília como utopia e ruína.....	49
5.3 A cidade a pé.....	57
6 Da intervenção performática à guerrilha estética.....	63
7 Caminhando.....	66
8 Conclusão.....	72
9 Lista de Figuras.....	74
10 Referências.....	76

Resumo:

A presente dissertação parte de uma reflexão e de uma analogia entre a intervenção performática e a cidade. Para realizá-la vamos, inicialmente, fazer uma abordagem da origem da arte performática como uma manifestação artística que se rebela contra a associação entre arte e trabalho, e entre arte e mercadoria. Num segundo momento, é feita uma apresentação da história da performance, das características da performance e das especificidades da intervenção performática. Posteriormente, há o estudo da relação entre o olhar e paisagem urbana, dois eixos necessários para a compreensão do caráter de intervenção do ato performático. Há ainda, um estudo específico da paisagem urbana de Brasília. No momento seguinte, vamos fazer uma relação entre as características da intervenção performática e do ato de guerrilha. Finalmente, vamos apresentar a produção artística criada a partir desse estudo.

Abstract:

This present dissertation comes from a reflection and an analogy between the site specific of the performance art and the city. It begins with an approach on the origin of performance art as an artistic manifestation that rebels against the association between art and job, and between art and commodities. In a second moment, it's done a presentation of the performance history, the characteristics of the performance art, and of the site specific of a performance. After that, we will have an study of the relation between look and the urban landscape, them both are necessary to understand the proposition. There is also a specific study of Brasilia landscape. At the moment after, we will do a relationship between the characteristics of the performance art and the guerrilla act. Finally, we will present the artistic production created.

1 Introdução:

A presente dissertação propõe um percurso sobre as idéias que fundamentaram a intervenção performática em seu caráter contra-institucional ou de guerrilha. Para tanto, foi descrito um trajeto que investiga desde as propostas anti-trabalho e anti-mercadoria — própria dessa linguagem efêmera — até os aspectos estéticos, éticos, filosóficos na relação do corpo enquanto sujeito e obra na performance.

A primeira parte da dissertação investiga a efemeridade da performance. Esta característica que serviu, em um primeiro momento histórico, como base de sustentação da crítica à obra de arte enquanto mercadoria, se transformou, posteriormente, em favor da adaptação ao sistema de trocas mercantis. Nesse processo de transformação, houve, também por parte da economia, uma adaptação no sentido de continuar garantindo a adesão ao circuito de trocas mercantis. Há, nesse primeiro momento do texto, uma problematização do caráter não autônomo da arte enquanto trabalho e uma reflexão sobre a situação atual da performance em favor de se preservar o sentido libertário do ato performático.

Na segunda parte do texto, a história da performance serve de base para discorrer sobre as suas características próprias, e também sobre aquilo que a diferencia de outras linguagens. A relação específica entre performance e ritual é elaborada em comparação à origem ritual do teatro. Nessa parte do texto é apresentada a diferenciação entre a performance em geral e a intervenção performática.

A intervenção performática, ao criticar a relação entre arte e espaço institucionalizado, traz à tona a questão da localização da arte e de sua contaminação com o espaço ao redor. Nessa busca por redefinir o lugar da arte em favor de um campo ampliado de possibilidades, não causa surpresa a busca da arte pela paisagem urbana como elemento de construção.

O olhar e a paisagem, no caso, a paisagem urbana, são instâncias necessárias à elaboração de uma intervenção performática. A relação do corpo com o espaço onde intervém, do olhar na construção de uma relação diferenciada com o espaço, e a maneira como o olhar e a paisagem são historicamente elaborados, são as investigações propostas da terceira parte do texto.

No caso específico da paisagem urbana da cidade de Brasília, há uma ordem que obedece a proposta moderna de cidade, calcada nos fundamentos apresentados pela *Carta de Atenas*, que pretendia uma cidade dividida por setores com funções específicas e um plano urbanístico que identifica a cidade à um máquina de morar.

Esse tipo de planejamento urbano pretende redefinir as formas de interação interpessoais a partir da redefinição do espaço. A proposta de reconstruir a sociedade com base na alteração da maneira como é organizado o espaço por ela habitado é de origem utópica. A relação entre Brasília e as cidades utópicas, entre urbanismo e poder, entre urbanismo e experiência subjetiva com o espaço são os temas desenvolvidos na quarta parte da dissertação. O interesse dessa parte do estudo é compreender de maneira ampla os fundamentos da paisagem urbana de Brasília.

A intervenção performática em seu caráter contra-institucional é retomado na parte seguinte do texto, para então ser desenvolvido em consonância com a proposta de uma “ação de guerrilha”. A conformidade de posturas em relação ao espaço, à autoridade, às táticas de ação e as formas de envolvimento com o outro, agregados à problematização de questões políticas, implicam nessa identificação.

Na última parte há a apresentação e a análise da proposta de intervenção performática realizada.

2 Arte não, mas trabalho:

No artigo sobre pintura moderna intitulado *Outros Critérios*, publicado em 1972 pelo crítico de arte norte-americano Leo Steinberg, é feita uma análise de como se construiu a concepção de artista como trabalhador. Em uma das partes do texto, que traz como subtítulo *Arte não, mas trabalho*, Steinberg faz um estudo comparado entre duas pinturas de Thomas Eakins (1844 - 1916), a quem ele chama de o “típico artista americano” que “tentou convencer sua consciência de que pintar era trabalho”¹.

Na sua pintura intitulada *William Rush Carving his Allegorical Figure of The Schuylkill River*, de 1877, Thomas Eakins homenageia um dos primeiros escultores norte-americanos, o autodidata William Rush (1756 – 1836), conhecido por sua obra-prima *Nymph of the Schuylkill River* (1809). Nessa tela percebe-se a idealização do artista em seu estúdio e o tratamento dado por este ao estudo de um nu feminino. Eakins admirava Rush por seu naturalismo simplificado, fazendo referência a essa admiração em diversas pinturas. Na primeira versão, apresentada em 1877, observa-se o escultor trajando as roupas comuns de sua época. No entanto, a versão definitiva, finalizada em 1908, a roupa do escultor é trocada por uma veste comum de operário. Ambas as versões constam na próxima página.

A pintura elege como foco principal o trabalho do escultor. O nu, mesmo aparecendo em primeiro plano, é apresentado como sendo alvo de interesse prioritariamente científico. O teórico Leo Steinberg observa que todo o ambiente é representado enfatizando o ofício de escultor e todos os objetos são medidos obedecendo à escala da oficina. Há uma assimilação da arte e do nu pela ética do trabalho.

¹ STEINBERG, L. **Outros critérios**. In. PEREIRA, G.; CONTRIM, C. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. P. 177.



Figura 1 - William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill River, Thomas Eakings, 1877.



Figura 2 - William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill River, Thomas Eakings, 1908.

A relação entre arte e trabalho apresentada na tela de Eakins está diretamente associada à função social da arte e do artista. Antes da separação entre artífice e artista, todos aqueles que visavam a sua profissionalização e ingressavam como aprendizes em corporações de ofício tinham

uma função definida: eram retratistas da burguesia, ou ainda, profissionais que produziam objetivando a venda de sua mercadoria para a própria sobrevivência. Sobre essa questão, Aracy Amaral nos lembra que:

A partir do século XIX, a par da Revolução Industrial e da invenção da fotografia, observamos uma alteração na função social da arte e vemos artistas (já precursores de uma desfunção?) que, embora objetivando a venda de sua produção para sua sobrevivência, pintam em pura especulação (como os impressionistas), sem preocupação imediata com o destino de sua obra. Principiam a comunicar-se consigo mesmos, ou com outros artistas seus companheiros. O mercado, o reconhecimento por outros fora de seu círculo imediato, é fenômeno posterior a seu trabalho, e independente dele².

A. Amaral aponta nessa passagem dois problemas centrais que serão abordados nas próximas páginas: o fazer arte como uma profissão e a arte como mercadoria. No capítulo seguinte, proponho uma leitura sobre o percurso da definição do fazer artístico como uma profissão e no que isso implica.

2.1 Sobre o problema da profissionalização como legitimação:

A arte é um dos lugares incertos do espaço social. Isto resulta do fato de ela não oferecer postos bem definidos ou definições precisas. Sobre esta questão vale lembrar o provocador epigrama de Jean Cocteau “A poesia é indispensável. Se eu ao menos soubesse para quê...”³. Apresenta-se aí a grande dificuldade da arte em declarar sua função perante a sociedade. Isto ocorre porque as propriedades que caracterizam o campo da arte são dinâmicas e estão muito mais por fazer do que feitas. O campo da arte é, nessa medida mesma, extremamente elástico e generoso, escapando inclusive à possibilidade de uma definição estável de campo.

Comparando-se o campo artístico ao campo universitário, que possui uma fronteira definida até mesmo juridicamente, percebemos ainda mais claramente a definição de campo como uma tentativa de precisar limites. O campo universitário, por exemplo, protege o direito de entrada em seu interior por ser explicitamente codificado, ou seja, possuir regras muito bem definidas. Poderíamos apresentar como requisitos para a adesão a este grupo o êxito em um concurso ou a posse de títulos escolares, entre outros. O campo artístico é o oposto disso, pois se caracteriza exatamente por seu baixíssimo grau de codificação e pela extrema permeabilidade de suas fronteiras, além, é claro, da ampla diversidade de definição de seus postos. Com isso, os princípios de legitimidade são dispersos.

A chamada “profissão” de artista, sendo uma das menos codificadas, é também um eterno campo de luta pelo monopólio de suas definições que, como agravante, são geradas continuamente em busca de uma universalidade ilusória.

² AMARAL, A. A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 4

³ Fischer, E. **A necessidade da arte**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 11.

A importância da luta está na garantia do poder sobre as definições. Esse poder implica em poder determinar aquilo que é de interesse da arte, aquilo que pode ou não ser considerado arte e ainda da definição de quem é de fato um artista.

A adesão a esse jogo, ou luta, oferece aos seus participantes a regulação e legitimação de suas práticas. Sobre a construção desses valores, o sociólogo Pierre Bourdieu (1996) declara:

O produtor do 'valor da obra de arte' não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como 'fetiche'⁴ ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.⁵

De acordo com Bourdieu, o valor da obra não leva em conta somente seus produtores diretos, ou seja, os artistas, mas também um conjunto de instituições e agentes especializados. Estes participam da produção do valor da obra por meio da produção da crença no valor da arte no geral e em casos específicos.

Existem várias profissões que foram criadas para cumprir esse papel de convencimento, dentre elas estão os críticos, acadêmicos, donos de galerias, *marchands*, conservadores de museus, colecionadores, júris, entre outros. Esses profissionais participam de instâncias aceitas como competentes em matéria de arte e são igualmente responsáveis pela existência e manutenção dessas instâncias.

O poder de determinação do valor da obra é, de acordo com essa lógica, fruto de um poder prioritariamente heterônomo e assim, entramos em contato com a antiga querela da oposição entre a autonomia e a heteronomia. Devemos lembrar, contudo, que mesmo a autonomia é determinada segundo uma tradição, pois o grau de autonomia de qualquer obra é medido de acordo com o seu efeito de refração às influências heterônomas. Sobre essa questão, em concordância com Bourdieu, defendo que a arte só conquistará sua autonomia e objeto próprio, se romper tanto com a história tradicional da arte, que sucumbe à adoração dos grandes mestres, quanto com a história social da arte, que assume romper apenas aparentemente com os pressupostos que legitimam a construção dos objetos mais tradicionais.

O problema da legitimação de quem é, ou não, artista é resolvido, em um sistema capitalista, a partir de uma equivalência entre artista e profissional da arte. Diz-se: eu sou artista de verdade, eu sou um profissional da área. Esta afirmação é ensinada como sendo a garantia última da

⁴ Fetiche, entendido aqui sob a ótica marxista, é uma instância que articula e é articulada pelo modo de produção capitalista; que suga todos os valores para um só vórtice obsessivo: a posse de mercadorias. É resultado de uma falsa consciência da realidade social, onde a moeda ascende à condição de divindade, e à qual todos devem cultuar desconsiderando qualquer sacrifício envolvido no processo.

⁵ BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996. P.259.

legitimidade do cargo e, com ela, graças ao sistema capitalista, a validade da arte passa a estar associada a um utilitarismo que faz equivaler o bom ao útil, sendo útil tudo aquilo que é economicamente produtivo e rentável.

Validar uma obra de arte a partir de sua viabilidade econômica é o mesmo que sobrepor a todos os valores o seu valor de mercadoria. O problema dessa relação é o tema do próximo capítulo.

2.2 Sobre arte e mercadoria:

A ambigüidade faz parte do objeto artístico. Nota-se que, por um lado, o artista busca superar os limitantes critérios valorativos, ou requisitos, que determinam a inserção de suas obras no campo de bens materiais e, por outro lado, qualquer obra questionadora acaba, pela maneira como é estruturado o próprio sistema, sendo gradualmente alcançada pelo campo reificado das trocas mercantis. Em outras palavras, há uma relativização tanto da autonomia quanto da dependência com relação ao campo econômico e político.

Partindo desta constatação, caracterizar-se-á as obras comerciais como aquelas que possuem um ciclo de produção ocupado com o lucro a curto prazo. Existe nesse tipo de produção uma preocupação com a obediência às formas preestabelecidas, pois estas minimizam os riscos de prejuízos por contemplarem uma demanda antecipadamente detectável. Esta é também uma política de escolhas guiadas pelo senso do investimento seguro. Uma crítica bem humorada a essa questão pôde ser observada no quadrinho de Allan Sieber apresentado na página anterior.

No outro extremo, estão as obras que buscam uma independência com relação ao campo econômico, mas acabam obedecendo àquilo que Pierre Bourdieu chama economia anti-econômica da arte pura, ou seja, uma economia baseada nos valores de negação da própria economia, do comercial e do lucro econômico a curto prazo. Esta anti-economia privilegia a produção que segue exigências específicas relacionadas a uma história da autonomia. No entanto, esta é uma produção passível, a longo prazo, de acúmulo de capital simbólico, ou ainda, acúmulo de capital econômico denegado, que pode ser convertido em lucro econômico.

Historicamente percebe-se que a busca por instaurar um caráter autônomo da produção artística e questionar a relação de objetividade mercantil, fez com que os artistas passassem a desenvolver maneiras de criação que dificultassem a classificação da obra como mercadoria. Uma dessas maneiras foi a ênfase dada ao processo de criação em detrimento do produto criado a partir dele. O gesto do artista, ou o processo de construção da obra, ganhou relevo frente ao artefato artístico finalizado.



Figura 3 – Só no sapatinho, Allan Sieber, 2000.

A negação da estética formalista, que remete ao caráter único da obra de arte e também à obscuridade do mito do gênio criador⁶, foram outras conseqüências dessa busca. É válido lembrar, contudo, que esses dois vértices já serviram como base para a afirmação não só da mercantilização, mas também a autonomização da obra de arte ao longo de sua história.

Foi a partir desse abandono do objeto de arte como um espaço privilegiado para a criação individual que surgiram linguagens como a performance e o *happening*. Todas essas linguagens podem ser consideradas obras processo, ou seja, construções onde o processo é a obra. Todavia, o mercado da arte conseguiu elaborar maneiras de extrair produtos do processo, tais como os registros, com o objetivo de comercializá-los.

Um exemplo de obra-processo de caráter anti-mercadológico é a série intitulada *Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto 'Coca-Cola'* (1970), do artista plástico brasileiro Cildo Meireles. Ele executou, durante os anos de ditadura militar no Brasil, uma série de interferências em garrafas de coca-cola onde imprimia, através da técnica do decalque, mensagens políticas e contrárias ao efeito anestesiante da mercadoria em geral, devolvendo novamente essas garrafas para a circulação após a intervenção.

As mensagens por ele escritas só ganhavam visibilidade quando as garrafas eram novamente preenchidas pelo líquido preto característico do refrigerante. O fundo escuro dava destaque ao texto impresso na cor branca. São exemplos de mensagens que circulavam na obra a "*Yankees go home*" ou "*Qual o lugar da arte? what's the place of art?*".

Cildo Meireles ainda convidava todos os que lessem as mensagens escritas por ele a fazerem o mesmo, gravando suas próprias opiniões críticas e devolvendo o objeto símbolo do capitalismo norte-americano à circulação. Nessa obra processo, também houve a fusão entre mercadoria e arte, no entanto, essa identificação foi elaborada como uma maneira de denunciar os valores agregados ao circuito mercantil. Opondo-se, dessa forma, à proximidade entre arte e mercadoria.

É importante apontar que, ao mesmo tempo em que a arte busca se afastar de uma acentuada mercantilização __ que no caso dessa obra se dá a partir da redução do seu caráter material a um conceito que incite ações ou a uma apropriação crítica dos símbolos capitalistas __ é justamente quando ela

⁶ Em Kant, comenta Benedito Nunes, a atividade artística é norteada por princípios que são interiores, disposições inatas que condicionam a produção artística e direcionam para um talento específico que se chama *gênio*. Ele diz ainda que: "Paradoxalmente, essas disposições, de origem espontânea, que brotam do Espírito, assegurando o trabalho de produção das Belas-Artes, constituem livres prescrições: descobertas e adotadas pelo gênio, condicionam a estranha *legalidade da imaginação*". (NUNES, B. **Introdução à filosofia da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1966. p. 75.



Figura 4 e 5 (detalhe) – Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto ‘Coca-Cola’, Cildo Meireles, 1970.

revela possuir uma estrutura semelhante à exibida pelos artefatos monetários gerados pelo capitalismo. Essa semelhança ocorre devido ao fato de que também os instrumentos monetários transformaram-se e tornaram-se menos materiais. Essa transformação fez com que não fosse suficiente abandonar os suportes materiais para garantir uma fuga do processo de trocas mercantis.

A lógica de mercado capitalista foi se desvencilhando da necessidade de carregar na constituição matériaca do dinheiro o valor distintivo entre este e os outros instrumentos de valor diverso. Em outras palavras, os artefatos monetários passaram também por um progressivo processo de desmaterialização, por meio do qual abandonaram os suportes materiais que fundavam sua legitimidade e passaram a se reduzir a um conceito ou idéia de valor. Esse processo sutil de transformação da mercadoria é descrito por Guy Debord (2000) da seguinte maneira:

O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é o dinheiro que apenas se olha, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é apenas o servidor do pseudo-uso, mas já é em si mesmo o pseudo-uso da vida.⁷

Esse processo de desmaterialização da moeda e da obra de arte, a última como fruto das reivindicações artísticas anti-mercadológicas, gerou outra forma de agregação ao mercado. Não foi possível escapar ao circuito de valorização mercantil, visto que hoje são colocadas à venda de maneira semelhante às obras que seguiam uma tradição formalista moderna.

Um dos pilares dessa relação é a apresentação massiva de uma mercadoria, tal como é observado por Guy Debord, é o espetáculo. “Ele [o espetáculo] não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência”.⁸

Guy Debord discorre sobre essa última questão como sendo resultante de uma enorme positividade por meio da qual o espetáculo, ou seja, essa alienação institucionalizada se apresenta. Com isso ele, o espetáculo, torna-se indiscutível e inacessível, dominando o ser humano quando a economia já o dominou totalmente.

⁷ Durante toda a obra, Debord apresenta as várias faces do espetáculo, que poderíamos apresentar de maneira extremamente resumida como sendo uma inversão da vida que se torna representação, um processo de alienação e reificação da vida gerado pelo desenvolvimento do capitalismo.

⁸ DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 16.

Rendendo-se ao espetáculo, o artista permite que sua obra desempenhe o papel de legitimar este mesmo sistema que o oprime, dando continuidade a esse processo espetacular que não deseja chegar em nada que não seja ele mesmo.

3 Breve história da performance:

Antropologicamente, podemos conjugar o nascimento da performance ao ato humano de se fazer representar, isto se considerado o forte viés cênico presente nas correntes ancestrais da performance, tais como os ritos tribais ou ainda as celebrações dionisíacas dos gregos e dos romanos, e vários outros gêneros que desembocam no início do século XX no espaço do *cabaret*. Daí surge o fato de que cronologicamente o início da performance pode ser associado ao advento da modernidade nas artes.

Na década de 1910, com o surgimento do Futurismo italiano, alguns artistas passaram a participar de *seratas*, ou seja, reuniões que envolviam recitais poéticos, leitura de manifestos, apresentações musicais, de dança e ainda encenações teatrais. As *seratas* funcionavam como um laboratório de pensamento em arte. Dessas reuniões, surgiam, por exemplo, propostas inovadoras para a época, tal como a criação de peças teatrais de 30 segundos, entre outras.

A abertura do *Cabaret Voltaire*, no ano de 1916 na cidade de Zurique, é um marco para o pensamento artístico. Nele encontravam-se artistas de toda Europa que, fugindo da guerra para a neutra Suíça, passaram a trocar experiências, o que culminou no movimento Dada. Após os cinco meses do *Cabaret Voltaire*, o Dada se espalhou por toda Europa, até que, em 1917, Paris havia se tornado o seu principal núcleo.

Um dos eventos que marcam o pensamento Dada ocorreu em Paris. Trata-se da estréia de *Parade* elaborado a partir do argumento de Jean Cocteau e *Les mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire.

Parade, por exemplo, era um *ballet* experimental onde havia a convergência de várias linguagens. Ambos os espetáculos causam espanto ao público. A música, que foi feita por Erik Satie, utilizou sons originais em sua composição, tais como os sons de máquinas de escrever, sirenes e tiros. Teve o cenário e o figurino criado por Pablo Picasso e a coreografia de Serguei Diaghilev.

Logo após esses dois espetáculos é lançada a revista *Littérature* por André Breton, Paul Elouard, Louis Aragon, entre outros. Esses episódios fomentaram a base do Surrealismo.

O teatro surrealista e sua estética do escândalo não cessou de lançar provocações às platéias. A proposta passava também por questionar o teatro realista e, para isso, foram instauradas algumas inovações cênicas, tais como representar multidões em uma só pessoa, peças teatrais sem textos a serem declamados, apresentação de peças durante caminhadas etc. Este tipo de atitude é próxima ao *happening*, criado nos anos sessenta por Allan Kaprow.

Paralelo ao Surrealismo surge a Bauhaus alemã, escola onde é desenvolvida uma série de experiências cênicas e é a primeira a ministrar *workshops* de performance.

O artista plástico Oskar Schlemmer lecionou na Bauhaus e durante alguns anos foi o responsável pela área cênica da escola. Nessa época, ele desenvolveu uma série de Danças Bauhaus,

tais como a Dança da Forma, Dança dos Gestos, Dança do Espaço, Dança dos Bastidores, Dança do Arco entre outras. Todas essas danças foram desenvolvidas com estudantes, porém Schlemmer também gostava de ensaiar com bailarinos e atores profissionais.

Ele ainda foi o criador do *Ballet Triádico* onde desenvolveu uma relação entre movimento, forma e espaço, fazendo uso de formas geométricas que transformavam a imagem do corpo humano em objetos que dialogavam com uma dimensão abstrata inovadora para a época. Em sua obra, ele se apropriava das formas geométricas para utilizá-las como elementos dramáticos, ou seja, o círculo, o cubo, a linha, o ponto, entre outros, eram associados a temas como o infinito, no caso do círculo, a solidão, no caso do ponto, e etc.

Em 1933, com o advento do nazismo, a Bauhaus foi fechada e boa parte dos professores buscou asilo na América do Norte, especificamente na Carolina do Norte, onde em 1936 é fundada uma nova escola, a *Black Mountain College*. É nessa escola que estudam o músico John Cage e o bailarino Merce Cunningham.

Cage desenvolve pesquisas que fundem o pensamento oriental e a música ocidental, incorporando ruídos, silêncios e o preceito zen da não previsibilidade. Um exemplo de como esses estudos se estruturam em sua obra é a sinfonia *4 minutos e 33 segundos*, onde toda a partitura é composta por pausas. Na primeira apresentação pública dessa obra, o pianista convidado para interpretar a peça entrou no palco, abriu a tampa do piano e ficou parado, interrompendo ocasionalmente o silêncio apenas para mudar a página da



Figura 6 – Ballet Triádico, Oskar Schlemmer, 1922.

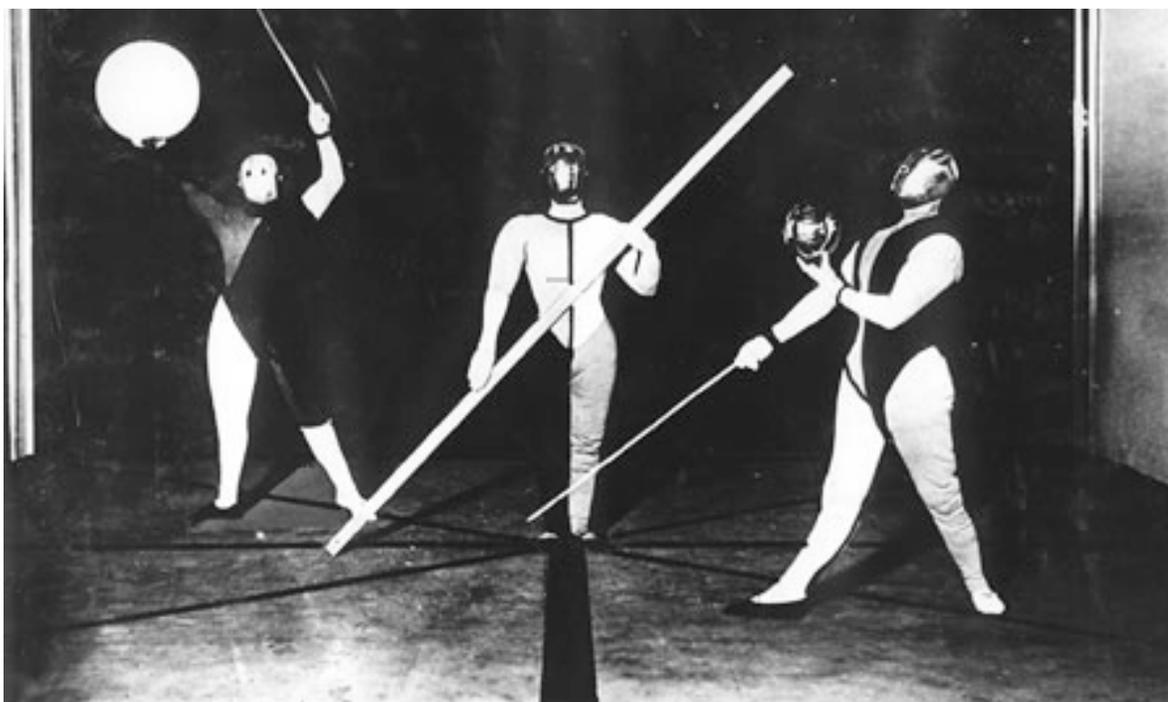


Figura 7 – Dança da forma, Oskar Schlemmer, 1927.

partitura, pois estava acompanhando as pausas. Em alguns momentos, ele fechava e abria novamente a tampa do piano para indicar um novo movimento da música. Posteriormente, Cage explicou que a obra era composta não só por pausas, mas pelos sons de incômodo, surpresa, entre outros, emitidos pela platéia.

Cage compõe muitas de suas peças para serem dançadas por Cunningham, que propunha uma dança fora de compasso, ou seja, sem seguir a música. Sua pesquisa torna-se uma referência para a dança moderna.

Em artes visuais no Brasil, pode-se destacar a importância única de um acontecimento chamado *Experiência número 2*, que foi executado pelo artista plástico Flávio de Carvalho no ano de 1931, quando ele atravessou em sentido contrário uma procissão de *Corpus Christi* utilizando um boné de veludo verde na cabeça. Durante essa experiência o artista por pouco não foi linchado pelos demais participantes da procissão, como ele mesmo descreve:

Os protestos aumentavam. A multidão me comprimia: o ambiente estava pesado e hostil. Segui o meu caminho como pude, apertado e cutucado, já agressivamente. Com dificuldade conseguia passar; os homens não se arredavam um dedo, e era obrigado a empurrá-los docilmente;

.....

Olhei para frente para calcular a saída, quando alguém grita “tira o chapéu”. A saída estava difícil __ uma barreira de gente se interessava pela minha sorte; atrás de mim havia um grande movimento.

.....
Olhei para as caras da minha frente, todas homicidas, vingativas, revoltadas, todas na expectativa. Não podia sequer me mexer.

.....
Eu recuava vagorosamente de costas, mas sempre fingindo que não recuava _ era o único meio _ numa retirada brusca seria irremediavelmente agarrado.

.....
A multidão berrava “lincha!” e um sem número de pulsos esticados, “mata...mata...!”

.....
O bote estava dado, acelerei-me consideravelmente, creio que derrubei ou atropeliei algumas freiras. Na travessia da procissão, fui rápido em zig-zag, me lembro de ter empurrado com a mão uma mulher gorda que tinha botões nas costas e que não saía do caminho;a pressão dos botões me impressionou pois nunca pude suportar essa moda.⁹

Flávio de Carvalho conseguiu escapar por pouco do linchamento, invadindo um restaurante e fugindo pelo teto depois de quebrar a clara-bóia. Acabou preso. Três meses depois ele lança um livro relatando o ocorrido e o dedica, ironicamente, ao Papa Pio XI e a S. Eminência D. Duarte Leopoldo. Essa obra de Flávio de Carvalho aponta, já em 1931 , caminhos para o que posteriormente seria chamado de performance.

Por volta do ano de 1959, agora em Nova York, Allan kaprow, sob forte influência de Cage e sua pesquisa em torno da imprevisibilidade, cria o *happening*. Em *18 happenings in 6 parts* (1959), apresentado na *Reuben Gallery* de Nova York, ele criou um ambiente interativo que manipulava sons associados à ações cotidianas, tais como descascar laranjas e grampear.



Figura 8 – *18 happenings in 6 parts*, Allan kaprow, 1959.

⁹ CARVALHO, F. de. **Experiência n.2**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 20, 25, 28, 29 e 30.

Traduzido literalmente, *happening* quer dizer acontecimento ou evento. O *happening* surge paralelamente ao movimento *hippie* e à contracultura, num período rico em experimentações cênicas e de multilinguagem. O nome é uma maneira de definir esses acontecimentos que se apropriavam da forma mais livre possível da relação atuante-texto-público, própria do teatro.

Outros artistas durante o mesmo período criaram nomes para definir suas experimentações. O alemão Joseph Beuys, por exemplo, chamou de *Aktion* várias de suas obras por entender que nelas o ponto central era a ação. O termo *performance*, de acordo com Renato Cohen, foi usado como definição de uma linguagem experimental pela primeira vez pelo artista Claes Oldenburg, no intuito de valorizar a atuação do artista no processo de elaboração da obra.

Claes Oldenburg, ao usar a palavra *performance* como indicativo de uma arte cuja preocupação era valorizar o processo de criação em detrimento do produto e desviar o ponto focal da obra para o criador, o fez sob influência também da pintura.

As transformações ocorridas no âmbito do pensamento pictórico da década de 50, portanto, antes da apropriação do termo e, mais especificamente, com a *action painting* de Jackson Pollock, já indicavam alguns dos deslocamentos apropriados pela *performance*. Nela há a transferência da importância do quadro como objeto final, ou produto, para o ato de pintar em si. Dessa maneira, a pintura passa a ser apreciada também a partir da percepção dessa movimentação do artista durante o ato de pintar, em outras palavras, como um resultado desta.

É ainda na década de 50 que vemos surgir os primórdios da *body art*, outra grande influência na definição da *performance* como linguagem, e, com ela, a percepção do corpo do artista como uma possibilidade de suporte artístico e da ação do artista como uma mensagem estética em si.

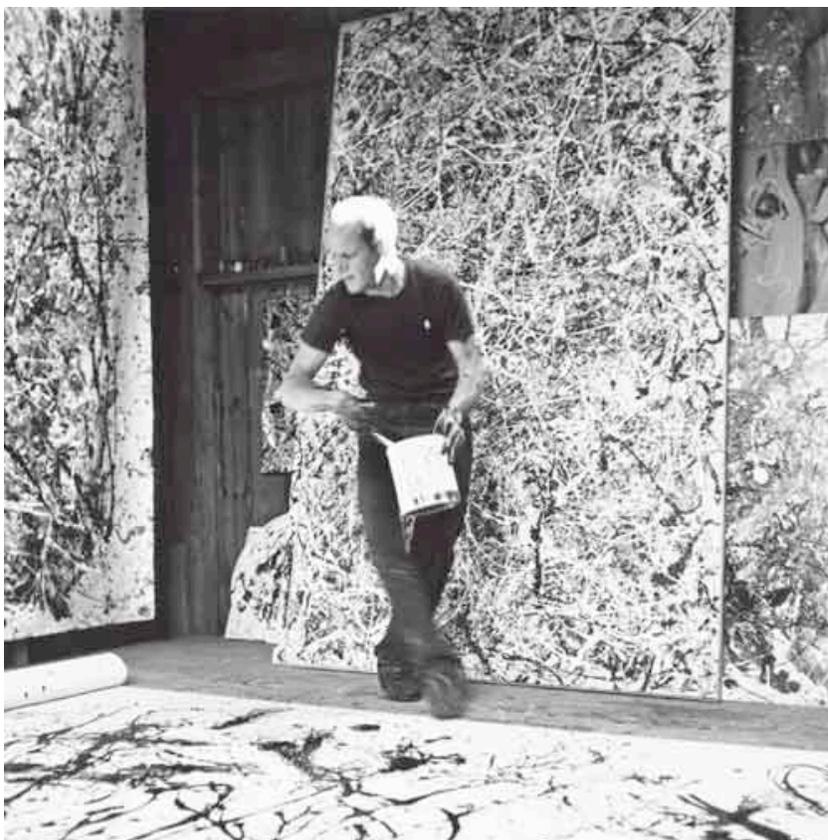


Figura 9 – Jackson Pollock executando sua *action painting* em seu estúdio, 1944.

3.1. Sobre as características da linguagem performática:

A característica de arte de fronteira da performance permite analisá-la, em confrontação com o teatro, a partir de questões como a da representação.

O alto grau de abertura sustentado por alguns conceitos utilizados originalmente para pensar o teatro, tais como, atuante, texto e público, têm sua imprecisão radicalizada pela performance. É a partir desses conceitos ou categorias que será desenvolvido e apresentado o conceito da performance como linguagem.

Para haver encenação deve haver necessariamente um atuante, um texto e um público que contemple o espetáculo. Esses são os critérios que caracterizam a linguagem teatral de encenação. Partindo desse modelo cênico, podemos introduzir mais claramente o conceito de performance.

A encenação é um ato que conjuga a necessidade do ator de conviver simultaneamente com seu próprio ser e com o da sua personagem. Essa é uma relação de representação ficcional que remete ao imaginário, pois os atores, assim como os outros elementos cênicos, reportam a outra coisa. Eles representam algo.

Se pensarmos em uma cena naturalista, por exemplo, notaremos que quanto mais o ator encarnar a personagem, mais representada a personagem fica, mais convincente e real ela aparece, e também, paradoxalmente, mais ficcional é a situação. Isto ocorre porque a representação está imersa em ficção.

Na arte da performance não há a necessidade da personagem encarnada, pois a performance acentua a atuação e dispensa a representação encenada. A passagem da representação encenada para a atuação abre mais espaço para o improviso, a espontaneidade, o imprevisto, para o risco que será experienciado pelo próprio *performer*, sem o escudo da ficção para interceder. O *performer* atua, mas não é uma personagem, é o artista sendo ele mesmo.

Essas são algumas diferenças entre ator e *performer*, entre representação e atuação. Há na performance, por esse motivo, uma maior acentuação do momento presente de ação. O público, com isso, tem a possibilidade de não ser somente espectador, podendo entrar em uma espécie de comunhão com o *performer*. Por isso a performance encontra-se muito mais próxima do ritual que do teatro.

A característica de evento faz com que cada performance tenha um caráter único. A performance não se repete. Quando uma performance é apresentada duas vezes, ela assume um grau de diferenciação de atuações muito mais amplo, intenso e incisivo que o permitido numa representação teatral, pois o teatro tem um comprometimento excessivo com a encenação de um texto, de uma partitura corporal e de um roteiro.

Entre a performance e o teatro há uma modificação interessante: a diferença entre atuante e ator faz com que a pesquisa performática tenha um caráter mais pessoal. Isto deve ser entendido no sentido de um tratamento mais vertical do processo de criação. O performer dá a sua leitura de mundo, cria o seu próprio texto ou roteiro e define sua atuação. Por isso, o processo de elaboração de uma performance é muito semelhante ao do artista plástico ou do escritor, que elabora sozinho a sua obra.

No livro *Performance como linguagem* (2002), o pesquisador e *performer* Renato Cohen atenta para um fato importante gerado a partir dessa verticalização do processo de criação. Ele diz que, ao acumular as funções de criação e de atuação, o performer se aproxima de uma obra de arte viva.

O atuante, a medida em que não tem uma personagem para mostrar, deve se mostrar e mostrar algo diferente. Cohen lembra:

A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de performance e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para a utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida.¹⁰

A ênfase na atuação, juntamente com a liberdade de experimentação, propicia uma abertura própria da performance que é o fato de vários tipos poderem atuar. Essa abertura conceitual

¹⁰ COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.104.

consente que o atuante não seja nem mesmo um ser humano, podendo ser um animal, como é o caso de *I like America and America likes me* (1974), de Joseph Beuys, apresentado na galeria Galeria René Block, em Nova York, onde o artista atua com um coiote, símbolo de relevância espiritual para o povo norte-americano, convivendo com ele ininterruptamente durante uma semana. Outro exemplo do mesmo artista é *Como explicar pintura a uma lebre morta* (1965), apresentado na Galeria Schmela, em Düsseldorf. Nesta performance, Beuys atua com o rosto coberto por mel e folhas de ouro e conversa sobre as obras da galeria com a lebre morta.



Figura 10 – *I like America and America likes me*, Joseph Beuys, 1974.



Figura 11 – *Como explicar pintura a uma lebre morta*, Joseph Beuys, 1965.

O atuante não carece de dominar nenhuma técnica específica. Isto não impede, obviamente, que ele as domine, se for uma escolha. O que pretendo esclarecer com isso é que, para se tornar um *performer*, toma-se como base critérios bem subjetivos. Quando se convidam outras pessoas para performar, por exemplo, essas não necessariamente precisam ser artistas. Essa subjetivação dos critérios pode ser percebida na descrição feita por Guto Lacaz de sua *Eletro Performance* (1985), onde há também a pontuação de outros elementos característicos da performance:

A *Eletro Performance* é um espetáculo multimídia constituído de 14 quadros, cada um tendo por base um aparelho elétrico, uma idéia e um clima determinado. Estas pequenas performances são interligadas por vinhetas de rádio, vídeo, cinema, poesia, música e climas óticos. Cristina Mutarell (poeta e atriz), divide comigo as performances. Javier Borracha (arquiteto e amigo) e Nenê Lacaz (psicólogo e irmão), os eletroagentes, dirigem a parte técnica, fundamental num trabalho como este. Sérgio Mamberti e Rafic Farah colaboram com suas participações especiais em vídeo e cinema. A *Eletro performance* tem duração aproximada de 40 minutos e é seguida sempre que possível por um baile, para que as pessoas possam desfrutar juntas dos efeitos eletro artísticos positivos do espetáculo. (...) 26 aparelhos (simples e complexos), 2 mesas de controle e mais alguns objetos de apoio, compõe (sic) o espaço cênico.¹¹

Na descrição feita pelo artista, nota-se que a associação entre performers pode assumir um caráter de afinação espiritual. Os critérios, contudo, variam no caso de outras obras, já que a escolha depende diretamente do que se pretende construir enquanto obra.

Aceitando uma ampla definição de atuante, a performance abre espaço para que também objetos sejam transformados em atuantes, como é o caso da *Eletro Performance* de Guto Lacaz, onde público assistiu, na maior parte do evento, somente às máquinas.

Outro elemento importante para a análise da linguagem performática é o local onde se desenvolve a apresentação. O topos performático é diferente do cênico-teatral.

O lugar da performance não precisa ser necessariamente um edifício-teatro. Pode ser uma galeria de arte ou museu, uma avenida, um banheiro, um elevador, uma escola pública, a muralha da china, um jardim, entre outros, determinado de acordo com a proposta desenvolvida.

No teatro, o espaço de cena é prioritariamente o palco. Sendo o palco uma estrutura que preserva a relação de emissor, ou local onde se dá a gênese da cena, e o receptor, onde se encontra o espectador. Essas posturas são claramente definidas no teatro. Há um distanciamento psicológico por parte da platéia em relação ao ator que é reforçado por mecanismos como o da quarta parede, por exemplo, onde toda a encenação ocorre supondo uma quarta parede imaginária posicionada entre o palco e a platéia. O teatro não propõe uma ligação física entre platéia e ator durante a representação.

A divisão entre público e atuante não é clara na performance. Aliás, a performance, ao construir uma relação que também é mítica, dificulta o distanciamento entre atuante e público. O espectador tende a ficar na situação de participante do rito. Ele vive aquele papel, assim como ocorre com o performer, portanto não está representando. O público pode torna-se ativo na construção da obra.

Em uma performance, mesmo havendo um roteiro a ser seguido, o público pode intervir a qualquer momento como um elemento que é, ao mesmo tempo, surpresa e esperado, ou incentivado.

Outro elemento importante em uma performance é o texto, que, no caso, pode ser entendido como algo que não necessariamente será falado ou declamado, ou seja, algo simbólico, podendo ser também imagético (icônico) ou ainda indicial. No caso da *Eletro Performance*, o som emitido pelos aparelhos eletrônicos é parte daquilo que seria o texto da obra. Aqui é válido também

¹¹ Disponível em < www.estadao.com.br/divirtaseonline/galeria/gutolacaz/performer/performer.htm> Acesso em: 15 dez. 2005

retomar o exemplo da performance *I like America and America likes me*, de Joseph Beuys, onde não há nenhuma declamação de texto por parte do artista. O único som que se ouve é o do coitote, que é considerado um atuante. É necessário lembrar ainda que o texto pode ser todo em pausas, ou seja, composto por silêncios, como é caso da obra *4 minutos e 33 segundos* de John Cage, anteriormente citada como um dos primórdios da linguagem performática, onde o único som possível na obra é o da platéia. Esta constituía ativamente a obra.

A relação temporal estabelecida em uma performance também tem ampla possibilidade de exploração pois, sendo uma linguagem de características experimentais, permite ações com diversas durações.

Partindo desse aglomerado de elementos caracterizadores da performance já pontuados até aqui, tais como a relação espacial e temporal, a questão do atuante, do texto e do público, pode-se conceber que, em uma performance, há duas formas possíveis de interação por parte do chamado público em relação ao performer proponente: uma forma prioritariamente estética, que implica uma postura de espectador que assiste, e a forma ritual, onde o público tende a participar como atuante. Contudo, deve-se pontuar que a performance comumente oscila entre esses dois pólos, convivendo com elementos que remetem a aspectos rituais sem desprezar por completo a forma estética.

Para que haja uma maior compreensão dos elementos rituais presentes na performance, é válido pontuar a origem da relação entre arte e rito que se deu no processo de nascimento do teatro.

3.2 Da origem ritual do teatro:

A característica ritual da intervenção performática segue um movimento que remete à origem ritual do teatro. Será comentado agora um pouco sobre a maneira como ocorreu essa origem ritual do teatro para, posteriormente, discorrer sobre a questão do ritual voltada à prática performática de intervenção.

A passagem do ritual religioso ao teatro se dá na Grécia Clássica, por volta do final do século VI e início do V. a.c., e deriva de uma metamorfose do culto dionisíaco. Dioniso simbolizava a morte e o renascimento, e, originalmente, esta representação estava associada à vegetação, pois Dioniso surge como um deus agrário. Este simbolismo, no ritual religioso, era representado pela morte e ressurreição do próprio deus.

Sabe-se que o mito Dionisíaco possui versões distintas. Contudo, há elementos que persistem em todas elas. Dioniso é aparentado do deus egípcio Osíris, outro Deus da vegetação, e, tal como, este foi violentamente morto, tendo seu corpo desmembrado. Dioniso ressuscita e há variações na narrativa acerca de como ocorre essa volta à vida. Os movimentos de vida, morte e ressurreição, são associados ao ciclo das estações do ano e ao comportamento da natureza em cada uma das fases. Aconteceu, posteriormente, de o culto ter o seu sentido expandido para a fertilidade em geral, o nascimento e a transformação. Foi dessa maneira que o falo passou a ser um de seus símbolos, e o ritual dionisíaco se transformou em um culto orgiástico.

Os principais elementos do ritual são o êxtase e a solidariedade coletiva atingidos pela convergência de elementos como a dança, a bebida e a música. É a partir desses elementos artístico-rituais que a tragédia grega modelou-se, e a partir da negação destes que o ideal teórico formou-se. Embora não haja como explicar a origem da tragédia grega somente a partir dos rituais arcaicos, há que se reconhecer a permanência de elementos rituais como parte integrante do teatro grego do período clássico.

O ritual exige um outro nível de relação com a realidade que, para a pessoa religiosa, é a única verdadeira, pois revela a diferença e a escolha entre o sagrado e o profano. O ritual dá nexos ao mundo para o crente, cumprindo, assim, uma função central na coesão espiritual e artística do povo.

Ao participar do rito, as pessoas se encontravam com a força estruturadora do mundo religioso, força esta, que era representada pelo coro ditirâmico. Na definição de Nietzsche, o coro ditirâmico é ressaltado justamente por esse aspecto:

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se (...) Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais!¹²

Nesse processo, estabelece-se uma experiência ontológica em que o mundo é explicado a partir de uma experiência de êxtase comunitário. A anulação da figura individual, parte essencial do processo ritual, permanece, em parte, no teatro, com a utilização da máscara velando a identidade individual. Dessa maneira, os elementos presentes na origem ritual do teatro fizeram-se sentir na estética trágica e deram a ela a forma conhecida por nós hoje.

Como pensar, contudo, a passagem de uma situação de participação mítica de solidariedade coletiva para uma situação passiva de contemplação, característica própria do espectador do teatro?

Essa passagem é parte integrante da radical transformação ocorrida na Grécia por volta do final do século VI e início do V.a.C. , aquilo que é chamado por alguns de milagre grego e que reverberou na arte, na política e no pensamento filosófico, estabelecendo a transição do mito para o *lógos*. Essa revolução foi um elemento catalisador na transformação do culto agrário e ritual em ato de contemplação da grande platéia. A mutação da postura de um crente para a de um espectador implica uma revolução da visão de mundo. Portanto, a originalidade dessa revolução foi assinalar a mudança de um ato de fé para um ato teórico ou contemplativo, ou ainda, no caso das artes, voltado exclusivamente ao prazer estético.

¹² NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 34/35.

Durante esse processo, houve a necessidade de se criarem palavras que sustentassem essa nova postura humana diante do mundo. Foi dessa maneira que a palavra teoria surgiu. O pesquisador Guilherme Veiga explica esse processo:

O verbo *theoreîn* aparece na *História* de Heródoto, por exemplo, em expressões como: *Theoréo ta Olúmpia*, ou seja, 'assistir como espectador aos jogos olímpicos'. Portanto, podemos atribuir à palavra teoria o sentido de ver, contemplar. (...) a palavra teorema (*theórema*) quer dizer 'espetáculo', 'festa' e também 'objeto de estudo', 'aquilo sobre o que se medita', ou seja, feito para ser visto, devendo portanto, ser belo. O significado de objeto de estudo foi o que chegou até nós, e é exatamente o mais antigo.¹³

Desse mesmo processo, surge, como um desdobramento da palavra teoria, a palavra platéia, pois "*théa* corresponde ao lugar do teatro reservado ao público, a platéia".¹⁴

O advento dessas palavras indicam uma nova postura do ser humano diante de si e de tudo aquilo que realiza. O teatro, como uma dessas realizações, transparece este mesmo processo e sofre adaptações para tal. A alteração da edificação do edifício teatro é uma delas. Foi a partir da transformação do coro ditirâmico em platéia que se criou um local próprio para o exercício da teoria, em outras palavras, a cisão entre palco e platéia ilustra abertamente o processo do exercício teórico.

Foi, entretanto, durante a breve convivência simultânea entre ritual e teoria, que o teatro antigo viveu seu apogeu. Durante esse período, o coro satírico apresentava-se como um aspecto dionisíaco do teatro, uma memória de sua origem ritual, enquanto a platéia, por se comportar de modo contemplativo e teórico, representava o ideal apolíneo.

Um elemento teatral que indica a junção entre o apolíneo e o dionisíaco é o coro. As falas do corifeu, que não era exatamente um personagem, acompanhavam e sofriam com a trama dos atores, sendo a representação de uma entidade que oscila entre o comunitário e o individual. O coro representa o aspecto ambíguo entre o ritual e o pensamento teórico. Agora, como pensar, nesse contexto, o surgimento da figura do ator?

O ator surge do antigo ditirambo e, possivelmente, de um momento onde um participante dançou de maneira tão espetacular a ponto de chamar a atenção dos demais, e, a partir de então, houve a cisão entre os que assistiam e os que executavam a ação.

O público que se origina, acaba delegando a tarefa da ação para alguns poucos indivíduos, os atores. Essa cisão, contudo, não implica uma hierarquia. A diferença das posturas resulta exclusivamente do aspecto qualitativo das ações, ou, em outras palavras, a diferença entre espectador e ator advém da natureza oposta de suas atitudes.

Nesse movimento em direção à contemplação, o coro ditirâmico e seu papel unificador da comunidade se perde. O prazer mítico e ritual, que era fundado no coletivo, criava uma situação onde as pessoas não apreciavam a arte de outras pessoas, mas sim, no dizer de Nietzsche: "O homem

¹³ VEIGA, G. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. Brasília: Editora Thesaurus, 1999. p. 27/28.

¹⁴ Idem. p. 28.

deixava de ser artista para ser obra de arte”¹⁵. Esse será o ponto de partida para pensar a relação entre ritual e performance.

3.3 ... ao aspecto ritual da performance e do *happening*:

Ao buscar a aproximação entre arte e vida, a performance estimula a espontaneidade em detrimento do ensaiado e acaba resgatando, em um movimento dialético, a ritualização e a sacralização dos atos comuns da vida, ao mesmo tempo em que retira a arte da posição de objeto sacro.

A exploração de novos suportes, dentre eles, o corpo em si, demonstra a possibilidade de o artista ser tanto o sujeito quanto o objeto de sua obra. Nada mais literal para a citação de Nietzsche anteriormente indicada. Esse processo é resultado de um percurso que resgata o ato da representação em seu sentido mais amplo, ou seja, aquele que precede a institucionalização do código cultural. Segundo Renato Cohen (2002):

Nesse processo de instalação da cultura, usando a terminologia de Nietzsche, existira uma síntese dialética de duas energias dicotômicas: o apolíneo e o dionisíaco. Ambas são matrizes das artes cênicas e do teatro. O apolíneo digerindo a organização, a mensagem, a razão, e o dionisíaco a pulsão, a emoção e o irracional. Nesse ponto há a separação: o teatro clássico, calcado na organização aristotélica, se apóia numa forma mais apolínea e a performance (assim como uma parte do teatro) resgata a corrente que se reporta ao ritual, ao dionisíaco.¹⁶

Ao radicalizar a experimentação sem compromissos com a mídia ou com a expectativa do público, a performance resgata, em identificação com o anarquismo, a liberdade de criação como pulsão central da arte. Ao trilhar o caminho da vontade radical de não submissão ao cinismo do sistema, a performance o faz abrindo mão até mesmo de retorno do público. Temos aí mais um elemento característico do ritual: a performance não depende nem mesmo de estar sendo vista para estar acontecendo.

Há nessa postura assumida pela performance a busca por uma relação modificadora com aquilo que comumente denomina-se de “arte-estabelecida”.¹⁷ Essa transformação propõe também uma releitura dos conceitos herdados pela arte e é isso que faz Allan Kaprow.

Entre o *happening* e a performance existem muitas semelhanças. Ambos surgem enquanto contestação formal e ideológica da “arte-estabelecida”. Ambos têm influência da *live art*, ou arte ao vivo, o que implica que ambos se apóiam no acontecimento ao invés da representação. Existe também uma tendência maior a exploração de signos visuais em detrimento da palavra.

Renato Cohen, ao diferenciar essas duas manifestações artísticas, aponta algumas questões de cunho histórico:

¹⁵ Apud VEIGA, G. 1999, p.37.

¹⁶ Idem. p. 41.

¹⁷ Está colocado entre aspas como referência ao uso feito por Allan Kaprow em seu texto **A educação do A-Artista** (1969), onde define arte-instituída como aquela reconhecida pelo público em geral como obra de arte.

Evidentemente, grande parte dessa divergência se deve a defasagem temporal que permeia esses dois movimentos. Historicamente, essas duas expressões estão defasadas em uma década. De 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás do *happening* é o movimento hippie externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais em sociedade alternativa. Todo um niilismo será incorporado à expressão artística. As *action paintings*, os ritos comunitários, todo tipo de experimentalismo não cabem nos anos 70. São caminhos já trilhados e, em se tratando de expressões de vanguarda, não tem sentido o *déjà vu*, deve-se ir sempre para frente.¹⁸

Contudo, a principal diferença entre as duas linguagens é que para o *happening* não importa o resultado estético final, ou seja, não há nenhuma preocupação estética qualitativa, mas somente o processo ritual, o que faz com que alguns estudiosos puristas não o considerem como uma manifestação artística. Podemos então considerar que a principal diferença entre *happening* e performance é justamente o aumento de esteticidade.

Outra diferença é que o *happening* é de sustentação exclusivamente ritual, o que faz com que o próprio atuante eventualmente não tenha consciência de sua participação em uma atividade artística, enquanto a performance é ritual-conceitual, pois guarda tanto elementos rituais quanto estéticos. O *happening* é um evento sem repetição, único; a performance aceita alguma repetição.

O *happening* e a performance, ao se contraporem à arte estabelecida, inspiram-se na não-arte, embora a performance mantenha uma preocupação estética, como já foi dito. Essa proximidade é percebida em um texto clássico de Kaprow intitulado *A educação do a-artista* (1969):

A riqueza e a variedade dos estados de consciência nas artes hoje (1969) são tão grandes que é difícil deixar de admitir os fatos seguintes:
Que os movimentos aleatórios, entrelaçados, dos fregueses de um supermercado, são mais ricos do que qualquer dança contemporânea;
Que o teatro de operações no Sudoeste Asiático ou o julgamento dos 'Oito de Chicago', embora indefensáveis, são melhor teatro que qualquer peça de teatro;
Que... etc, etc... não-arte é mais arte do que ARTE-arte.¹⁹

Além de questionar a canonização da arte já estabelecida, ele também elabora, de forma irônica, uma crítica ao status de artista institucionalizado, através da desmistificação do ato criador. Essas são questões presentes tanto no *happening* quanto na performance.

Os artistas da não-arte, segundo Kaprow, escolhem operar fora da aura dos estabelecimentos de arte, e esse aspecto é o diferencial tomado e radicalizado pela intervenção performática. A intervenção performática, portanto, é uma performance que ocorre necessariamente fora do espaço da galeria e que procura intervir no cotidiano do local onde acontece e também no tecido social, mas continua sendo performance, ou seja, mantém as demais características da linguagem.

¹⁸ Ibidem. P. 135/136.

¹⁹ KAPROW, A. *A educação do A-Artista*. 1969. Fonte Informal: Apostila.

A intervenção performática não é adaptável a qualquer lugar, ou seja, ela só tem sentido quando ocorre no espaço específico para o qual foi pensada, perdendo totalmente o sentido quando tem esse local alterado.

A partir dessa constatação, faz-se necessário que durante o processo de elaboração de uma intervenção performática, haja um olhar diferenciado sobre o lugar. Portanto é fundamental refletir sobre a questão do olhar, tanto do(s) *performer(s)* quanto do público, e ainda sobre a relação construída com o local escolhido.

4 Entre o ver e o olhar:

Para pensar as artes visuais, no geral, e a intervenção performática, no particular, como convém a esse estudo, é preciso refletir acerca de como o ser humano percebe e conhece o mundo ao seu redor. Para tanto é necessário falar do olhar, uma vez que é ele quem nos fornece a nossa certeza mais espontânea e primitiva: ver o mundo.

A língua portuguesa, privilegiadamente, acusa uma ambivalência nessa operação, que é verificada no uso corrente dos verbos ver e olhar. A distinção entre ver e olhar manifesta uma oscilação específica presente naquilo que Merleau-Ponty chamou de “fé perceptiva”, ou seja, a nossa crença na existência do mundo.

Segundo Sérgio Cardoso (2002), tratamos de diferenciar o ver e o olhar a partir de uma maior ou menor proporção de responsabilidade do sujeito no acontecimento da visão. Essa operação aparece, ainda, como que guiada por uma maior atividade ou passividade da pessoa no seu contato com o mundo. Em outras palavras, podemos afirmar que ver, no geral, é compreendido a partir de uma certa passividade, superficialidade, ingenuidade, espontaneidade e desatenção por parte do vidente. Há aqui a conotação de um menor comprometimento.

Já com o olhar é diferente. Dele esperamos mais elaboração, pois é uma atividade que indaga a partir ou para além do que é visto, que possui uma espessura. O olhar procura. “Fecha os olhos e vê”²⁰, pois nele há sempre uma busca subjetiva para além do que é visto. Esta busca é, contudo, guiada pelo sentido.

O olhar se articula de maneira a confundir continuamente aquilo que é visível com o que é vidente. Ele conserva um “sentimento de opacidade do mundo”²¹ e é, ao mesmo tempo, fruto de uma intencionalidade.

A noção de intencionalidade é um postulado básico da fenomenologia: toda consciência é intencional; ela tende para o mundo, pois é consciência de alguma coisa. Dessa maneira, o mundo não é objeto em si, uma vez que qualquer objeto só existe para um sujeito que lhe dá significado.

Há nessa postura uma crítica à certeza comum que afirma o mundo como aquele que é fora de nós e está apto à apreensão dos nossos sentidos. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty:

²⁰ JOYCE, J. Ulisses. Apud DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 29.

²¹ MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 13.

“Dizer que o mundo é por definição nominal o *objeto x* de nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do cientista, como se tudo o que existiu ou existe jamais tivesse existido senão para entrar no laboratório”.²²

Para Merleau-Ponty, a maneira pela qual conhecemos o mundo passa pelo corpo, por empregar o corpo em uma busca pelo conhecimento. Isto não é dizer que a visão, como parte desse corpo, estaria confinada ao registro ou a uma crença na unidade e continuidade do mundo. Pois isso predeterminaria as associações possíveis dentro do que é visto. Essa postura, contudo é, entre outras, fruto de uma história do olhar, como veremos.

4.1 Breve história do olhar:

A construção do conhecimento a partir do olhar tem uma história com versões diferenciadas a respeito dessa relação. Dentro dessa história, percebe-se que a imprecisão predominante na realidade gerou um interesse por fixar relações estáveis e seguras. Daí a vontade de construir um olhar vigilante e ordenador que, para Aduato Novaes, provoca uma única resposta: “só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver.”²³

Alguns estudiosos entendiam essa confusão e incerteza como uma relação inadequada. De acordo com eles, os sentidos seriam dispensáveis ao exercício do pensamento por produzirem um saber dessemelhante, múltiplo nele mesmo e sem estabilidade nem harmonia. Ainda nas palavras de Aduato Novaes, “os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla”²⁴. Portanto devemos desconfiar dos sentidos.

Platão foi um desses desconfiados. Os sentidos e as percepções, para ele, nos faziam confundir o que é, ou seja, a existência de algo, com as propriedades disso que existe. Confundir a existência com a essência, as condições formais com as condições reais do ser.

Para buscar o conhecimento seria necessário, defendia Platão, depurar, por meio da dialética, o que é adquirido no mundo sensível e, posteriormente, apoiado na intuição intelectual, chegar ao mundo supra-sensível ou mundo das idéias.

Essa atitude parte do pressuposto de que o ser humano estaria dividido em corpo e alma. A alma já teria vivido no mundo das idéias e lá conheceu tudo por intuição, ou seja, de maneira imediata e direta. Algo se sucedeu e essa alma encarnou num corpo onde, desde então, vive aprisionada. De acordo com esse pensamento, o corpo funciona como um entrave para o conhecimento, para o acesso ao fundamento do sensível, à idéia.

Já na Renascença, a relação com o corpo irá se alterar. O pintor cientista do renascimento cultivava simultaneamente uma relação corpórea e ideal com o mundo em sua busca por

²² Idem. p. 14.

²³ NOVAES, A. (org.) **O olhar**. 9ª reimpressão (2002). São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 9.

²⁴ Idem. p.10.

recriar a pintura dos Antigos e fundar a ciência dos Modernos. Esse era o desejo. Não há, dessa maneira, o interesse pela superação de um conhecimento baseado nos sentidos e nem de um conhecimento baseado no espírito. Alfredo Bosi escreve:

Leonardo, pintor cientista, dá ao olho o poder de captar a *prima verità* de todas as coisas. 'O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza'. Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a *mediação* que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, 'obtem a mais completa e magnífica visão'.²⁵

A busca por uma síntese do corpo com a alma, do conhecimento através sentidos com o conhecimento através do espírito, em uma perspectiva imanente, gerou a arte que se vê como *cosa mentale*. Esse olhar global, contudo, logo seria dividido por Descartes. Ele retoma uma visão excludente e afirma que a única verdade segura é o *cogito*, a consciência da própria consciência, de que deriva a certeza da própria existência. Alfredo Bosi aponta que Descartes recortou da visão renascentista apenas o olho central e imóvel da perspectiva geométrica, aquele que analisa quantitativamente a forma formada que está a sua frente.

Posteriormente, o marxismo e a psicanálise colocam o olhar sob suspeita, desconfiando tanto da percepção ilusória da consciência reificada e burguesa, quanto das projeções, repressões e desvios instalados a partir do difícil diálogo entre ego, id e superego. O ser humano é visto a partir dos vínculos de sua classe, família, cultura, educação e infância.

É em busca de superar a separação entre corpo e consciência, corpo e espírito e ainda entre ser humano e mundo, que a fenomenologia de Merleau-Ponty vai se desenvolver.

O corpo, para Merleau-Ponty, não é algo que eu tenha, mas algo que sou. Eu sou meu corpo e todo conhecimento se instala nos horizontes abertos pela minha percepção.

O olhar, enraizado em sensibilidade e motricidade, está sempre em busca de mais elementos para indagação. Isto delega uma grande importância ao movimento para a elaboração do olhar.

O nosso corpo é móvel, faz parte do mundo sensível e, segundo Merleau-Ponty, o mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser. O movimento aparece então como sendo aquele de quem depende o olhar.

O que seria da visão sem nenhum movimento dos olhos? Sabe-se hoje que os olhos estão sempre em movimento, mesmo quando o fixamos em algo. É impossível o repouso absoluto para o olhar e isso é próprio da estrutura física dele.

A imbricação entre olhar e movimento é constante. Ocorre que o movimento não é um simples deslocamento de um ponto a outro por uma alteração constante de agora, mas, como diz Merleau-Ponty, de uma articulação e diferenciação latente do passado e do futuro no campo do

²⁵ Ibidem. p. 75.

presente, pois este guarda tanto os traços de suas configurações passadas quanto evoca em si mesmo outras possíveis.

Nesse sentido, não vivemos o movimento a partir de uma temporalidade de sucessão, mas de simultaneidade, de uma presença marcada por um aquém e projetada para adiante pelos sinais do ausente inscritos em sua dobra. É a partir da indeterminação que há uma abertura para o ausente, para o invisível.

O corpo, visível e móvel, para Merleau-Ponty, conta-se entre as coisas e é uma delas. Ao ver e se mover, o corpo mantém as coisas em círculo ao seu redor e as transforma em um prolongamento dele mesmo. A visão se faz do meio das coisas. Há uma interioridade verificada no exercício do olhar. É entre o ver e o olhar que é transformada a nossa configuração de mundo.

O corpo, enquanto ser no mundo que interage constantemente com esse mundo que o cerca, tem o seu olhar completamente imerso e integrado a esse mundo. É por meio dessa experiência individual e intransferível que tudo ao nosso redor vai sendo recortado e transformado em paisagens.

Com isso, é necessário avaliar de que maneira o olhar contemporâneo se relaciona com a cidade contemporânea, com a paisagem que o cerca. Para Nelson Brissac, as paisagens estão intrinsecamente relacionadas e fundadas nas grandes cidades, nas mudanças em sua estrutura urbana, em sua arquitetura, nos meios de comunicação e transporte. Todas essas transformações colocaram em questão a própria constituição da realidade. Brissac (2002) observa:

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem.²⁶

A partir desse diagnóstico, como é possível construir um olhar da paisagem que permita uma intervenção mais eficiente em seu contexto? Para isso é necessário compreender o que é paisagem.

5 A paisagem urbana como lugar de ação e contemplação:

O olhar confirma a paisagem e vice-versa. Olhar e paisagem são elaborados a partir do espaço entre os dois; é do meio das coisas que ocorre a particularização do espaço em que estamos imersos. É por meio dessa conjunção do mundo com a nossa subjetividade que é percebida a paisagem.

²⁶ Ibidem . p.361.

Não há, portanto, a paisagem em si. Ela é sempre uma realidade histórica, por nos permitir supor um passado elaborado a partir da associação com o espaço social. Nas palavras de Milton Santos, “A paisagem é uma entidade relativa e dinâmica, onde natureza e sociedade, olhar e meio ambiente estão em constante interação”.²⁷ Por isso, qualquer alteração na paisagem não é exclusividade da materialidade, mas uma ação do ser humano voltado para si.

A paisagem tem significações distintas de acordo com o grupo social e com o período histórico ao qual pertence. Esses dois fatores são determinantes no conhecimento da paisagem, pois ela é constantemente atualizada de acordo com as ações das diversas gerações que se sucedem.

Historicamente, podemos apontar o início do século XIX como o primeiro momento em que a humanidade se defrontou com a cidade enquanto algo prodigioso e assombroso. É quando começamos a perceber as cidades com uma imponência visual equivalente à das grandes florestas e despenhadeiros. Esse deslumbramento não surge somente por ter sido a cidade o palco de duas grandes experiências modernas, a revolução e a máquina, mas também pelo seu caráter de cenário grandioso. As cidades são as paisagens contemporâneas.

Para pensarmos a paisagem atual, devemos nos confrontar com a história da sociedade em que vivemos. Atualmente existem muitos autores que pensam a paisagem. Essa necessidade surge de uma peculiaridade do olhar contemporâneo: ao mesmo tempo em que ele exige sempre mais do que é dado a ver, também padece de uma sensação de perda sobre o mundo. Sensação esta que parece ser gerada pela constatação da extrema velocidade das pessoas e dos acontecimentos no mundo contemporâneo. É como se sempre restasse algo mais para ser experimentado e que não foi, por causa da rapidez com que tudo se transforma.

Entre os vários autores que abordam o tema da paisagem está Nelson Brissac (1992). Para ele, o ser humano contemporâneo está acostumado a ver só aquilo que é dinâmico, que se agita ante os nossos olhos, que acontece. Mas e quando nada, aparentemente, está acontecendo? Aí não se vê nada, pois para tanto é necessário contemplação. É preciso, portanto, ter tempo para ver a paisagem.

A contemplação de uma paisagem e da arte como um todo passa por grandes transformações diante dessa situação. Isto ocorre porque qualquer produção imagética parece contribuir ainda mais para esse excesso. A arte, diante dessa saturação, pode não encontrar o olhar.

Para Brissac “quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra essa saturação. Qual o destino de nossas imagens, esses espectros descartáveis e sem significado?”²⁸

A paisagem é opaca. Sobre ela o olhar trava um constante embate com uma superfície que não se deixa perfurar. Brissac define a paisagem como:

Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte

²⁷ SANTOS, M. **A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1999. p.6.

²⁸ PEIXOTO, N. B. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 1996. p. 9.

contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades. (...) Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto. Superfície que enrugua, fende, descasca. Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o *skyline* confunde-se com a calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro.²⁹

Essa crise remete à crítica modernista da obra de arte enquanto objeto autônomo, fechado em si e isolado do espaço para além dela. Esta situação trouxe à tona a questão da localização da obra de arte e de sua relação ou contaminação com o entorno. Essa transformação também é uma busca por tirar as obras das instituições culturais e circuitos convencionais de exibição em busca de um campo ampliado de possibilidades de contaminação entre arte e entorno. Trata-se portanto de redefinir o lugar da obra de arte contemporânea e sua relação com o espaço para além dela.

Em vista desse percurso, não se surpreende que a arte tenha buscado a paisagem urbana como elemento de composição. Esse retorno à cidade é também uma disposição para reinventá-la por meio da criação de fatos urbanos ou de maneiras que reanimam a vida social com a alteração da estrutura urbana a partir de sua presença.

Entre pensar a cidade e reconstruí-la, contudo, há um caminho a se fazer. A reinvenção da cidade e de seu cotidiano passa também por um estudo das condições históricas que a tornaram o que ela é. A cidade de Brasília nasce de uma utopia moderna e é sobre essa relação entre utopia e realidade que me atento na próxima parte.

5.1 Sobre a cidade ideal e utópica:

Em *História da Arte como História da Cidade* (1998), Giulio Carlo Argan defende a tese de que a cidade não é apenas um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma. Para esse passo ser dado, houve que se superar a estética idealista e sua noção de obra de arte como expressão de uma única e bem definida personalidade artística. Esta concepção, lembra Argan, surge na Renascença, mesmo período em que se afirma, ainda que hipoteticamente, existir uma cidade ideal, concebida como obra de arte, por um único artista.

As cidades ideais, que aqui também serão chamadas de idealizadas, têm uma característica comum: a busca por uma sociedade perfeita, harmônica, justa e ordenada. Essa é uma busca utópica.

Para tanto, a cidade ideal deveria cultivar uma relação diferenciada com o poder. Relação que seria calcada em algumas medidas pedagógicas que propunham educar os moradores para serem cidadãos esclarecidos sobre seus direitos e envolvidos com o trabalho e com a paz. Observa-se no entanto, que, historicamente, grande parte dessas medidas têm um caráter autoritário.

Um exemplo clássico de cidade ideal e utópica é apresentado por Thomas More (1478-1535) em seu livro *Utopia* (1516). Nesse relato, More conduz a uma ilha que não figura no mapa e que é

²⁹ Idem. p. 10.

tomada como modelo de sociedade perfeita. Vale lembrar que a palavra Utopia vem de U-topos, que quer dizer “sem lugar” ou “em lugar nenhum”.

A ilha de Utopia era dividida em 54 núcleos urbanos, todos iguais. A propriedade privada havia sido abolida. Trabalhava-se somente seis horas por dia, sendo três horas antes e três depois do almoço, com duas horas de repouso depois da refeição. As demais horas do dia poderiam ser empregadas para estudar, jogar, dormir e criar.

Há na ilha de Utopia uma característica comum a todas as cidades idealizadas: o isolamento. Podemos perceber esta e outras questões no trecho que se segue:

A cidade é rodeada por uma alta e espessa muralha de pedra, enxameada de torres e fortes. Um fosso seco, profundo e largo, cheio de sebes e silvados, rodeia por três lados a muralha da cidade. O quarto lado tem por fosso o próprio rio. As ruas são atraentes e foram convenientemente dispostas e orientadas, quer para as necessidades de transporte, quer como proteção contra o vento. As casas são belas e bem construídas, formando duas filas contínuas ao longo das ruas, cuja largura é de vinte pés. Nas traseiras das casas, e entre elas, existem vastos jardins. Cada casa tem duas portas, uma para a rua e outra para o jardim. Essas portas não têm fechadura ou cadeado, bastando um leve empurrão para as abrir ou fechar. Qualquer pessoa aí pode entrar, pois nada há dentro das casas que seja pertença individual de algum indivíduo. De dez em dez anos, mudam de casa, tirando à sorte a que lhes cabe.³⁰

As habitações eram propriedades de todos os inquilinos e mudavam de dono por sorteio, mas, para habitá-las, todos deveriam seguir regras específicas. Elas possuíam uma arquitetura homogênea. Em alguns ambientes, tais como os refeitórios coletivos, era previsto o olhar panóptico³¹ estendido a todos.



Figura 12 – Gravura ilustrativa da ilha de Utopia, Alberto Taveira, ano desconhecido.

³⁰ MORE, T. **Utopia**. São Paulo: publicações Europa-América, 1976. p. 66/67.

³¹ O panóptico é uma estrutura carcerária pentagonal onde o prisioneiro podia ser vigiado e controlado por guardas sem que estes pudessem ser vistos pelo prisioneiro. Há uma série de obrigações que devem ser cumpridas pelo prisioneiro a fim de torná-lo um indivíduo normalizado.

Outro ponto importante e comum entre as cidades ideais e utópicas é que seus idealizadores fixavam-lhes uma quantidade permitida de habitantes e decretavam regras que cuidavam para que o número prescrito de cidadãos não diminuísse nem aumentasse excessivamente. Para isso, alguns utopistas quiseram controlar até mesmo o sexo, fixando idades que autorizariam a sua prática e periodicidade.

Várias dessas características também são verificáveis em outras cidades idealizadas, tais como o Falanstério de Charles Fourier (1772 – 1837), a Cidade Jardim de Ebenezer Howard (1850 – 1928), a *Ville Radieuse* de Le Corbusier (1887 – 1965) e Brasília, idealizada por Lucio Costa (1902 – 1998).

O Falanstério, imagem abaixo, tinha seu nome originário do grego *phalanx* que significa falange. Sua população era prevista para até 2.000 habitantes. Trata-se de uma vila agrícola que tinha por prioridade combinar trabalho e lazer de forma harmônica. Todas as atividades eram acompanhadas por música.

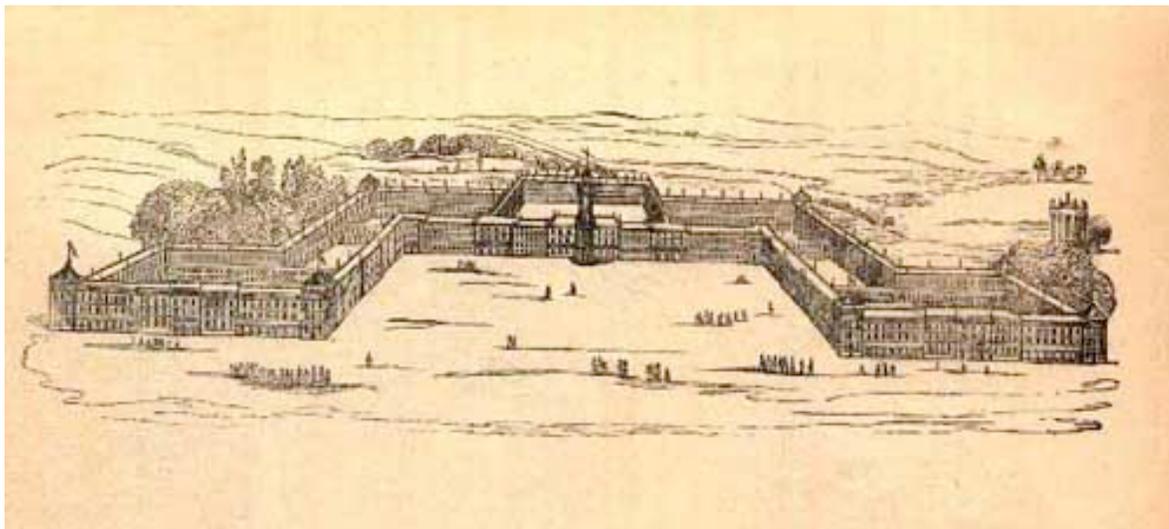


Figura 13 – Gravura Ilustrativa do Falanstério, autor desconhecido, 1822.

Outro exemplo de cidade idealizada e utópica é a Cidade Jardim de E. Howard, prevista para 32.000 pessoas. Esta tinha a preocupação de integrar cidade e campo e com isso evitar o fluxo migratório excessivo em direção às grandes cidades. Para tanto, Howard propôs a criação de uma relação estreita com o campo, por meio de uma interligação baseada em um sistema eficiente de transporte público, que formaria cinturões entre as indústrias e as colônias agrícolas. A zona agrícola agiria como um amortecedor contra o crescimento incontrolável do centro populacional. Para Howard, quando uma cidade atingisse a sua capacidade máxima de suporte, novas cidades deveriam ser formadas em torno de uma cidade central, formando uma constelação de cidades interligadas por meio de ferrovias e rodovias.



Figura 16 – Ville Radieuse, Le Corbusier, 1930.

Foi Le Corbusier também que escreveu em 1943 o documento que serviria de base para a arquitetura e o urbanismo de Brasília. O documento chamava-se *Carta de Atenas* e foi redigido a partir de um encontro entre arquitetos e urbanistas ocorrido 10 anos antes, no ano de 1933, na capital da Grécia.

A *Carta de Atenas* apresentou 10 critérios que definiriam a arquitetura moderna, dentre eles, a consideração da linha e do ângulo reto como parâmetros corretamente estéticos, a verticalização dos prédios e sua separação por grandes espaços livres, a divisão do espaço urbano por áreas definidas a partir de seu caráter funcional, a eliminação de cruzamentos, a construção de casas modulares que fossem reproduzíveis, auto-suficientes e que funcionassem como uma máquina de morar, e ainda a utilização de placas de concretos pré-fabricadas como material de construção privilegiado.

Grande parte desses critérios já havia sido proposto anteriormente pelos utopistas. Foram, portanto, resgatados e elaborados novamente pelos urbanistas modernos sob influência do francês Le Corbusier. Dentre esses urbanistas, encontrava-se Lúcio Costa, cuja dimensão utópica era pensada no sentido de reestruturar a sociedade brasileira a partir da modificação do espaço urbano.

Brasília, comumente apresentada como a materialização das propostas utópicas presentes na *Carta de Atenas*, na verdade, possui em seu projeto aspectos que destoam desses princípios. Entre eles podemos citar a construção dos dois eixos em forma de arco e flecha, ao invés de ângulos retos, a redução do número de andares dos prédios residenciais de 12 para 6, além, é claro, da

construção de prédios públicos ricos em formas curvas e ousadas desenhadas por Oscar Niemeyer (1907 -).

Ocorre que, entre o projeto e a construção de Brasília, houve uma série de avaliações com relação à dinâmica urbana e territorial do Distrito Federal. A maneira como esse modelo foi implantado é o tema do próximo capítulo.

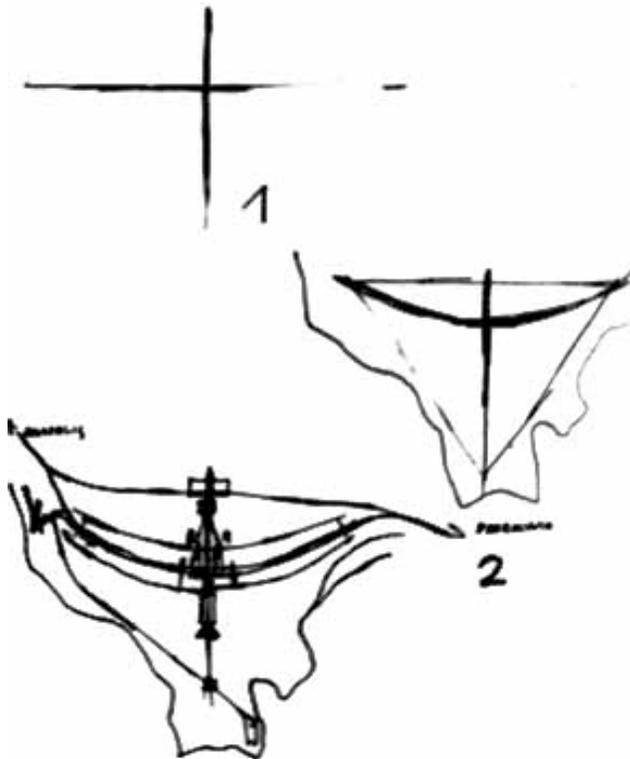


Figura 17 – Croqui de Lúcio Costa para o projeto urbano de Brasília, Lúcio Costa, 1956.

5.2 Brasília como utopia e ruína:

Brasília foi construída com base em justificativas de três ordens: econômicas, geopolíticas e ideológicas.

Economicamente a transferência da capital federal era oficialmente divulgada como uma maneira de desenvolver o Brasil central. A criação de novas estradas, o desenvolvimento de novas fronteiras para a expansão do capital nacional e internacional, além da interiorização do desenvolvimento econômico eram as metas que deveriam ser alcançadas para a materialização desse objetivo.

Ideologicamente falava-se em fortalecer um tipo de nacionalismo que defendia os chamados 'grandes projetos nacionais'. Esses eram apresentados como de interesse nacional, mas arrastavam em seu ideário os interesses militares e de parte significativa da burguesia brasileira.

Geopoliticamente, a segurança da capital era o principal argumento, pois a interiorização seria uma condição propícia para a defesa. Este é o ponto que pretendo analisar mais prolongadamente.

O modelo de cidade escolhido para Brasília foi aconselhado pelo general Djalma Polli Coelho que era geógrafo, pesquisador e chefe do Serviço Geográfico do Exército. No ano de 1946 ele foi nomeado, por Eurico Gaspar Dutra, presidente da Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital.

A escolha da localidade, portanto, teve como base os conceitos geopolíticos e de estratégia militar recomendados pelo General Polli Coelho. Ele retificou os levantamentos apontados pela Missão Cruls³² e assinalou o Quadrilátero Cruls como local ideal para construir a nova capital.

Apesar disso tudo, o plano de Brasília vinha envolto numa mística socialista de cidade de espaços democráticos e igualitários, pretendendo ser o modelo futuro de sociedade brasileira.

O pensador Yves Lacoste em seu clássico livro cujo sugestivo título é *A Geografia: Isto serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra* (1976), analisou a dimensão estratégica do saber geográfico. Uma vez que a organização topográfica do lugar pode facilitar ou não uma situação de guerra ou de revolução, uma vez que isso se verifica, a geografia torna-se um saber de importância fundamental. Lacoste diz:

A despeito das aparências cuidadosamente mantidas, de que os problemas da geografia só dizem respeito aos geógrafos, eles interessam, em última análise, a todos os cidadãos. Pois, esse discurso pedagógico que é a geografia dos professores, que parece tanto mais maçante quanto mais a *mass media* desvenda seu espetáculo do mundo, dissimula, aos olhos de todos, o temível instrumento de poderio que é a geografia para aqueles que detêm o poder.³³

Lacoste defende que qualquer planejamento urbano e habitacional é estratégico e que todos temos que assumir nossa função de estrategistas e buscar saber pensar o espaço para nele agir mais eficientemente. Ele critica também a maneira como a geografia normalmente é lecionada, ou seja, escamoteando-se a importância estratégica de saber se organizar no espaço e nele intervir.

No caso de Brasília, que foi construída para abrigar o governo federal e ser a nova capital brasileira, essa estratégia pode ser entendida como um exercício do poder governamental. O Rio de Janeiro, antiga capital federal, tinha uma localização muito propícia à reivindicações contra governamentais por parte dos insatisfeitos com a administração. Ao transferir o centro do poder estatal

³² Desde 1810 existia a proposta de fixação do governo no interior, longe dos portos, para garantir a segurança da capital do País, mas somente em 1891, com a promulgação da Primeira Constituição Republicana do Brasil, que surgiram as primeiras atitudes concretas para isso. Foi então conclamada, por artigo constitucional, a demarcação de uma área de 14 mil quilômetros quadrados no planalto central para a construção da futura capital. No ano seguinte foi nomeada a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, integrada por médicos, geólogos, botânicos, entre outros, e liderada pelo astrônomo Luiz Cruls.

Em apenas 7 meses, eles percorreram a área e fizeram um levantamento minucioso sobre a topografia, o clima, a geologia, a flora, a fauna e os recursos materiais da região. A área ficou conhecida por quadrilátero Cruls e o relatório apresentado ao Governo Republicano passou a ser conhecido por Relatório Cruls. No dia 7 de setembro de 1922, foi lançada, neste local, a pedra fundamental da futura capital do Brasil.

³³ Obra citada, página desconhecida. Versão pirata da obra esgotada. Disponível em : <<http://k.1asphost.com/eunaosou/livros/geografia.pdf>>. Acesso em: 2 de jan. 2003.

para uma localidade completamente isolada, como era o caso do interior de Goiás, amplia-se o controle de qualquer represália populacional, entre outras.

A preocupação principal passa a ser organizar o território tanto para prever batalhas contra um ou outro adversário, quanto para controlar de maneira mais eficaz as pessoas sobre as quais o aparelho de Estado exerce sua autoridade.

Uma das principais críticas ao projeto urbanístico proposto pela *Carta de Atenas* era justamente a afirmação categórica de que a arquitetura poderia evitar a revolução: "Arquitetura ou Revolução. Podemos evitar a revolução"³⁴. A primeira crítica a essa afirmação foi feita pelos integrantes da Internacional Situacionista³⁵, que apoiavam um urbanismo e uma arquitetura elaborada pela sociedade como um todo e que contribuísse com a revolução da vida cotidiana, a começar pela indução à participação de todos na determinação do projeto urbano das cidades, portanto, questionando o caráter passivo e alienante dos habitantes.

As críticas situacionistas sobre o urbanismo moderno se assemelhavam às teses defendidas por Henri Lefebvre (1969), que era muito próximo deles no início do movimento. O estudo de Lefebvre também convergia para um interesse direto relativo à questão do cotidiano, da divisão do espaço, da participação ativa de todos os habitantes, entre outros. Em *O direito à cidade*, Lefebvre critica o urbanismo moderno e a postura assumida por seus arquitetos, em especial Le Corbusier que, segundo ele, se tornara um filósofo metafísico das cidades que pretende construir uma cidade ideal, assim como o fez Platão em *Crítias*, *A República* e *As Leis*:

Imaginam a liberdade no século XX como a liberdade da cidade grega (singularmente travestida por uma ideologia: apenas a cidade como tal possuía a liberdade, e não os indivíduos e os grupos). Portanto, pensam na cidade moderna segundo o modelo da cidade antiga, identificada com a cidade ideal e simultaneamente racional. (...) Quanto a Le Corbusier, procede ele como um filósofo da cidade quanto descreve a relação do habitante e do habitat urbano com a natureza, com o ar, o sol e a árvore, com o tempo cíclico e os ritmos do cosmos. A esta visão metafísica ele acrescenta incontestáveis conhecimentos que resultam numa prática urbanística e numa ideologia, com o funcionalismo reduzindo a sociedade urbana à realização de algumas funções previstas e prescritas na prática pela arquitetura. Semelhante arquiteto se considera um "homem de síntese", pensador e prático. Ele aumenta e deseja criar as relações humanas ao defini-las, ao conceber o seu contexto e o seu palco. Numa perspectiva que se associa a horizontes bem conhecidos do pensamento, o Arquiteto percebe a si mesmo e se concebe como Arquiteto do Mundo, imagem humana do Deus criador.³⁶

A crítica de Lefebvre e dos situacionistas atentava para o fato de que os planejadores de cidades não são qualificados para conhecer as motivações comportamentais daqueles a quem vão proporcionar moradia.

³⁴ LE CORBUSIER, **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.23.

³⁵ Grupo surgido na França, no fim da década de 50 e início de 60, formado por artistas, pensadores em geral e ativistas que lutavam contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade.

³⁶ LEFEBVRE, H. **O Direito à cidade**. São Paulo: Editora Documentos, 1969. p. 43.

Os situacionistas ainda foram mais radicais e se posicionaram cada vez mais contra o urbanismo, mas permanecendo a favor das cidades. Em outras palavras, eles eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, mas a favor de uma construção efetivamente coletiva das cidades. Ao criticar os urbanistas modernos, os situacionistas disseram que já que os planejadores urbanos não podem propor novas construções “nas melhores condições de equilíbrio nervoso, mais vale integrar desde já o urbanismo no centro de pesquisas criminológicas”.³⁷

Toda a crítica urbana situacionista encontra base de sustentação em Brasília pois, enquanto cidade fruto do modernismo, padece de questões comuns às cidades idealizadas e utópicas. Este aspecto é perceptível tanto na não participação dos habitantes perante as escolhas relativas ao local de sua construção, como no tipo de urbanismo e arquitetura escolhidos para estruturar a organização do território e compor a paisagem da cidade, quanto na sua disposição em relação às cidades satélites do Distrito Federal.

As distâncias entre o Plano Piloto e as Cidades Satélites funcionam como verdadeiras muralhas horizontais de mais de 30 quilômetros de extensão. Este modelo oneroso e cruel de ocupação territorial é um forte aliado da política de segregação social presente em Brasília.

As cidades satélites foram criadas a partir de uma política de erradicação de favelas construídas pelos trabalhadores no Plano Piloto. A obrigatoriedade de percorrer grandes distâncias para chegar à Brasília, aliada à mais elevada tarifa de transporte público do país inviabiliza a cidade para a maioria da população.

Nota-se, portanto, que, desde a sua construção, Brasília já refletia uma ‘seletivização do espaço’, concebido para abrigar as classes dominantes.

As grandes distâncias entre o plano piloto e as cidades satélites só não configurariam uma situação de segregação espacial caso houvesse um transporte eficiente que propiciasse uma acessibilidade uniformemente distribuída, como era o caso das Cidades Jardins de E. Howard.

Não é difícil imaginar a dificuldade que, por exemplo, os moradores de Ceilândia teriam para organizar uma manifestação na frente do Palácio do Buriti se o governo bloqueasse o transporte coletivo, ou mesmo a facilidade que a polícia teria para reprimir uma manifestação nos amplos espaços das cidades satélites ou do plano piloto, o contrário ocorreria numa favela.

As distâncias configuram um hiato em qualquer narrativa urbana. Elas são interrupções do fluxo que, quando mal elaboradas criam zonas mortas. As grandes distâncias são espaços para passageiros e, por isso, estes escapam a toda localização. O passageiro ocupa o meio, o não-lugar do movimento.

O conceito de não-lugar é desenvolvido pelo antropólogo Marc Augé³⁸ em seu livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Nessa obra, o autor apresenta o não-lugar

³⁷ VANEIGEIN, R. **Comentários contra o urbanismo**. IS nº 6 (p.153). In. **Apologia da Deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.19.

³⁸ AUGÉ, M. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994, pág.:53.

em contraposição ao lugar. Lugar é definido por ele como um espaço identitário, relacional e histórico, ou seja, um espaço humanizado. Já o não-lugar caracteriza-se pelo oposto disso. Ele não é nem identitário, nem relacional, nem histórico.

Os não-lugares, em expansão no nosso momento histórico, são traduzidos como grandes espaços públicos, onde há uma rápida circulação. Dentre eles podemos citar os aeroportos, rodovias, estações de metrô, grandes cadeias de hotéis, os *fast foods*, supermercados, entre outros.

Outra característica importante do não-lugar é que para participar dele deve-se portar uma senha, tais como bilhetes de metrô, de avião, passes de ônibus, cartões de crédito. É preciso também portar comprovantes de identidade como carteiras de motorista, passaportes, entre outros, que são como passes de entrada e saída, pois não nos fixamos em nenhum desses locais.

A rapidez da circulação e o grande fluxo de pessoas geram uma situação de falta de intimidade, particularidade e dificuldade de interação entre seus frequentadores. As relações impessoais são uma característica dos não-lugares.

O tipo de urbanismo e de arquitetura do não-lugar cria formas fragmentadas, espaços simulando transparência, estruturas variáveis ou móveis que provocam estranhamento. São construções que refletem as mudanças contínuas e os deslocamentos abruptos da urbe contemporânea. “Aparente paradoxo: o deslocamento suprime as fundações, princípio básico de toda arquitetura. Ela agora se constrói nesse espaço de trânsito. Uma arquitetura em movimento, do não-lugar”.³⁹

O não-lugar torna mais intenso, no espaço urbano, a perda de sua realidade topogeográfica em benefício de uma arquitetura da representação, como se a paisagem fosse um *outdoor*. Sobre essa questão, Brissac observa que:

A eliminação da resistência dos materiais implica uma completa desmaterialização da arquitetura. O automóvel e o monitor de TV autonomizam a janela, desintegrando a estrutura arquitetônica tradicional. A parede-tela funde arquitetura e técnica de projeção. A arquitetura de espaços é substituída por uma arquitetura de imagens.⁴⁰

Esse tipo de construção espacial onde a territorialidade é mais ambulante e menos fixa não é dado à domesticidade. Por isso torna-se um terreno que atrai todo aquele que recusa os princípios do lugar, como por exemplo os vagabundos e todos aqueles que negam a morada em favor da deriva.

Essa situação é mais um paradoxo da cidade, pois a criação de grandes distâncias utilizadas no modelo arquitetônico do Distrito Federal deveria ser uma ferramenta para as classes mais abonadas financeiramente poderem instrumentalizar o espaço de forma a obter não somente vantagens em termos de retorno econômico-financeiro, mas, ao mesmo tempo, buscando um controle político social da maioria da população. O Estado assume a função de escamotear os conflitos na tentativa de fazer valer os interesses dessas classes como se fossem necessidades universais.

³⁹ Idem (1996). P. 298.

⁴⁰ Ibidem. P.299.

Contudo, vemos diariamente favelas serem formadas no percurso entre cidades satélites e plano piloto. Enquanto os idealizadores de Brasília, arquitetos, urbanistas e políticos, foram exaltados, os trabalhadores da construção civil tiveram seus esforços recompensados com sua remoção para as várias cidades satélites, logo após a conclusão das obras nas quais estavam engajados no Plano Piloto. A história da habitação confunde-se com a história do controle e da segregação social. Os trabalhadores pioneiros receberam lotes sem infraestrutura urbana ou comunitária nas distantes cidades satélites.

Esse modelo urbano que facilita a ação policial e dificulta o encontro de pessoas, tornou mais fácil para o governo a imposição de uma política repressiva aos movimentos populares.

As dificuldades na forma de locomoção e a quase impossibilidade de pessoas transitarem a pé por Brasília é um ponto a ser considerado, pois esta é também uma maneira de controle social. Sobre o tema da caminhada e suas implicações para o pensamento revolucionário é que foi elaborado o próximo capítulo.

5.3 A cidade a pé:

O ato de caminhar possui uma história que relaciona subjetividade, pensamento, experiência com a paisagem e transgressão de normas sociais. Essa forma de vivenciar a caminhada já é encontrada, por exemplo, no Liceu Aristotélico. Aristóteles ministrava seus ensinamentos passeando pelo jardim próximo aos prédios de sua escola. Isto fez com que sua escola fosse conhecida também como “perípatos” e seus seguidores denominados “peripatéticos”. Do grego, perípatos significa passeio.

41

Esta pesquisa apropria-se da caminhada tanto quanto método de criação e pensamento poético, como quanto ato performático. Chamarei a caminhada também de deriva, pois o tipo de caminhada sobre o qual me interessa identifica-se com o conceito de deriva desenvolvido pela Internacional Situacionista. Falarei mais sobre essa identificação.

No espaço urbano os rastros se perdem facilmente, confundidos com o resto da cidade. Em virtude da saturação desse campo, as ações tendem passar despercebidas. Mesmo em uma cidade como Brasília, planejada para o olhar panóptico, há a possibilidade de invisibilidade. A vida urbana deixa cada vez mais remontar aquilo que o projeto urbanístico dela excluiu. Michel de Certeau (1994) lembra que:

A linguagem do poder “se urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir.⁴²

⁴¹ ANTISERI, D. ; REALE, G.; **História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média**. São Paulo: Paulus, 1990. p.174.

⁴² CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994 .p. 174

Fatores como a invisibilidade, a desobediência civil entre outros, fazem com que a cidade transforme-se, portanto, em objeto de intervenções, porque permite a essa ser enriquecida com outros/novos atributos.

O corpo humano, tomado como medida frente à dimensão espacial da cidade, traz a possibilidade de uma “lei anônima, que tritura em si mesma toda identidade de autores ou espectadores”⁴³, e com isso dá margem a operações especulativas de gestão e eliminação, guiadas pela subjetividade.

No espaço urbano, qualquer confronto individual será sempre infinitamente menor em escala do que as medidas dos prédios e outros grandes espaços que o compõem. A partir dessa situação, a experiência espacial pode guiar-se em direção a uma reapropriação do espaço para além da racionalização e a partir de um viés subjetivo.

Ao eleger a caminhada como método de experimentação da cidade, não pretendo que ela se restrinja à simples criação de percursos de um local para outro. Entendo que ela pode também produzir movimentos que afetem simultaneamente todo espaço. Certeau lembra que as motricidades dos pedestres não se localizam, mas se espacializam.

A maior ou menor precisão na escolha das ações e locais é o que, portanto, determina a força de intervenção de uma caminhada. É preciso estar atento a determinados espaços e ações como em uma intervenção cirúrgica, ou militar.

A caminhada sobre a qual falo identifica-se com a deriva situacionista no que diz respeito a experimentar a geografia a partir dos afetos e percepção das tensões entre locais de uma maneira diferente do que se faz cotidianamente. Nas palavras de Guy Debord (2003):

Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. A parte aleatória não é tão determinante quanto se imagina: na perspectiva da deriva, existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou a saída de certas zonas. Mas, em sua unidade, a deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades. (...) A duração média de uma deriva é a jornada, considerada como intervalo de tempo entre dois períodos de sono.⁴⁴

Na deriva, há o interesse em vivenciar o espaço a partir de uma psicogeografia, também chamada de geografia dos afetos, que determina a cidade não apenas com base em fatores geográficos, políticos e econômicos, mas também a partir da representação subjetiva que seus moradores e visitantes têm dela.

⁴³ Idem.p.170

⁴⁴ BERENSTEIN, P. (org.) **Apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87 e 89.

Um pedestre em deriva faz uma apropriação do sistema topográfico e o define como espaço de enunciação. Nesse processo de improvisação, alguns caminhos são privilegiados, alterados, deixados de lado, colocados em suspeita, transgredidos ou afirmados por quem passa. Segundo Roland Barthes, “o usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”.⁴⁵

Os processos de caminhar podem se reportar aos mapas quando transcrevem trajetórias. Os primeiros mapas medievais, por exemplo, eram construídos com base em traçados retilíneos de percursos que, no geral, associavam-se às peregrinações, contendo ainda menções às etapas efetuadas e distâncias medidas em tempos de marcha tais como horas, dias.

O mapa conota uma atividade “performática” do passante que ali esteve para recolher os dados e reuni-los cartograficamente. Contudo algo sempre se perde. Mapas de trajeto, segundo Michel de Certeau “remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou”⁴⁶.

Foi somente a partir da geometria euclidiana que os mapas começam a se transformar em direção a uma representação formal de lugares, como hoje entendemos, de maneira que se assemelha ao cenário de um teatro, ou melhor, teatro do mundo. Inclusive teatro era o nome dado aos Atlas desse período. Nesse esquema representativo, houve a justaposição entre as informações provenientes de uma observação científica e os relatos advindos dos navegadores. Tudo isso era agrupado em um mesmo plano de mapa. Com o passar dos anos, as descrições de percursos foram perdendo espaço até desaparecerem por completo.

A impossibilidade de reduzir a experiência do mundo ao traçado cartográfico convive, nos dias atuais, com uma crença exacerbada no poder especializado da ciência como um todo. Isso ocorre a ponto de esse saber ser tomado como mais preciso que a própria realidade. Essa questão foi poeticamente elaborada por Jorge Luis Borges em seu conto intitulado *Do Rigor na Ciência* (1999):

...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma Única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios Cartográficos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap.XLV, Lérida, 1658.)⁴⁷

Atualmente há um retorno aos relatos de espaço. As descrições orais de lugares como descrição de percursos convivem simultaneamente com uma maneira de falar imageticamente mais próxima ao mapa. Considero como descrições em formato de percurso as do tipo “avistando a placa de trânsito amassada, vc deve virar à direita seguir em linha reta por aproximadamente dois minutos até

⁴⁵ Ibidem. p.178.

⁴⁶ Ibidem. p. 179.

⁴⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas. Vol. II.** São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 247.

chegar à padaria”, enquanto as descrições mais relacionadas à produção imagética geradas pelo mapa seriam do tipo “a padaria fica ao lado da casa da Bia, ou seja, na mesma rua da casa do Alfredo e do Geraldo”. Tem-se, por um lado, a descrição que compreende o ver enquanto conhecimento da ordem dos lugares, e, por outro, aquela organizada a partir da ordem sucessiva dos movimentos. A partir dessa variação, de que maneira é coordenável a relação entre o ver e o fazer? Entre o mapa e o itinerário?

Cotidianamente, o itinerário é mais requerido, o que acaba condicionando ao tipo de imaginação espacial encontrado no mapa a um eventual complemento. Temos essa relação ao falar “siga em frente e verá a casa do Geraldo”. Há um retorno à postura assumida no período onde ocorre o nascimento do discurso científico moderno.

Quando essa condição é combinada com a proposta de deriva, vê-se surgir um interesse em associar ambas a favor da entropia. Debord narra na sua *Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana* (1955), a experiência de um amigo que percorreu a região de Hartz, na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo cegamente todas as indicações contidas ali.

A confecção de mapas psicogeográficos se propunha a vivenciar certos deslocamentos como uma espécie de jogo. A insubmissão diante das solicitações habituais deveria ser a regra principal.

Um exemplo de mapa psicogeográfico foi elaborado por Guy Debord e intitulado *The naked city*, ou Cidade Desprotegida, que foi elaborada no intuito de incentivar o caráter nômade dos habitantes a partir de uma construção arquitetônica que colocava a mobilidade como fundamento da organização territorial.

O mapa passa a ser encarado tanto a partir do seu caráter de relato resultante de uma prática de espaço, quanto de sua incapacidade de identificação com a realidade. O mapa, para quem deriva, é mais um elemento lúdico em favor da transgressão.

O delinquente só existe deslocando-se. Não necessita viver à margem, pois um dos privilégios conferidos pela deriva é a opacidade do corpo, o que permite viver a deriva nos interstícios dos códigos desmanchados e deslocados.



Figura 18 - *The Naked City*, Guy Debord, 1957.

O caráter transgressor da deriva pode ainda ser vivido enquanto tática. Para Certeau, a tática é:

...uma ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada. De previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado. (...) Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.⁴⁸

A tática é uma modalidade de ação que dialoga com a deriva. Uma complementa a outra. A tática é a arte do mais fraco, ou seja, conta mais com a astúcia do que com a visibilidade. A visibilidade é uma propriedade do poder. Ela é mais intensa quanto maior for a desindividualização.

Michel Foucault, ao refletir sobre o Panóptico de Jeremy Bentham, descreveu-o como aquele que condena o outro a um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o

⁴⁸ Ibidem.p.100 à 101.

funcionamento automático do poder. A visibilidade é a armadilha do poder, onde a sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia.

A tática se caracteriza pela ausência de poder, mas entende como funciona a sua visibilidade paranóica, por isso consegue se articular na invisibilidade. A deriva é também uma tática.

6 Da intervenção performática à guerrilha estética:

Há uma grande semelhança entre as características técnicas da guerrilha e as de uma intervenção performática. O conhecimento do terreno, por exemplo, é importante tanto em uma intervenção performática, por ser um dos elementos que dão significação ao acontecimento, quanto em um ato de guerrilha, como indicava o guerrilheiro Carlos Marighella:

Ter o terreno como um aliado significa saber como utilizar suas irregularidades com inteligência, seus pontos mais altos e baixos, suas curvas, suas passagens regulares e secretas, áreas abandonadas, terrenos baldios, etc; tirando a vantagem máxima de tudo isto para o êxito das ações armadas, fugas, retiradas, encobrimentos e esconderijos.⁴⁹

Além dessa semelhança, existem outras, como aponta o crítico Frederico de Moraes, que é quem utiliza esse termo pela primeira vez ao estudar a arte da “Geração-AI5”, também conhecida como Geração 70, composta por artistas que se identificavam com as ações de guerrilha e produziam durante a década de 70⁵⁰. Frederico de Moraes caracteriza a guerrilha estética da seguinte maneira:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (...) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. (...) Porque não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. (...) Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir uma emboscada da qual só sai ileso, (...) quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte.⁵¹

A arte, quando adota como tática a ação, emprega materiais e suportes precários e inusitados, e busca a surpresa, o choque e a tensão permanente como formas de envolvimento do público em suas propostas estéticas, além da utilização de espaços públicos, tal arte pode ser considerada uma arte de guerrilha.

⁴⁹ MARIGHELLA, C. **Manual do Guerrilheiro Urbano**. p. 26.

⁵⁰ No anos 70 à 72, a bolsa de valores brasileira passa por um ‘boom’ que contamina o mercado de arte e amplia as especulações financeiras no setor. A geração AI-5, na arte, passa a fazer obras que criticam essa estratégia de veiculação e legitimação da obra de arte.

⁵¹ MORAIS, F. **Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra**. In: BASBAUM, R. (org). **Arte Brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, Ed. Rios Ambiciosos, 2001, p. 171.

Todas essas características também são próprias da intervenção performática. Ela também é uma manifestação contra-institucional de recusa à utilização dos espaços tidos como próprios da arte, tem sua atuação voltada para ações diretas de embate com o público e com o espaço, propondo-se a negar a narrativa hegemônica criada em torno da arte pelos grupos de profissionais vinculados às instituições artísticas; pretende questionar as categorias legadas pela tradição e por buscar articular arte e vida. Deve-se somente, portanto, acrescentar a isso a problematização de questões políticas; a partir daí tem-se uma equivalência conceitual entre intervenção performática e guerrilha estética.

Frederico de Moraes estabelece analogias entre a estrutura da guerrilha urbana e a linguagem adotada pelos artistas, apontando propositadamente para questões que também estão presentes no *Manual do Guerrilheiro Urbano* e que remetem à linguagem performática e de intervenção. As semelhanças podem ser notadas, por exemplo, no que diz respeito a tomar o inimigo de surpresa, conhecer o terreno melhor que o inimigo, ter maior mobilidade e velocidade que a polícia e outras forças repressoras, não hesitar, entre outros. Todas essas recomendações são feitas por Marighella.

Ao elaborar uma intervenção performática, o elemento surpresa é parte integrante, pois a performance possui uma maneira de criação que é processual e imprevisível.

Outra semelhança entre a guerrilha estética e a guerrilha armada vem da própria definição de guerrilheiro urbano como aquele cuja motivação principal de ação é distrair, cansar e desmoralizar as forças repressivas. Daí a importância do conhecimento e da informação. O conhecimento é uma forma de poder e é exaltado como tal pelas operações de guerrilha. Essa situação contra-repressora foi desenvolvida também por Frederico de Moraes, ele diz:

O crítico julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos. Nos valores plásticos na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o crítico e o público mudam continuamente suas posições no acontecimento e próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.⁵²

Tanto a guerrilha estética quanto a intervenção performática de caráter contra-institucional têm por princípio agir estrategicamente contra os dogmas categóricos da arte.

7 Caminhando:

A Intervenção performática intitulada *Caminhando* consiste em caminhar por Brasília e Cidades Satélites distribuindo nas caixas de correio um envelope carta contendo um folder que divulga os

⁵² Frederico de Moraes. < web.telia.com/~u46103777/Textos/hcas/h23/Morais.html > Acessado em: 10 nov. 2005.

nomes, juntamente com um breve histórico, de pessoas que apoiaram diretamente o golpe militar de 1964 no Brasil.

A pesquisa dos nomes foi feita com base no estudo de livros que tratavam especificamente do período de ditadura militar. Em especial, a tese de doutorado da historiadora Beatriz Kushnir, posteriormente publicada pela editora Boitempo, onde ela desenvolve uma pesquisa sobre os censores e os jornalistas durante o período que se inicia com decretação do Ato Institucional número 5 e termina com a promulgação da Constituição de 1988.

A intervenção ocorreu na passagem do dia 31 de março para 1º de Abril, em referência direta ao golpe militar pela tomada do poder. O envelope e a carta receberam um carimbo com a frase *Isto é arte?* impressa. O envelope também foi carimbado com o mesmo texto. Ao todo foram 80 envelopes, sendo 20 para cada bilhete diferente. Os modelos de carta distribuídos encontram-se na próxima página. Como remetente constou: Renatus Cartesius.⁵³

A proposta pública do trabalho é provocar um retorno ao debate dos temas históricos relativos ao golpe militar na tentativa de desvelar alguns dos envolvidos e também apresentar para o público não especializado uma outra maneira de experiência com a arte.

A performance foi taticamente pensada com base no clássico da subversão escrito pelo guerrilheiro Carlos Marighella (1911 – 1969) intitulado *Manual do Guerrilheiro Urbano*. O autor fundou em 1966 a Ação Libertadora Nacional (ALN), que posteriormente desenvolveu ações armadas contra o regime militar. É uma das pessoas mais importantes e pouco conhecidas da história do Brasil. Foi uma figura central na luta em favor da redemocratização e da liberdade de expressão. Em 1969 foi brutalmente assassinado com tiros a queima roupa durante uma emboscada comandada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, um dos mais cruéis torturadores do período militar, também integrante do grupo paramilitar Esquadrão da Morte.

Em *Caminhando* também há uma aproximação com a *Mail Art* ou Arte de Correio. A *Mail Art*⁵⁴ desenvolveu-se a partir das pesquisas artísticas do de Ray Johnson (1927 - 1995), considerado seu criador, e suas obras eram constituídas basicamente por cartas, muitas acompanhadas por desenhos, rabiscos e mensagens carimbadas, que eram enviadas para amigos e conhecidos, e não vendidas. No começo dos anos 60, Johnson adotou o nome de *A Escola de Correspondência de Nova York* como termo genérico de suas correspondências.

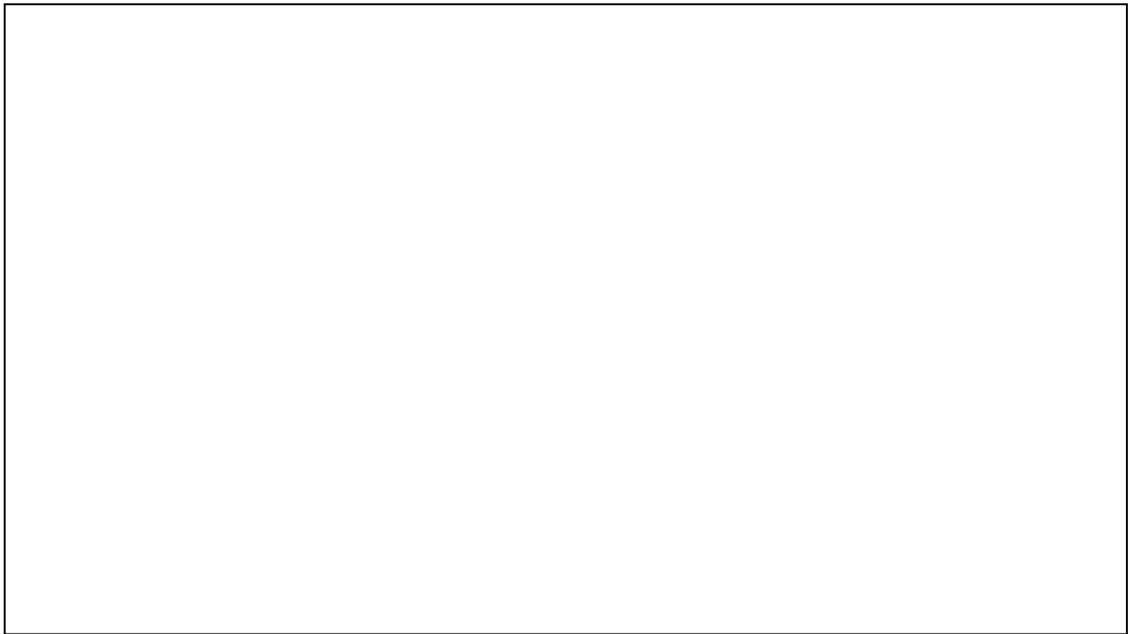
⁵³ Esse heterônimo foi escolhido como alusão às coordenadas cartesianas que caracterizam Brasília. É também uma referência ao personagem elaborado por Paulo Leminski em seu livro *Catatau*, onde narra a possível vinda de Descartes para o Brasil junto com a expedição de Maurício de Nassau.

⁵⁴ No Brasil, um dos grandes representantes da arte postal é Paulo Bruscky. Ele foi pioneiro em várias experiências com linguagens artísticas.

O jornalista **Boris Casoy** foi secretário de imprensa do secretário de Agricultura de São Paulo, Hebert Levy, no governo Abreu Sodré (ARENA/SP) .Teve presença ativa no apoio ao golpe militar de 1969, sendo inclusive acusado pela revista *O Cruzeiro* de pertencer ao CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Foi assessor de imprensa do Ministro da Agricultura Luis Fernando Cirne Lima durante a gestão do General Emílio Garrastazu Médici. Tornou-se Secretário de Imprensa do prefeito de São Paulo José Carlos de Figueiredo Ferraz (ARENA/SP).

*ARENA (Aliança Renovadora Nacional) reunia políticos favoráveis ao Regime militar.

Atenciosamente, Renatus Cartesius.



Durante a vigência do Ato Institucional número 5 (AI-5) a peça *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams, sob direção de Flavio Rangel, foi impedida de ser apresentada em Brasília após ser assistida pelo chefe de Censura do Departamento de Polícia Federal (DPF), **Manuel Souza Felipe Leão Neto**. Ele argumentou ter se sentido ofendido pela utilização das palavras “gorila”, “vaca” e “galinha”. No contexto dessa proibição o *Correio da Manhã* do dia 11/2/1968

O senador **Romeu Tuma** (PFL-SP) foi Diretor geral do Dops (Departamento de Ordem Pública e Social), órgão de repressão contra a sociedade civil, durante a ditadura militar no Brasil.

Atenciosamente, Renatus Cartesius.

8 Conclusão:

Ao se opor à identificação entre arte e trabalho, em favor da autonomia, o artista instaura a possibilidade de um fazer artístico onde a especulação, a construção subjetiva e o questionamento dos modelos já estabelecidos são as prioridades.

Essa postura afronta o poder das instituições, dos agentes especializados, dos critérios convencionais de classificação do pensamento artístico, em favor de uma entropia criativa que prescinde até mesmo da possibilidade de classificação enquanto arte.

Ao seguir esse viés, a intervenção performática reforma o poder transgressor da subjetividade construída de maneira crítica e autônoma. A arte e a vida convergem para o prazer da construção subjetiva do mundo.

Importante ainda ressaltar o caráter prazeroso dessa atividade que, por isso mesmo, caminha na contramão do trabalho alienado que se sustenta com base nas influências heterônomas. Ao resgatar o prazer como elemento subversivo e restaurador da individualidade, a arte auxilia também da deflagração de revoluções localizadas, heterotópicas, onde o topos é apropriado de maneira criativa.

A intervenção performática, além de se apropriar de todos esses valores, age em confluência com uma ligação afetiva em relação aos espaços. Segue, por isso, um percurso que privilegia as possibilidades de uma arte que remeta ao espaço para além dela, o espaço de maneira ampla.

Ao pensar uma intervenção performática ocorrida em Brasília, há que se levar em conta as peculiaridades próprias do espaço urbano local. Em se tratando de uma cidade de origem utópica, idealizada, deve-se observar também como ocorreu a passagem da utopia ao fato, da idealização à materialização dos objetivos, além das forças envolvidas no processo.

A intervenção performática, ao desenvolver como característica o resgate das ações diretas, do embate, da produção que questiona e aponta a crise das categorias legadas pela tradição, remete também à ação de guerrilha. Nesse sentido, ao identificar-se com uma ação de guerrilha estética,

essa linguagem torna-se uma força que provoca até mesmo o olho treinado, no intuito de produzir ativamente significações variadas.

9 Lista de Figuras:

FIGURA 1 – Pintura, óleo sobre tela, 20 1/8 X 26 1/8 polegadas. *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill River*, Thomas Eakings, 1877.

Disponível em: <http://www.artchive.com/artchive/E/eakins/eakins_rush.jpg.html>

Acesso em 4 de abr. 2004.

FIGURA 2 – Pintura, óleo sobre tela, dimensão não disponível. *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill River*, Thomas Eakings, 1908.

Disponível em: < www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=10371> . Acesso em 4 de abr. 2004.

FIGURA 3 – Só no sapatinho, Allan Sieber, 2000.

Disponível em: <<http://talktohimselfshow.zip.net/>> . Acesso em 12 de jun.2005.

FIGURAS 4 e 5 – Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto 'Coca-Cola', Cildo Meireles, 1970. In. WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo: cosac & Naify, 2002. p. 61.

FIGURA 6 – Ballet Triádico, Oskar Schlemmer, 1922. In. Bauhaus. Berlin: **Bauhaus** – Archiv Museum für Gestaltung, 1990. p.159.

FIGURA 7 – Dança da forma, Oskar Schlemmer, 1927. In. Bauhaus. Berlin: **Bauhaus** – Archiv Museum für Gestaltung, 1990. p.159.

FIGURA 8 – *18 happenings in 6 parts*, Allan Kaprow, 1959. Disponível em: <www.comm.unt.edu>. Acessado em: 1 de abr. 2004.

FIGURA 9 – Jackson Pollock executando a *action painting* em seu estúdio, 1944. Disponível em: <www.jackson-pollock.com/action-painting.html>. Acesso em: 7 de dezembro de 2003.

FIGURA 10 – *I like America and America likes me*, Joseph Beuys, 1974. In. BOER, Alan. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 127.

FIGURA 11 – Como explicar pintura a uma lebre morta, Joseph Beuys, 1965. In. BOER, Alan. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 127.

FIGURA 12 – Gravura ilustrativa da ilha de Utopia, Alberto Taveira, ano desconhecido. Disponível em: <www.onemap.org/gfx/utopia2_mod.jpg>. Acesso em 10 de ago. 2005.

FIGURA 13 – Gravura Ilustrativa do Falanstério, autor desconhecido, 1822. Disponível em: <bib.us.es/41_2_fourier_falansterio.jpg>. Acessado em 10 de ago. 2005.

FIGURA 15 – Cidade Jardim, Ebenezer Howard, 1902. Disponível em: <<http://www.morrissociety.org/agregation.boos.fig.2.jpg>>. Acesso em 10 de ago. 2005.

FIGURA 16 – Ville Radieuse, Le Corbusier, 1930. Disponível em: <<http://drwagnernet.com/40b/lecture-view.cfm?lecture=9&image=114>>. Acesso em 10 de ago. 2005.

FIGURA 17 – Croqui de Lúcio Costa para o projeto urbano de Brasília, 1956. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp139.asp>>. Acesso em 10 de ago. 2005.

FIGURA 18 - *The Naked City*, Guy Debord, 1957. Disponível em: <<http://architettura.supereva.com/books/2002/200212003/>>. Acessado em: 10 de ago. 2005.

10 Referências:

AMARAL, A. A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

- ARGAN, G. C. A história da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AUGÉ, M. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BASBAUM, R. (org). **Arte Brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, Ed. Rios Ambiciosos, 2001.
- BERENSTEIN, P. (org.) **Apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BEY, H. **Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BORGES, J. L. **Obras Completas. Vol. II**. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CARVALHO, F. de. **Experiência n.2**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 11ª edição, 1983.
- COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DROSTE, M. **Bauhaus (1919 – 1933)**. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, 1990.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 8ª edição, 1997.
- EMILIANO, J. **Carlos Marighella: o inimigo número um da ditadura militar**. São Paulo: Sol & Chuva, 1997.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOUVÊA, L. A. de C. **Brasília: a capital da segregação e do controle social**. São Paulo: Annablume editora. 1995.
- HOME, S. **Assalto à cultura**. São Paulo: Conrad Editora, 2002.
- KAPROW, A. **A educação do A-Artista**. 1969. Fonte Informal: Apostila.
- KUSHNIR, B. **Cães de guarda : jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LEFEBVRE, H. **O Direito à cidade**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- LEMINSKI, P. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 3ª edição, 2004.
- MARIGHELLA, C. **Manual do Guerrilheiro Urbano**.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MORE, T. **Utopia**. São Paulo: publicações Europa-América, 1976.
- NOVAES, A. (org.) **O olhar**. 9ª reimpressão (2002). São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- _____. **Ética**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- NUNES, B. **Introdução à filosofia da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1966.
- NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 1996.
- PEREIRA, G.; CONTRIM, C. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SITUACIONISTA, I. **Situacionista: teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad Editora, 2002.
- TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- THOREAU, H. **Desobedecendo: a desobediência civil & outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- TZU, S. **A arte da guerra**. São Paulo: Madras Editora, 2003.
- VANEIGEM, R. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Conrad Editora, 2002.
- VEIGA, G. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. Brasília: Editora Thesaurus, 1999.
- WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

POLYANNA MORGANA DUARTE DE OLIVEIRA ROCHA

INTERVENÇÃO PERFORMÁTICA CONTRA-INSTITUCIONAL COMO GUERRILHA ESTÉTICA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Curso de Pós-Graduação em Poéticas Contemporâneas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Doutor Geraldo Orthof.

**Brasília
2006**