

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARIA LUÍSA FERREIRA FONSECA

OS *NÃO* LUGARES DAS IMAGENS URBANAS

BELO HORIZONTE

2015

MARIA LUÍSA FERREIRA FONSECA

*OS NÃO LUGARES DAS IMAGENS URBANAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Plásticas, visuais e Interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral

BELO HORIZONTE

2015

Fonseca, Maria Luísa Ferreira, 1985-  
Os não lugares das imagens urbanas [manuscrito] / Maria Luísa  
Ferreira Fonseca. □ 2016.  
206 f. : il. + 5 cadernos de imagens

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral

Dissertação (mestrado) □ Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes, 2015.

1. Cartografia □ Teses. 2. Paisagem Urbana □ Teses. 3. Percepção  
□ Teses. 4. Arte e sociedade □ Teses. 5. Fotografias □ Teses. 6. Arte □  
Filosofia □ Teses. I. Campos, Elisa, 1964- II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701

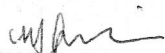
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MARIA LUISA FERREIRA FONSECA** Número de Registro **2014663321**.

Título: **“OS NÃO LUGARES DAS IMAGENS URBANAS”**



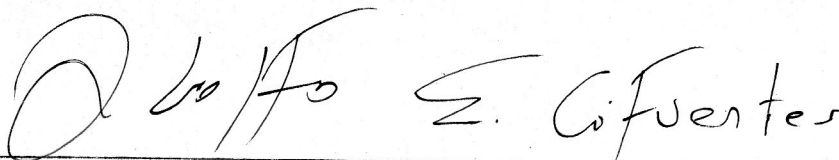
---

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Orientadora - EBA/UFMG



---

Profa. Dra. Maria Luísa Magalhães Nogueira – Titular – FAFICH/UFMG



---

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de Dezembro de 2015

À vida

## AGRADECIMENTOS

À minha filha Cecília, pelo sorriso e a capacidade de tornar tudo lindo e divertido;

À minha mãe Maria Auxiliadora e ao meu pai Antônio Uete, que tanto me apoiam carinhosamente sempre, e que tornaram este trabalho realmente possível;

À Ana Maria, minha irmã, pela conexão, pelo diálogo, pela amizade... pela presença e amor;

À toda a minha família (tios, tias, primos e primas), pelo apoio fundamental;

Aos meus amigos (não poderia citar um a um, pois temo esquecer de alguém!), pelo companheirismo e pelos momentos de alegria;

À minha orientadora Elisa Campos, que acolheu este projeto desde o início, por todo o aprendizado durante este tempo, pela amizade, pelo cuidado, dedicação e escuta sempre atenciosa;

Aos professores Bruno Vasconcelos e Marina Machado, pelos preciosos apontamentos feitos no exame de qualificação;

À Graciela Bessa e Fernando Casula, pelo incentivo e por terem me ajudado enormemente durante estes dois anos, nos momentos difíceis...e também nos momentos felizes!

À Clarice G. Lacerda, Laura Berbert e à Campanha, pelo alegre encontro, pelo extremo cuidado com o trabalho gráfico, por terem feito com que a arte realmente entrasse na execução deste projeto. Pela troca e o grande aprendizado;

Ao Grupo LEVE (Laboratório de estudos e vivências da espacialidade), pelas andanças, pelas derivas na cidade, piqueniques e por termos transformado as nossas experiências em lugar de criação, estudos e leveza. Pela amizade de Thálita Motta, Keila Gonçalves, Elisa Campos, Sávio Reale, Drin Cortês, Clóvis Domingos, Alice Costa, Maira Gouveia, Ana Luiza Ribeiro e a todos aqueles que passaram pelo grupo;

À Alexandre Lucas, pela atenção e por ter me colocado em diálogo com o Coletivo Camaradas; à Clóvis Domingos, pelo apoio, e por ter me apresentado o agrupamento Obscena;

À todos aqueles da rua, que permitiram com que a fotografia fosse um diálogo rico e transformador;

À CAPES, pela concessão da bolsa, tornando o projeto viável.

## LISTA DE IMAGENS

- IMAGEM 1: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 2: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 3: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 4: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 5: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 6: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 7: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 8: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 9: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 10: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 11: Diário de bordo I - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 12: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 13: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 14: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 15: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 16: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 17: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 18: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 19: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 20: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 21: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 22: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 23: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 24: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 25: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 26: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 27: Diário de bordo II - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 28: Félix Thiollier. *Mining Landscape*.  
IMAGEM 29: Andy Warhol. *Brillo Box*. 1964  
IMAGEM 30: Stonehenge, Inglaterra.  
IMAGEM 31: Pirâmides de Gizé,  
IMAGEM 32: Nazca, Peru.  
IMAGEM 33: Richard Long. *Small White Pebble Circles*. Londres, 1987.  
IMAGEM 34: Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Grande Lago Salgado, Utah, EUA. 1970.  
IMAGEM 35: Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*, Berlim. 1995.  
IMAGEM 36: Anish Kapoor. *Cloud Gate*. Chicago, EUA, 2010.  
IMAGEM 37: Coletivo Camaradas. *Polição Visual*, Crato/CE, 2010.  
IMAGEM 38: Obscena. *Cadeiras*. Belo Horizonte, 2012. Foto: Whesney Siqueira  
IMAGEM 39: Arthur Barrio, *Trouxas ensanguentadas*, Belo Horizonte, 1970.  
IMAGEM 40: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.

IMAGEM 41: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 42: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 43: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 44: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 45: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 46: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 47: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 48: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 49: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 50: Diário de bordo III - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 51: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 52: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 53: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 54: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 55: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 56: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 57: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 58: Diário de bordo IV - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 59: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 60: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 61: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 62: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 63: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 64: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.  
IMAGEM 65: Diário de bordo V - *Sem título*. Maria Luísa Fonseca. 2014/2015.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga as imagens urbanas e sua relação com a arte, principalmente à partir do conceito de *não lugares*, desenvolvido pelo antropólogo francês Marc Augé. Sendo assim, o projeto consiste em uma cartografia urbana, onde foram produzidas as fotografias que serviram de base para a confecção dos diários de bordo e para a análise teórica e crítica deste estudo. As modificações em relação ao tempo, ao espaço e à subjetivação, caracterizam o que Augé chama de “supermodernidade”. Os meios de transporte cada vez mais acelerados e o excesso de imagens transformam as relações das pessoas com a cidade e com os seus próprios corpos. Os *não lugares* são produzidos pela “supermodernidade”: não são históricos, antropológicos ou relacionais. Trago então a questão do *não lugar da imagem*, porque abordo a imagem, ela mesma como um *não lugar* em potência. Para tal estudo, nos aproximamos de teóricos como Didi-Huberman, Nelson Brissac Peixoto, Gilles Deleuze, Félix Guattari, dentre outros; onde buscou-se fazer uma interconexão entre os autores, de modo que as imagens urbanas fossem analisadas em sua complexidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Não lugares*, cidade, arte, imagens urbanas, fotografia, corpo, subjetividade.

## ABSTRACT

This research investigates urban images and their relationship with art, mainly from the concept of non-places, developed by French anthropologist Marc Augé. Thus, the project consists of an urban cartography, where pictures were produced and included to construct the basis for a logbook and the theoretical and critical analysis of this study. Changes in the relation and perception of time, space and subjectivity characterize what Augé calls "supermodernity". The means of transport increasingly accelerated and excess of images transform people's relationships with the city and with their own bodies. The non-places are produced by "supermodernity": they are not historical, anthropological or relational. I bring then the issue of "non place of the image", of the image itself as a potential non-place. On this study we approach theorists as Didi-Huberman, Nelson Brissac Peixoto, Gilles Deleuze, Felix Guattari, among others; where I sought to make an interconnection between the authors, so that urban images were analyzed on its complexity.

**KEYWORDS:** non-places, city, art, urban images, photography, body, subjective processes.

## SUMÁRIO

Diário de bordo I.....	12
1. Introdução: cartografia como metodologia.....	36
Diário de bordo II .....	44
2. <i>Não lugares</i> , cidade e arte	
2.1- Os <i>não lugares</i> .....	76
2.2- Cidade, espacialidade e arte .....	88
Diário de bordo III.....	103
3. <i>Não Lugares</i> : subjetividade e corporeidade	
3.1. subjetividade .....	127
3.2. Corporeidade .....	135
Diário de bordo IV.....	144
4. O <i>não lugar da imagem</i> .....	168
Diário de bordo V.....	184
5. Referências Bibliográficas .....	200

## Diário de bordo I



## Viagem I

### Indo para o planeta dos olhos

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado no mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama.

(LISPECTOR, p. 108, 2009)

O caminhar pela cidade propicia uma espécie de familiaridade estranha com o outro e com o espaço. Dobrando as esquinas, procurando um endereço, encontrando alguém, atravessando a rua, reconhecendo uma parte inédita em mim, ainda em formação.

Percorrer a cidade implica em atravessar lugares repletos de vazios, de lacunas irregulares, que se fazem e se desfazem ao mesmo tempo em que traçam um tipo de narrativa incontrolável como o devir, como aquilo que avança sem cessar... Desviando do que é pronto,



edificado e concreto; porque vai de encontro a um tipo de correnteza que arrasta tudo o que existe para o inominável e para o mistério.

Mas um mistério que não oculta, não esconde nada... Ele apenas escancara ainda mais esse lugar onde não podemos permanecer, essa parte impalpável da vida que fica entre a memória e a projeção do futuro.

Um não lugar que expõe a nudez incorporada e vestida diariamente: a nudez implícita que nos mostra como seres perecíveis, mortais, desarmados e frágeis. Dependentes uns dos outros. A cidade é uma ficção que criamos para dar forma a essa trama de (des)envolvimentos.

Ainda que todas as palavras e discursos nos sirvam de referência, mesmo que sinais, signos e símbolos nos apontem para onde ir... nada ali podemos explicar a fundo... como o amor, o desejo e o caos.

Começo a escrever. É preciso fazer algo desse momento, mesmo que seja nada, mesmo que eu durma. Mesmo que eu tenha uma combustão instantânea e esqueça onde estou. Mesmo que opte por não ver nada.

Escrevo como se a palavra passasse aqui, junto do tempo, entre um vagão e outro, entre os dedos e o papel, logo adiante, as letras vão correndo pela estrada. Fecho os olhos e vejo os vultos das coisas e das árvores que contornam os trilhos atravessando minhas pálpebras. Materializadas num presente de paisagens rarefeitas... recordo-me da última viagem.



Aqui, agora, e uma sucessão de outros “jás”. É como uma abstração da luz de fora que eu apago (porque estou de olhos fechados), uma transformação da paisagem em pura cor. Uma cor que acende por dentro, formas que desfilam despreziosas de qualquer tipo de contorno ou rigidez.

Posso explicar mais ou menos o que é isto: essas imagens que se formam com os olhos fechados são muito parecidas com os bichos que aparecem e desaparecem quando olhamos as nuvens se movimentando no céu. Há então uma espécie de vento que cria e desmancha as coisas no ar.

Existe aqui um céu que venta e que manda para longe as coisas que tento ver. Ver é então uma questão de escolha: uma palmeira, uma pessoa, um chapéu, carneirinhos, ondas no mar. Escolho ver o que vejo e tudo isto vai passando. Porque uma hora vai chover, assim como acontece de às vezes chorar. As lágrimas são feitas de nuvens frias que cansaram de sustentar o vôo. Aí o sorriso é uma clareira aberta no campo.

Se os olhos são a janela da alma, as pálpebras são cortinas. Há um tom de humor em tudo isto: as pessoas estão sentadas, escutando música no fone de ouvido, mexendo no celular. Elas falam sozinhas, conversam ao telefone e é como se todo mundo ouvisse um murmúrio no ar, suspenso, que declara o incomunicável. Também caladas, elas vão pensando alto isso que não se sabe o que é.

Muita gente de olhos fechados. Paramos. Alguns entram e outros saem. Só porque estava gostando de observar uma certa pessoa. Ia ser bom se a conhecesse... Aí ela vai embora e leva consigo tudo o que eu especulei sobre ela... É bom criar enredos para as pessoas desconhecidas. Está calor e tudo se movimenta devagar, pastoso, condensado. Em câmera lenta. Dirijo a cena. Sentada no banco, tudo se movimenta, corro junto do sol, que atravessa o horizonte com o passar das horas.

E o céu (esse mesmo céu que abriga bichos e construções feitas de nuvens) agora vira uma testemunha, que expande seu alcance, no deserto azul que é o espaço infinito. Lá, os buracos negros são oásis que sugam estrelas, dunas e sonhos. O universo expande, então nós, e tudo o que existe está incluído nesse alargamento constante.

Fechar os olhos por sono, cansaço, proteção, isolamento? Tudo isso junto. Ao fecharmos os olhos, colocamos a cortina da pálpebra sob o corpo inteiro. Manto, véu, máscara, colcha bordada de imagens. Costuramos os olhos para não ver no olhar do outro um ponto cego. Ponto turvo. Porque quando o outro nos olha, é como se ficássemos expostos à crueza do real, isso que dispensa as explicações, as nomeações.

Vemos nós mesmos ali, projetados num espelho. Ou não vemos nada. Aí entendemos a variação da própria imagem, que adquire, a cada vez que piscamos, um novo corpo, com novas dimensões, novas peles, novas camadas adiposas, camadas de sutil vibração.



O tecido urbano se move para fora do seu eixo e eu já não sei mais quando, e em que lugar comecei todo este devaneio, todas estas viagens e retornos. Perder-se parece ser o modo de habitar a contemporaneidade. A atualidade contém algo que vai adiante sem apegos, como algo que goteja novidade. O que será que vai acontecer hoje? Seja lá onde for ...

Agora o dia já está se escondendo atrás dos prédios. Cheguei. O horizonte está cítrico, cor de laranja. Lá longe, tudo está ficando menos nítido. Ouço o som da cidade e ela canta. Às vezes ela canta, e com certeza é possível escutar uma melodia. Se todos tentassem ouvi-la um dia, dançaríamos juntos até o amanhecer.

Desde tempos remotos, desde o início das primeiras vilas e cidades; desde quando o homem deixou de ser nômade, sabe-se que há, em toda cidade, de pequeno, médio ou grande porte, uma espécie de lara ou Iemanjá, uma deusa que não nada em águas doces ou salgadas, mas sim em concreto.

Ela é metade humana, e outra metade feita de cimento e tijolo. Cabelos longos de arame farpado e fios elétricos. Encantadora, linda. E se prestarmos atenção, dentre as construções, podemos ouvi-la. Porém, dizem ainda que para poder escutá-la, é necessário antes, fazer silêncio. É preciso se aquietar e se esvaziar para ouvir os sons mais sutis da cidade. E é por isto que nem todos escutam a sua voz.



## Viagem II

### Nos trilhos do vazio

Há uma passarela “desativada”. Uma passarela geralmente é feita para as pessoas circularem em maior segurança, para protegerem-se do fluxo do trânsito. Mas onde estão estas pessoas, o que aconteceu ali, afinal, quem habita a passarela vazia, o que se passa por lá?

Tudo desemboca num terreno baldio. Em um campo que vibra e ressoa uma informação sem tempo e sem espaço. O vazio dali parece prometer a beleza que há nas folhagens novas que vem com o fim do inverno. Tenho acesso a esse “lugar nenhum”, sem dono, sem itinerário.

Estes lugares constituem espaços onde é mais difícil travar uma relação social, e também onde não percebemos facilmente a inscrição de um passado partilhado: a diversidade espacial absorve a diversidade temporal. Não há uma memória suficiente capaz de dizer o que aconteceu ali.

A estação também está abandonada, desativada. E não poderia deixar de ser maravilhosa a ideia de uma ocupação por lá. Lá é tão longe... Será que a passarela se ligava à estação? Trago para mais perto de mim as paredes bambas, o telhado solto, a tinta seca mofada.





Há um desabamento. E tudo vai deixando de existir aos poucos. Pelas montanhas, enquanto o trem avança, grandes precipícios se abrem e deixam para trás tudo o que se passou.

Pequenos vilarejos desaparecem enquanto ele segue. Assovia apressado, apita, gesticula, grita que já é tempo de ir, tempo de chegar, os trilhos adiante já estão se descolando do barranco. Então, os últimos vagões descarrilhados vão encaminhando os seus passageiros para uma queda que não conhece nunca o chão... As bagagens voam macio pelo espaço. As roupas vão se dependurando na linha das despedidas. Como um arco-íris de varal colorido, que traz consigo o boato de que o refúgio mais seguro é uma estação sintonizada nos relevos da cidade.

Às vezes, a vegetação e a natureza recobrem estes lugares, modelando-os pelas entranhas da sua arquitetura. Por outro lado, comumente a ação do homem faz com que esta vegetação se retire. Ali são depositadas mais e mais camadas de concreto. Então a obra fica sempre inacabada, nem totalmente nova e nem totalmente antiga, nem bucólica e nem urbana.

Descalça, pelas pedras úmidas do caminho, vou escorregando nos musgos e no lodo frio. Sinto cócegas nos pés, olho para o chão, com cuidado, atravessando me agarro aos galhos das árvores. Como se elas fossem me sustentar. Com muita cautela. Devagar... E cada escorregão me interrompe uma frase, um riso. Tento começar tudo de novo.



Imagem 8 [páginas 25 e 26]  
Imagem 9 >





< Imagem 10

É necessário ali, não dizer as coisas até o final, até a conclusão. Pois todas as respostas vem incompletas, e as perguntas não bastam. A questão não é ter a resposta para uma inquietude... No momento em que eu chegar ao limite do percurso, saberei o que será ... Tomo todo lugar como uma extremidade do mundo. Então olho, e vejo que além da pura expressão da imagem, dali nada se pode concluir.

Mas o mato insiste em nascer. Para onde vai essa linha de trem? Já estivemos ali. Descubro isto como quem vê na lua o seu lado oculto. Entre o concreto, a poluição, os carros e as pessoas, abrimos uma janela. E a vista dessa janela era esse lugar vindo da noite, do cinema, da ficção, da poesia...

As roupas coloridas já estão secas e desbotadas. Desta vez, olhando bem, me deparo com uma paisagem completamente diferente da anterior. Mais industrial e menos campestre. A vegetação escassa, rasteira e cinza, me trazia a memória da presença do fogo, me fazia retornar àquilo que eu não presenciei, uma queimada. Eu retornava ao acontecimento que antecedia a minha chegada ali, ou seja, atualizava novamente o fogo que se alastrou pela extensão dos trilhos do trem. Os mesmos trilhos que antes estavam cobertos de mato. Só porque pisquei os olhos, aí tudo mudou; só porque dei um passo à frente, nada era mais o mesmo. Diante da paisagem seca, não sei se a queimada naquele lugar tinha sido intencional ou acidental, apenas me restava inventar. E incendiar aquela tarde.



## Diário de bordo I

parte integrante da dissertação “Os Não Lugares das Imagens Urbanas”  
de Maria Luísa Ferreira Fonseca | Orientadora: Elisa Campos

**capa** Markatto concetto naturale 250g/m<sup>2</sup>

**miolo** Offset Chambril 120g/m<sup>2</sup>

**impressão** digital jato de tinta

**encadernação** costura manual

**projeto e produção gráfica** campanha - ateliê gráfico editorial

Belo Horizonte, novembro 2015.

## 1. Introdução: cartografia como metodologia

A cartografia afetiva urbana me acompanha desde 2012, quando desenvolvia o meu projeto de monografia, intitulada “ Os não lugares na fotografia: uma cartografia urbana e outros processos de subjetivação”, para a conclusão do curso de Psicologia na PUC-MG. Nesta ocasião, me concentrei na temática da fotografia relacionada aos processos de subjetivação e à produção de imagens na cidade. A partir desta experiência, e no decorrer destes anos de pesquisa para o mestrado, me envolvi também, em práticas, estudos e vivências que abordaram o corpo e a cidade; através da dança e da performance.

Nesta pesquisa, e por meio destes interesses, proponho um estudo da cidade contemporânea relacionado à arte. Através da fotografia, usada como recurso de registro dos meus percursos pela cidade, e do conceito de *não lugares* (conceito do antropólogo Marc Augé, e que será melhor trabalhado adiante, no capítulo 2, intitulado “*Não lugares, cidade e arte*”), proponho uma cartografia afetiva urbana.

Apropriando-me de tal método, construo aqui mapas afetivos derivados dos encontros entre imagens, corpos, a cidade e processos de subjetivação, mais uma ideia que será desenvolvida posteriormente, no capítulo 3 intitulado “*Não lugares: subjetividade e corporeidade*”. Por agora me limito a dizer que os processos de subjetivação se relacionam à modos subjetivos em constante transformação, a um devir que é anterior a todas as formas constituídas, fechadas.

No capítulo 4, intitulado “*O não lugar da imagem*”, trabalho a própria imagem como um espaço de ausência, de incertezas e de invisibilidades. Chamo de *não lugar da imagem*, o vazio e a incongruência que a imagem traz, porque ela não consegue ser uma referência pura daquilo que nomeamos realidade.

Para criar diferentes percursos e encontros entre o desejo e a pesquisa, utilizo a cartografia como método. Aprendemos a cartografar durante o seu próprio fazer, porque a experiência prática ensina e transmite o seu próprio método. A cartografia se dá no exercício de um processo, em uma realidade dinâmica. A realidade não tem controle, ela é o próprio inesperado porvir, da mesma maneira que a cartografia nos indica uma pluralidade de percursos e imprevistos.

Cartografo através da fotografia, no contato direto com a cidade e pelos afetos. Desta maneira, fotografando, fui construindo o material para a feitura dos diários. E por outro lado, a escrita dos próprios diários me forneciam material para a pesquisa e para a prática fotográfica/cartográfica.

A cartografia sentimental é um método de pesquisa e de criação que não possui regras e nem um ponto de partida, já que não almeja chegar a um “centro” de representação, ou a um único conceito ou ideia. A cartografia afetiva ou sentimental, bem sucintamente, é um método que foi elaborado inicialmente por Suely Rolnik que, inspirada pelas teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, fez dar voz e livre expressão aos desejos no campo social.

É simplesmente a apresentação de um processo, e não a amostra de um objeto pronto e definido. A cartografia pode, portanto, tomar direções diversas, e ser aplicada em várias áreas e temas:

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se deseja perscrutar: desde os movimentos sociais formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência...até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não (ROLNIK, 1989, p. 65).

Apesar de não ter regras, a cartografia, de acordo com Rolnik (1989), pode compor-se de estímulos e lançar mão de ferramentas que auxiliam na sua confecção. O princípio do cartógrafo é, na verdade, um antiprincípio, porque ele está sempre motivado a mudar seus princípios.

A cartografia é para mim um modo de fazer conexões nesta rede de fluxos intensivos: a cidade. Os mapas produzidos virão não como resultado (representação), mas sim como parte de um percurso, sempre em movimento, que é da ordem da invenção:

(...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.22)

Atualmente, a cidade tem sido pensada como uma rede ligada por meio de tessituras. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) se apropriam do termo “rizoma” do universo botânico para se referirem à teia de formação de conexões semióticas, de códigos diversos como cadeias biológicas, políticas, econômicas, culturais, etc. O rizoma tem formas diversas em toda sua extensão e se liga, portanto, às pluralidades.

O rizoma é um termo utilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em suas obras, através da apropriação de um conceito que se refere à uma espécie de caule armazenador de alimento, e que semelhante à uma raiz, se apresenta em formas diversas: ramificações multidirecionadas, bulbos e tubérculos. O rizoma possibilita múltiplas conexões nem sempre referentes à uma mesma natureza.

O movimento heterogêneo do rizoma traz consigo o devir, que, ao se reafirmar, nunca é o mesmo; portanto, o rizoma não possui forma prévia, pontos fixos de referência ou eixo central:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade de linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 23)

Relações como lugar/*não lugar*, longe/perto, dentro/fora, sujeito/objeto não são colocadas em oposições binárias, pois qualquer ponto ou elemento do rizoma pode ser conectado a qualquer outro, já que a lógica rizomática não é linear, cartesiana. A noção de rizoma possui seus próprios princípios e parte do pressuposto de que as multiplicidades não se comportam e não se reduzem à definição de uma unidade.

Nesse entendimento, a cidade produz conexões entre seus elementos (a arquitetura, as pessoas, o clima, as cores, etc.), movimenta linhas de maneira que, a todo momento, novos mapas podem ser criados e cartografados. Os autores elaboraram **seis princípios para o rizoma**. De maneira muito sucinta, são eles:

- i. **conexão**: qualquer ponto do rizoma conecta-se a qualquer outro.

- ii. **heterogeneidade**: o rizoma não se reduz à linguagem. A língua é apenas uma linha do rizoma, mas não a única. Trata-se de cadeias biológicas, artísticas, étnicas, sociais, políticas, etc.
- iii. **multiplicidade**: multiplicidade que não se reduz a uma unidade. As multiplicidades são rizomáticas, não sendo determinadas por um sujeito ou objeto; sem unidades de medidas.
- iv. **ruptura a-significante**: diz respeito aos processos de territorialização e desterritorialização. O rizoma pode ser rompido, quebrado e retomado mais adiante em outras linhas de fuga.
- v. **cartografia (v) e decalcomania (vi)**: a cartografia acompanha o processo de produção do mapa do rizoma, enquanto o decalque é fixo, ou seja, uma imagem pronta deste mapa. (DELEUZE & GUATTARI 1995)

Como vimos, o quinto princípio do rizoma é o da cartografia. A cartografia, enquanto método foi utilizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari para acompanhar processos e não apenas representar objetos à distância. Suely Rolnik desenvolveu, a partir disso, a noção e a prática da cartografia, estendida à dimensão das emoções, sentimentos e afetos.

Entende-se que o ato de pesquisar e de experimentar afeta a própria realidade, criando assim novos conhecimentos. Há, aqui, uma nítida oposição à tradição científicista que preconiza a neutralidade e a objetividade do conhecimento, e que garante a distância entre sujeito e aquilo que se deseja conhecer.

Então, busco usar a cartografia como metodologia por achar mais coerente com os processos de descobertas que faço em minhas caminhadas e derivas pela cidade, e também nos registros fotográficos.

Esta pesquisa faz com que as imagens e o próprio ato de percorrer a cidade sejam um modo de entendimento do urbano. E através desse entendimento que faço do meio urbano, surgem as próprias imagens utilizadas neste trabalho, que por sua vez sugerem novos entendimentos e caminhos a serem percorridos.

A cartografia aqui não só descreve e mapeia o rizoma e o estado das coisas, mas acompanha processos de desejos e encontros. A análise cartográfica é uma maneira de desestabilizar as formas pré-existentes, pois abre o plano de composição da realidade (numa paisagem, nos afetos e corpos envolvidos, nos encontros, etc.).

Portanto, o cartógrafo escreve, desenha e mapeia ao mesmo tempo em que gera outras formas no plano da realidade em que intervém. A metodologia cartográfica é, então, interventiva e produtora da própria pesquisa. Enquanto método, pode-se dizer que a cartografia não se fecha à uma forma única, porque processa-se de forma rizomática e o rizoma é a-cêntrico.

Isto exige uma atitude analítica e interpretativa por parte do observador, que admite variados pontos de vista e se abre na dissolução das diferenças entre as instâncias objetivas e subjetivas. Não é a dissolução do observador, mas sim a aceitação das relações que este observador tem no mundo, a sua multiplicidade e complexidade. A experiência entre sujeito e objeto, teoria e prática provém de condições que estão para além de uma forma única, permanente e pré-estabelecida.

Mesmo sem as regras definidas, posso dizer que faço nesta pesquisa mesmo assim um roteiro, mas para o exercício do ‘perder-se’, porque o próprio roteiro está em processo de transformação. Perder-se para se encontrar. Dessa forma, a cartografia comporta as contradições, os desvios, a errância e o estranhamento.

Proponho o mapeamento da cidade através de uma poética própria, nos lugares, situações, encontros, mas também através de indagações: O que me estimula? Qual o meu desejo? Como eu vejo aquilo que me olha? No processo de feitura deste mapa, é possível sentir, com todos os poros, que as imagens nos sugerem narrativas que vão de encontro à espacialidade.

Neste trabalho, o meu “roteiro” de pesquisa foi basicamente afetado pelas sensações (do corpo, dos cinco sentidos e suas inevitáveis interações), pelos diários que aos poucos fui construindo e pela fotografia. Além das transformações que eu mesma causava em mim e nas coisas ao meu redor. Estes elementos da pesquisa suscitaram palavras, provocações, experiências, abandonos e principalmente questionamentos sobre a própria cartografia.

### **Sensação /afetação:**

Os *não lugares* são (a princípio) lugares de passagem. São efêmeros e impessoais. Mas o que é a apreensão disto que se move constantemente, a não-localidade que atravessa o tempo e o espaço? Talvez a experiência de uma não-experiência do espaço, o limite do lugar. Como os lugares tornam-se *não lugares* e vice-versa?

As linhas, cores, formas, silhuetas, sombras, luzes... Como suportar a cegueira provocada pelos excessos urbanos?

Sons, ruídos, barulho, música. Como o corpo pode se tornar um lugar sonoro e polifônico? E o pensamento, será que ele tem voz?

Toque, texturas, contato, encontro. Tocamos a cidade... E a cidade, como ela nos toca?

Cheiros, fumaça, aromas, perfumes. Como o ar imprime intensidades olfativas, como o humor responde a isto?

Gostos, preferências, sabores. Como a cidade nos alimenta, e como nos alimentamos do espaço urbano?

A memória conecta as vivências através dos sentidos e das percepções acerca de um lugar. Como revisitar a memória sem perder a própria referência de onde se está no presente momento?

### **Diário de bordo:**

A escrita do diário de bordo me possibilita ser leitora de mim mesma, porque saio para me ver/ler de fora, num investimento auto-reflexivo. Nos diários de bordo, fiz a teoria de uma vida imaginária; construí, através das imagens, narrativas ficcionais e reais.

Mas o que é imaginado e poético seria diferente daquilo que aconteceu de fato? Apresento divagações sobre aquilo que via e sentia enquanto caminhava e fotografava. Constam então, nestes diários, algumas digressões que fiz enquanto escrevia, andava pela cidade e entrava em contato com suas imagens. Os diários expressam também o modo como a pesquisa afeta a realidade pesquisada. Eles fazem com que o ato de escrever seja a exposição daquilo que se pensa, para refletir o próprio pensamento e o modificar: “o ato de escrever se confunde com o ato de escrever-se”. (SALES, 2014, p. 73)

No corpo do texto da dissertação, em sua versão impressa, optei por colocar os diários em pequenos bolsos, por onde eles podem entrar e sair, dando à eles mais vida e autonomia em relação aos quatro capítulos. A opção por colocá-los em bolsos, num formato e diagramação diferentes, surgiu da vontade de fazer com que os diários fossem como *não lugares* dentro da própria dissertação.

Alguns pontos dos diários de bordo, nesta escrita inventiva e coletiva (porque vários são os personagens e autores que me motivaram), podem ser questionados:

- Quem são estas pessoas que narram uma identidade? Como elas me afetam?
- Qual é a experiência, a memória que desejamos relatar?
- Como é este projeto de narração?

## **Fotografia**

Na fotografia, muitas vezes tomamos a imagem como detentora de um significado, como se a câmera pudesse imprimir a fidelidade de um acontecimento. Produzimos sentidos, imaginamos e simbolizamos. Porém, nem sempre a imagem precisa ser traduzida, interpretada... E se nos abríssemos ao não sentido das coisas? Retornaríamos às coisas mesmas, ou seja, à objetos que não nos revelam a sua constituição de maneira mediada por signos, símbolos, palavras...

Pois é preciso mergulhar nesse abismo da simultaneidade e da justaposição de imagens que a cidade contemporânea nos traz; é preciso se abandonar aos hiatos e vazios de nós mesmos para poder chegar nessa espécie de espelho que a imagem produz...

Neste espelhamento nos ausentamos do ponto de vista, como se afirmássemos e negássemos, ao mesmo tempo, o limite e a distância entre nós e a imagem vista. A visão se torna miragem, incógnita... e inserimos uma dose de dissenso à este território afetivo. Nesta pesquisa, as imagens são como palavras e as palavras como imagens.

Giulio Carlo Argan (2014), nos fala da questão da metodologia na pesquisa histórico-artística, onde a utilização de equipamentos e os modos de reprodução mecânica, fornecem ao pesquisador um vasto material à sua disposição como, por exemplo, a fotografia. Não que ela propicie ao pesquisador documentos mais objetivamente “corretos”, como se dela não pudéssemos levantar questionamentos...

A fotografia é uma forma de estudo e ao mesmo tempo de expressão artística. Lembremos que nas pesquisas acadêmicas e científicas, as ilustrações e fotografias servem como base de um processo analítico e interpretativo. Assim como os textos históricos e teóricos também servem-se de referências imagéticas. (ARGAN, 2014)

Phillip Dubois (1993), vem nos dizer de imagens que, segundo ele, não se concebem como um produto acabado de uma atividade, mas que estão para além da representação. Isto se liga à atitude criadora, ao processo gerador do ato: “Em suma, percurso das obras, não como objetos (finitos), mas como processo (em curso). ” (DUBOIS, 1993, p.280)

A Arte Conceitual, a Land Art, e a arte do evento (Happening e Performance), são práticas artísticas que, sobretudo durante os anos 60 e 70, recorreram à fotografia, para promover desafios e desvios conceituais dentro da própria produção artística. Além disso, vários trabalhos nos trazem verdadeiras instalações-esculturas, e agrupamentos fotográficos, que fazem com que a imagem esteja também entre a arquitetura, a instalação e a escultura. (DUBOIS, 1993)

Muitos artistas da Body Art e da Performance também vem se utilizando da fotografia, não apenas como forma de registro da ação; mas sim como algo que age junto do acontecimento, junto da obra. A fotografia não serve apenas como documento, memória ou arquivo; nestes casos a fotografia engloba a *representação* e o *acontecimento* ao mesmo tempo. (DUBOIS,1993)

Esta pesquisa não busca um aprofundamento conceitual sobre o fotográfico. Porém, o tema da fotografia encontra-se sim na pesquisa, mas disseminado ao longo da dissertação; pois a imagem é o que permeia toda a escrita e a prática cartográfica. Sendo assim, este projeto é fotográfico e ao mesmo tempo não é, pois, a fotografia não é a única dimensão da imagem aqui proposta.

A fotografia é apenas uma das possibilidades de imagem nesta pesquisa; já que os relatos, a escrita e o caminhar pela cidade, também são produtores de imagens, e vão compondo este mapeamento afetivo. A imagem toma um sentido amplo, se considerarmos que a própria cartografia é um complexo de imagens.

## Diário de bordo II



## Viagem III

### ocupações e abandonos

Agora parto da praça: posto de atendimento, bilhete, embarque, pedágio, gasolina, ônibus e caminhão. Gente, muita gente. Aí vou escutando:

*Cuidado, você com esta câmera aí...;*

*Moça, você não sabe que aqui é muito perigoso?;*

*Ei, você não tem medo de ser roubada?*

E os motoristas clandestinos oferecendo transporte, gritando os destinos:

*Juiz de Fora, Ponte Nova, Mariana, Ouro Preto, Congonhas...*

De repente, foi inevitável a sensação de estranhamento diante de um objeto que comumente fica dentro do conforto do lar: o sofá de casa no tumulto do centro. Logo ali. Descubro um tesouro, porque aquilo me pareceu tão novo, tão inédito. Nem parecia lixo, e na verdade, se encaixava perfeitamente na rua. Não sabia se eu estava dentro ou fora. Então percebo que a praça da rodoviária tinha se transformado num lugar de permanência para os moradores de rua da região. Por lá eles dormem e também ficam durante o dia. Sigo o caminho.

Já dentro da rodoviária, o conflito entre o lar e o lugar de passagem ainda se confirma mais uma vez quando avisto algumas pessoas, que esperando a hora de seus ônibus, estendem-se pelos bancos da sala de espera como se estivessem em suas próprias casas. Aquele lugar se transforma então num espaço limite entre um lugar e outro. As pessoas se apropriam do não lugar, elas o habitam e o transformam em lugar temporariamente, ali permanecem sonolentas e à vontade.

Imagem 13 &gt;



## Cenas urbanas: pessoas, mercadorias e encontros

Os objetos escavam o espaço, e ocupam nele um lugar. Depois, indicam que um ramo de pinheiro não é o mesmo que o barro, nem que a água. Vistos assim, são o mundo físico da inteligência atravessando a luz. (LLANSOL, p. 52, 2004)

Em outro dia, encontro um homem vendendo cadarços coloridos. Fico impressionada com as cores e penso algo mais ou menos assim: “será possível alguém, mesmo passando correndo e apressado, ignorar estas cores que contaminam a rua?”. Sim, é possível. Aproximo-me então deste senhor e pergunto se poderia tirar uma fotografia. Ele me responde: “Claro, você não foi a única que me pediu para tirar fotografias”. É impressionante como as cores contaminam as pessoas.

De mim emanam cores. Sou também colorida. Até onde estas cores deixam de ser um ponto de curiosidade e beleza, para se misturarem às outras imagens do consumo e tornarem-se parte do excesso e da poluição visual? Busco ainda outras imagens e cores que numa caminhada cotidiana poderiam passar despercebidas.

Imagem 14 >





Avisto umas flores de plástico à venda numa loja. Aproximo-me e percebo que elas estão bastante empoeiradas. Mesmo assim suas cores mostram algo interessante: o lugar comum da artificialidade da rua, da fumaça e dos carros abre espaço para um outro espaço, o contexto do campo, do verde. Transporto-me para lá. Vejo a origem industrial das flores e a sua relação com a produção em série. Nesta visão, as cores participam e interagem com todos os objetos da rua, e com o imaginário, onde as experiências são múltiplas:

A experiência estética das cores pode igualmente reivindicar a simplicidade das percepções sensoriais, a evidência do que está aqui e agora, suscitando uma relação pessoal e relacional. Todas as relações entre corpo, sentido, cor e espaço são ações que se situam em um território sensível, enigmático e mítico, dentro do qual nós devemos nos mover, perder e reencontrar. (FRANCA, 2006, p. 196)

A experiência com as cores torna-se uma relação entre aquele que percebe e o seu campo cultural. Passo depois então a perceber as flores naturais ao redor. Elas são resistentes ao concreto.



< Imagem 16  
Imagem 17 >





< Imagem 18

Passo pela porta de várias lojas, cujos produtos parecem saltar para fora e invadir o espaço do pedestre na calçada. Cria-se a necessidade involuntária da compra. Da falta. Um som me chama a atenção. A música é bonita, mas as pessoas passam como se nada estivessem ouvindo. As vezes o barulho interno é maior do que o externo... o fluxo dos pensamentos por vezes grita mais do que as buzinas dos carros, o barulho da cidade...

O senhor que vejo parece abraçar o instrumento, se curva sob ele, fazendo da sanfona uma extensão do seu próprio corpo. Então fico pensando na sonoridade da cidade e a vibração do som nos corpos das pessoas. Como o som e o barulho afetam o corpo na cidade?

A imagem é isto: um lugar que se afunda no não lugar dela mesma, onde ela não se localiza, não garante a prova do real. Impossível apreender o lugar da imagem. Algumas pessoas anônimas parecem me cumprimentar através da sua distância. Seu aceno é neutro e impessoal. Estes rostos apreendem e são apreendidos pela paisagem, criam novas superfícies. Tento me aproximar, calculo distâncias. O outro está longe e só. Ele está sentado lendo atentamente, introspectivo, como se o trânsito que o cercava lhe fosse indiferente. Ele não participa efetivamente daquele lugar: ele criou outro lugar só para si, o lugar do silêncio, da leitura e do recolhimento. Eu lhe peço uma fotografia como quem pede uma informação.



< Imagem 19



< Imagem 20

Imagem 21 >





Um homem vem se aproximando. Era um dia nublado de chuva. A atitude dele foi para mim muito inusitada: ele abriu o guarda-chuva e delicadamente o colocou aberto sob a poça de água. Não resisto em tirar uma fotografia. Que encontro interessante entre a água, eu, o homem e o guarda-chuva... Para mim aquilo foi performático, parecia uma instalação...

Mais adiante, vejo uma cena muito parecida: outra sombrinha aberta. Novamente. Outro guarda-chuva. Está chovendo guarda-chuva e não água. Acho engraçado porque tenho a sensação de estar dentro de uma obra de arte contemporânea. Depois disso, penso que nada mais pode me espantar na cidade. Toda atitude humana imprevisível é na verdade agora muito bem vinda.

O espaço não habitado (contraditoriamente, será possível haver um espaço que não seja habitado? Pelo menos habitado de olhares, expectativas, sentimentos... ou sem função prévia), contém mais experiências do que o frequentador pode dar conta (PEIXOTO, 2003). E é por causa do excesso de estímulos, na cidade contemporânea, que geralmente estes lugares são percebidos como vazios. No lugar “vazio” estão concentradas mil perspectivas de ação.

Deparo-me com um abrigo, uma estrutura montada por uma pessoa em situação de rua. Aproximo-me da mulher que está perto a este abrigo e começamos a conversar. Ela me conta que veio do interior, e que estava já a algum tempo na rua. Pergunto se ela fica ali sozinha e ela me diz que não, que tem outro morador com ela. Penso que aquele lugar é muito interessante, porque é um nicho, está bem entre um prédio e outro, e tampouco atrapalha o fluxo

de carros na garagem ao lado. O não lugar é um local de ocupação latente. Mas essa latência foge à definição, à permanência. As coisas passeiam pelo espaço e às vezes se reúnem rapidamente para uma composição. E se desfazem com o tempo.

Há um tênue limite entre o excesso e o vazio, o preenchido e o ocupado. A composição e a aleatoriedade das coisas. O que é afinal uma ocupação? Existe nesta fronteira, entre o público e o privado, muitas alternativas de ação; portanto, o não lugar não é apenas um lugar vazio, mas também um lugar com muitas opções de saída, entrada e permanência (mais do que podemos comumente imaginar). O que desestabiliza e desequilibra o sujeito nesses lugares é o atrito, o conflito na fronteira entre o dentro e o fora. Sendo assim, momentaneamente, o sujeito perde a função simbólica dos lugares, cabendo à ele deslocar-se no escuro:

O não lugar implica não ver. Ele nega a primazia da percepção. Promove um deslocamento do ponto focal, questionando a possibilidade de mapear. Refuta tanto a localização quanto a visão. (PEIXOTO, 2003, p. 413)





Encontramos muitas coisas no chão. A cidade está suja, e quase se pode acostumar a isto. Desviamos de papelão, canudinhos, palitos de picolé, papéis e plásticos de todos os tipos e tamanhos. Também vemos coisas inusitadas: correspondências perdidas, brincos e outras bijuterias, móveis, cobertas, roupas. Corpos. É adorável ver as coisas deslocadas de seu espaço comum. É como se uma tela se abrisse e mostrasse uma imagem que vem de longe. Túneis, entradas secretas. Especiarias de um mundo distante.

É tudo como um jogo, uma ficção. Desempenhamos papéis sociais e cada um é uma multiplicidade de personagens. Dizem que somos atores da nossa própria vida, e que o “eu”, atrás das máscaras, é outra coisa bem mais ampla. O ser humano é então habitante de uma complexidade tão sutil, que é difícil tentar entender. É bem possível identificar estes personagens. Eles estão nas ruas e brotam como que vindos do subterrâneo: o engraxate, a vendedora simpática, o morador de rua, a pessoa bonita que passa, gente comum, a criança que enfrenta a fila com o adulto, o bêbado... Eles estão aí como as coisas perdidas. Basta olhar para os lados.



- Ei! Você é repórter?

- Oi. Não...sou não...

- Mas porque você está com esta câmera?

- Eu tiro fotografias da cidade...

- Então tira uma foto minha! Você vai publicar?

- Vou colocar no meu diário...Vou tirar uma fotografia sua. Só um minuto. (click). Pronto! Olha só como ficou...

- Ahh tira outra. Espera, vou fazer uma pose melhor...

- Tá bom. Pronto?

- Sim.

- Já vai. (click). Olha agora...melhor?

- Essa tá boa. Manda pra mim por facebook? Anota aí...

- Mando.. Quando chegar em casa mando. Tchau.

- Tchau, moça!



< Imagem 26



Algumas cenas que presencio me marcam e se desfazem, chegam e me abandonam. E na hora em que acontecem, não sei porquê, mas estas imagens aparecem e desaparecem diante de mim como essas coisas que a gente esquece e se lembra, esquece e se lembra...  
Presentes e ausentes, vivas e mortas...:

Um cego guiando um cadeirante

Um motoqueiro sendo atropelado

Um homem tendo uma crise epilética e ninguém ajuda

Uma senhora grávida caindo no chão

Uma moça correndo e chorando compulsivamente

Beijos de cinema

Pessoas que te cumprimentam sem te conhecer

Comida no chão

Roubo

Polícia revistando as pessoas

A cena de um crime

A maior concentração de pombos em uma praça da cidade

Ratos que de tão grandes se parecem com gatos

Gente nua

Protestos

Gente louca falando sozinha

Etc, etc...

## Diário de bordo II

parte integrante da dissertação “Os Não Lugares das Imagens Urbanas”  
de Maria Luísa Ferreira Fonseca | Orientadora: Elisa Campos

**capa** Markatto concetto naturale 250g/m<sup>2</sup>

**miolo** Offset Chambril 120g/m<sup>2</sup>

**impressão** digital jato de tinta

**encadernação** costura manual

**projeto e produção gráfica** campanha - ateliê gráfico editorial

Belo Horizonte, março de 2016.

## **2. Não lugares, cidade e arte**

### **2.1. Os não lugares**

Atualmente, se diz que a cidade se expandiu e que o ambiente urbano dispersa o seu território em conexões cada vez mais extensas e complexas. A cidade, dentro deste âmbito, é ao mesmo tempo um espaço de memórias e de uma expectativa coletiva que “cobra” o crescimento e a modernização urbana.

A contemporaneidade parece se questionar, através de suas imagens: como o espaço pode realizar uma atividade, um movimento que se expressa através do visual? Como o tempo interage no espaço da vida cotidiana, num contexto onde os deslocamentos (de pessoas, de informações, de produtos) são tão rápidos e efêmeros? Como se relacionam a imagem, a cidade e a arte?

Aqui no Brasil, o advento da República, desde 1889, significou uma ruptura com o passado, promovendo a modernização e o desenvolvimento nacional, onde a indústria passa a ser o modelo de realização para o Estado. Em decorrência disso, surge a cidade moderna, onde profissionais (engenheiros, arquitetos, técnicos, etc.) muitas vezes ligados à uma concepção higienista da cidade, constroem um espaço urbano adaptado aos sistemas de controle e poder vigentes. (LOUZADA, 2011)

A cidade tornou-se um espaço de transformações constantes, muito movida pelos sistemas econômicos e políticos, onde o tempo não pode ser entendido como uma sucessão linear de fatos: “A cidade é então uma figura espacial do tempo onde se conjugam presente, passado e futuro” (AUGÉ, 2010, p. 89). Se o tempo contemporâneo condensa o presente, o passado e o futuro, talvez seja porque a própria noção de espacialidade mudou.

Joseph Rykwert (2004) nos diz da sensação do “tecido urbano”, sentida pelos habitantes e visitantes de uma cidade. Este tecido é apreciado, visto, cheirado, tocado, consciente ou inconscientemente; como uma apreensão da própria sociedade, do tempo e do espaço.

Os novos arranjos urbanos proporcionam novos encontros entre a arquitetura e a espacialidade expandida. O tecido urbano se alarga e se conecta com outros lugares, fazendo aproximar o distante. O movimento de expansão espacial faz com que o tempo se dissolva em camadas sobrepostas, conferindo ao cotidiano uma nova noção de

temporalidade. Desta maneira, o cidadão produz também uma nova corporeidade, faz do tecido urbano a sua própria pele, numa outra maneira de circular pela cidade.

Luis Alberto Brandão (2013)<sup>1</sup>, nos indica que existem duas associações e posicionamentos com relação à questão da modernidade e à transformação do espaço urbano. A primeira fala de uma modernidade imbricada à cultura urbana, que a partir do séc. XIX é representada pelo homem moderno, que testemunha um novo conjunto de referências simbólicas. A identidade deste homem se revela por meio de sua própria fragmentação, no anonimato e na despersonalização.

A segunda referência à modernidade que nos é apontada relaciona-se à ruptura com a tradição. Os modelos de vida não são mais os mesmos e há uma recusa das tradições como pré-requisito obrigatório para o futuro ou o presente (apesar de que a tradição estará sempre contaminando o presente, mesmo que negada). No processo de modernização, a cidade é uma grande protagonista, onde a arquitetura ocupa o espaço de um empreendimento funcionalista que promove a técnica e se organiza em cenários e paisagens. Funde-se ao urbanismo e assume uma natureza tipicamente moderna. (BRANDÃO, 2013).

A modernidade, como renovação de valores, rompe com a tradição, modifica diretamente as crenças, os comportamentos, as memórias, lendas, etc. de uma determinada cultura ou sistema social. A tradição é, portanto, o conjunto de costumes que se mantêm ao longo do tempo. Uma tradição não é ultrapassada sem, no entanto, suscitar uma crise, já que o rompimento dela levanta questionamentos, dúvidas e recusas acerca destes costumes.

Os *não lugares*, conceito trabalhado por Marc Augé em seu livro: *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, caracterizam aquilo que ele chama de supermodernidade. Para o autor, os *não lugares* estão na vida do homem supermoderno - entre senhas digitadas, na interação com os caixas eletrônicos, nas garagens e estacionamentos, nas estradas super movimentadas, nos supermercados.

O *não lugar* refere-se aos terrenos híbridos da cidade contemporânea, ele conecta pessoas através de redes simbólicas e imaginárias. Como exemplo de *não lugares*, temos as vias de transporte aéreo, ferroviárias, rodoviárias; os veículos (carros, ônibus, trens, etc.); corredores, ruas, passarelas, avenidas, vias expressas, redes de

---

<sup>1</sup> Luis Alberto Brandão é professor e pesquisador de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

supermercados, aeroportos. Ou seja, são lugares de passagem, que dão acesso a muitos outros, em função do consumo, transporte, lazer ou trabalho.

O *não lugar*, produtor da supermodernidade, distingue-se dos lugares antropológicos, carregados de conteúdos históricos e de simbolização. Os *não lugares* deslocam os lugares históricos e tradicionais, na medida em que fazem desaparecer uma memória e uma ligação pessoal com aquele ambiente. Não são históricos, identitários ou relacionais, já que o sujeito não se identifica propriamente com aquele local, porque são lugares de passagem e não exigem nenhum tipo de envolvimento afetivo acerca de sua espacialidade.

Mas vale ressaltar, que em alguns casos, os *não lugares* podem funcionar como lugares de envolvimento afetivo, geográfico e histórico; como por exemplo no caso das pessoas em situação de rua, que ocupam o espaço urbano de forma muito peculiar de acordo com suas necessidades de sobrevivência. Ou no caso das pessoas que passam boa parte do dia em transportes públicos e que podem eventualmente se envolver emocionalmente ali. Temos também o exemplo das pessoas cujo seu ambiente de trabalho é a própria rua, onde travam suas relações sociais.

A supermodernidade, para Marc Augé é o resultado dos excessos de estímulos sensíveis do mundo atual, que contribuem para a modificação da noção de tempo e de espaço. Na supermodernidade, as referências individuais são também muito efêmeras, já que tais referências se baseiam em modelos de identificação que mudam muito rapidamente, pois são fortemente pautadas pela indústria do consumo. Segundo Augé, isto se dá através de três “figuras de excessos”.

A primeira figura de excesso, para Augé, corresponde à maneira como dispomos do tempo. Isso diz respeito à nossa percepção acelerada, que passa por uma necessidade de dar sentido à momentos que passam rápido e à fatos efêmeros. O excesso de acontecimentos desdobrados pela aceleração do tempo gera uma falta de sentido que recai sobre esta época, pois a demanda de significação dos fatos não consegue acompanhar o ritmo com que eles acontecem. (AUGÉ, 2003)

Além da falta de sentido diante do tempo, defendida por Marc Augé, como afirma o teórico Nelson Brissac Peixoto(2003)<sup>2</sup>, o ritmo das informações exige que se ganhe tempo, numa época em que triunfam novas mídias, dotadas de uma velocidade espantosa. A velocidade da informação e a aceleração do tempo atingem um raio de

---

<sup>2</sup> Nelson Brissac Peixoto é escritor e professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

ação muito extenso, tendendo a homogeneizar a comunicação. O tempo do percurso é inscrito no espaço, através de vários pontos de vista simultâneos: atrás, adiante, à frente, ao lado... Então, na velocidade acelerada, dissolvem-se os limites entre um objeto e outro, já que as coisas sempre se entrelaçam com o que está antes ou à frente:

A aceleração vai aumentando o empobrecimento dos lugares, reduzidos a pistas e arquiteturas de viagem. A antiga função dos espaços desaparece na suspensão geográfica das distâncias. O espaço do passageiro escapa à toda localização: o seu meio é o não-lugar do movimento (PEIXOTO, 2003, p.351).

A segunda figura de excesso, segundo Augé, fala das mundanças que ocorrem no modo de perceber o espaço, que “encurta” na medida em que o mundo está todo interligado, fazendo com que o homem circule entre vários lugares em pouco tempo. Os meios de transporte facilitam muito essa sensação de que o mundo é “pequeno”. A própria idéia de globalização traz consigo a noção de um mundo que partilha de um território comum, ou seja, que os limites que separam os blocos econômicos e geográficos são muito tênues. (AUGÉ, 2003)

Já a terceira figura de excesso, segundo Augé, refere-se ao sujeito, suas relações com o mundo na contemporaneidade e suas interações com os *não lugares*. Os pontos de identificação entre as pessoas hoje são muito flutuantes e, com frequência, as identificações pessoais se ligam à tudo aquilo que a indústria do consumo dita como um padrão. A rapidez com que os sujeitos constroem e destroem sua singularidade é espantosa.

Nos *não lugares*, teoricamente, as pessoas não se identificam propriamente com aquele espaço, pois tudo é muito impessoal. Elas não travam ali relações sociais ou emocionais. Há então uma espécie de suspensão de todo tipo de identificação com o espaço, e conseqüentemente há também uma suspensão da função do próprio eu e de sua corporeidade.

Existe ali uma corporeidade e uma identidade outra, que passa pela neutralidade, o vazio e a ausência. É como se ali, a carteira de identidade, o CPF, o endereço e a profissão do sujeito não importassem e não fizessem nenhum sentido. É claro que, nesta questão sobre sujeito e os *não lugares*, ou seja, a terceira figura de excesso de Augé, podemos ressaltar que há casos em que há sim uma identificação com

o lugar: uma pessoa que mora na rua, ou que trabalha num aeroporto, por exemplo, um motorista de ônibus, etc.

Nesta pesquisa sobre os *não lugares*, compreendo o espaço e o tempo como instâncias indissociáveis. As próprias três figuras de excesso elaboradas por Marc Augé sugerem essa intercessão entre tempo, espaço e o sujeito. O fato é que atualmente, na cidade contemporânea, não se sabe ao certo quando é que um termo começa e quando o outro termina.

Bom, todas estas questões estão na base mais inquietante do ser humano, desde os tempos mais remotos... Pode-se dizer que as questões sobre o tempo e o espaço “inauguram” a razão. A organização do homem em cidades é como a origem da sua própria humanidade. Então vemos o surgimento do homem assim como o entendemos hoje: um homem que pensa, que raciocina, que vive em sociedade, que se organiza em cidades, que monta família, grupos, clãs, etc.

Pensar, explorar, descobrir e experienciar o tempo e o espaço fundam, portanto, o próprio homem. Desta forma, pensando seu tempo e seu espaço, o homem veio se formando, e selecionando os comportamentos que ele considerava mais apropriados para o momento e para o lugar, questionando aquilo que via. Assim ele vem querendo ir cada vez mais além em sua compreensão, desenvolvendo tecnologias e meios para se superar e se adaptar no seu ambiente.

Então, para compreendermos a nós mesmos, deveríamos compreender o nosso espaço e nosso tempo. Atualmente então, seria necessário entender isso o que Marc Augé chama de “figuras de excesso”: o excesso sobre a espacialidade; sobre o tempo e as mudanças no próprio modo subjetivo contemporâneo.

Sabemos que a lógica para o entendimento do espaço geográfico, atualmente, está baseada em uma forma individualista de ver o mundo: “o outro é o estranho, o outro é o errado, o outro é o mais fraco e por isto deve ser explorado...”. Temos então nações submetendo outras, na ideia de dominação e de apropriação do espaço reiterando uma organização social e geopolítica em prol de uma manutenção do poder. Basta olharmos ao redor para vermos o colonialismo, a miséria, a corrupção, tudo isto como fruto de uma compreensão do espaço geográfico totalmente pautada numa lógica segregadora, não inclusiva e coletiva.

Como vimos, espaço e sociedade estão ligados. Educação, saúde, direitos, deveres... tudo isto. Nós ocupamos o espaço ou é o espaço que nos ocupa? E se essa

ocupação é mútua (tanto de dentro para fora, quanto de fora para dentro), do que nós nos ocupamos efetivamente? Ou, o que é que nos ocupa?

Trabalho, lazer, relacionamentos.... Então, vemos que o espaço está intrinsecamente relacionado à ação. Ou seja, o trabalho é ação, o lazer é ação, os sentimentos são ações.... Lembremos que o próprio pensamento é uma ação, um comportamento. Então criamos o espaço também a partir do que nós pensamos. E a criação desse espaço, por sua vez, afeta diretamente os nossos pensamentos e quem nós somos. O espaço somos nós em ação.

A ação percorre o tempo. Na contemporaneidade parecem coexistir vários tipos de tempo, cada qual apropriado para uma ocasião, ou para uma maneira específica de olhar o mundo: tempo linear, tempo cíclico, tempo dialético, tempo caótico, tempo rizomático... Tempo sem tempo. Tudo isso se integrando não *sob* o espaço (como véus), mas com ele.

Não seriam então propriamente “camadas” de tempos diferentes, mas sim modos de percorrer o espaço e o tempo, que partilham entre si peculiaridades, que se encontram e se afastam em suas formas de ser. Ou seja, existem diferentes tipos de tempos coexistentes na atualidade.

Essas diferentes formas de experimentar o tempo são todas elas possibilidades da realidade. Ou melhor, são todas elas potencialmente reais. Na faceta de cada um destes tempos tudo é possível. E é por isto que a escolha singular, em um determinado momento, importa tanto. Porque é a partir dessas escolhas singulares que uma escolha coletiva pode se anunciar.

Podemos escolher, por exemplo, ter a compreensão do tempo em uma dimensão histórica, linear, cartesiana. E isto vai influenciar naquilo que somos e fazemos. Por outro lado, se escolhermos enxergar o tempo a partir de uma perspectiva dinâmica, não linear, as interações serão outras, diferentes.

Depende do tipo de espaço, de território, do sujeito, e do lugar que realmente queremos formar. Viver o tempo e o espaço não deixa de ser uma grande responsabilidade subjetiva. O tempo se forma, se organiza e se projeta como possibilidade junto do espaço. O espaço e o tempo são como campos de forças complexas, onde se formam redes de relações sociais, onde tudo acontece.

Ainda sobre o espaço, o tempo e os processos de subjetivação, para Augé (2003), nos *não lugares*, o sujeito, ao viajar, sente-se seguro através de seu anonimato,

pois é como se livrasse do “peso” de sua identidade e se lançasse a um ambiente de uma curiosa e distraída descontração:

Hoje, não é nos locais superpopulosos, onde se cruzam, ignorando-se, milhares de itinerários individuais, que subsiste algo do encanto vago dos terrenos baldios e dos canteiros de obras, das estações e das salas de espera, onde os passos se perdem, de todos os lugares de acaso e de encontro, onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida de aventura, o sentido de que só se tem que “deixar acontecer”? (AUGÉ, 2003, p.8).

O lugar antropológico não se opõe aos *não lugares*, eles coexistem no mesmo espaço. Os lugares antropológicos são lugares históricos, que quando perdem sua referência de memória e de reconhecimento, tornam-se também *não lugares*.

Aquilo que era antes simbólico, singular e significativo para um sujeito, começa a dar espaço para a imagem daquilo que não é mais, como uma lembrança que não desaparece, mas que se transforma sempre em uma memória ausente: a memória do *não lugar*, uma anti-memória. Diferentemente, a lembrança “antropológica” não desaparece no espaço, mas é uma memória presente, que insere o lugar que já se foi na paisagem atual.

O esquema urbanístico das cidades, atualmente, parece enquadrá-las fundamentalmente em uma lógica financeira, para servir e se adequar ao consumo. Então, é entendível que o próprio lugar antropológico vá desaparecendo e abrindo espaço para uma outra espacialidade: a espacialidade do *não lugar*.

Os lugares, segundo Marc Augê, se diferenciam dos *não lugares*, por serem históricos. Então, à princípio, aos *não lugares*, não são atribuídos valores (sentimentais, plásticos, estéticos, históricos, culturais, etc.), pois o valor da cidade só pode ser atribuído por seus moradores a partir de seu uso e compartilhamento. Na medida em que eles não atribuem valor nenhum ao que eles próprios constroem, proliferam-se os *não lugares*.

Temos, nesta pesquisa, a cidade como um espaço visual complexo e perceptivo em todos os sentidos. Porém, nem sempre esse conjunto perceptivo possui um valor para a maioria dos cidadãos de uma cidade. O valor de um plano urbanístico, ou de um conjunto de construções pode ter existido somente para alguns urbanistas, arquitetos e engenheiros, mas não para a maioria (RYKWERT, 2004). O valor de tais obras é

substituído apenas por sua funcionalidade. A cidade então se torna um organismo basicamente funcionalista, e que não tem necessariamente um valor para seus cidadãos.

Não que os valores e a funcionalidade sejam termos que não andem juntos. Os valores e a funcionalidade de uma cidade se constroem juntos, mas ocorrem em níveis diferentes. Pois existem valores inclusive históricos no *não lugar*. Basta olhar com cuidado, pois são também dois termos que andam juntos, *lugar e não lugar*. Porém, nem sempre isto é óbvio, já que o *não lugar* começa a imperar na cidade contemporânea, camuflando os lugares antropológicos, históricos e significativos.

A função de um edifício, de uma rua, de uma avenida, não dita o seu significado, o seu valor, mas basicamente a sua razão de ser, de funcionamento. Às vezes o lugar não fornece nenhum sentido, nenhum significado, exceto a razão prática pela qual foi construída. Porque não paramos de experimentar a cidade contemporânea, mas enfatizamos a sua funcionalidade, que se direciona à interesses políticos, econômicos e não à interesses sociais, ou seja, para o bem estar da sociedade. A cidade contemporânea não convida à fruição estética, à contemplação, ela convida ao exercício (e anestesia) de sua função (ou ao utilitarismo de sua função).

Vemos que os *não lugares* expressam tanto modos e relações fúteis quanto possibilidades criativas de entrar em contato com o outro. Assim, os *não lugares* mostram as divergências das experiências subjetivas estreitamente ligadas à ausência e à presença de culturas, pessoas, mercadorias, memórias, etc.

O ato de habitar o *não lugar* é, portanto, um modo de se situar em um ambiente sem a necessidade de uma identificação histórica, antropológica ou emocional com aquele espaço. Num espaço permeável entre o dentro e o fora, o aqui e ali, o perto e o longe, são permitidas apreensões subjetivas impessoais e passageiras. Próprios do processo de globalização, os *não lugares* são construídos geograficamente e conectam entre si as grandes metrópoles. (AUGÉ, 2003)

A espacialidade contemporânea constrói-se a partir dos meios de transporte cada vez mais velozes (aqui há também uma crítica possível ao pensarmos no caso específico do automóvel, em que sua velocidade no trânsito está inversamente proporcional ao que pode desempenhar na cidade, devido aos grandes congestionamentos) e também pelas novas tecnologias. Temos não só a rápida circulação de mercadorias e pessoas, mas também de informações.

Os “pontos de identificação” do indivíduo com a cidade tem gradativamente desaparecido. Estes pontos servem (ou deveriam servir) para que os habitantes da

cidade e seus visitantes se orientem. As pessoas, naturalmente, tendem a selecionar seus marcos de referência. Porém, na contemporaneidade, isto tem sido mais difícil. As referências têm deslocado sobretudo para os shoppings centers...

Sem os pontos de referência, o cidadão não consegue entender o seu lar, pois ele se perde numa espécie de continuidade sensitiva (visual, tátil, auditiva, etc.), que uniformiza suas percepções acerca do espaço. Ou seja, um tipo de padronização da percepção onde não é possível mais destacar ou eleger um elemento arquitetural para a auto-orientação.

Então, é num ambiente de excesso de estímulos que os sujeitos podem fazer os desvios necessários para a criação de novos processos de subjetivação e para o surgimento de diferentes maneiras de transitar pela cidade. O mundo contemporâneo globalizado não cessa de oferecer ao sujeito pistas de uma crise entre o tempo e o espaço, onde a imagem e a realidade apresentam-se em múltiplas versões.

Sobre o excesso na cidade, Peixoto (2003) diz que há um tráfego contínuo de interesses, paixões e pensamentos:

Como então pensar o excesso? Como a presença pela qual nos acena o que é sem relação, o que excede toda formalização. Pensamento que passa o limite do que pode ser apresentado. Um olhar de relance sobre o visível, o que não tem contornos, a cidade (PEIXOTO, 2003, p. 37).

Há uma transformação muito visível na paisagem e isto é ainda mais observável nos países de terceiro mundo, principalmente pela crescente industrialização, urbanização, diminuição da população rural e o aumento da população urbana. Neste cenário, o processo de industrialização gera a necessidade de ampliar a oferta de serviços e equipamentos urbanos, meios de transporte, etc. (AUGÉ, 2010)

Para Peixoto (2003), através das mudanças nas paisagens urbanas, podemos questionar se existe aí uma arquitetura. Poderíamos falar em sua desapareção? Sobretudo porque não há um estilo predominante na cidade contemporânea, pois a arquitetura se liga mais aos custos dos materiais do que a uma escolha por qualidades artísticas ou estilísticas. Temos imensas zonas abandonadas que coexistem com ocupações intensas e desordenadas.

Uma arquitetura nômade, instável, que envolve fragmentos e estilhaços de construções: montamos o horizonte aos pedaços. As construções refletem as mudanças constantes, o deslocamento da cidade contemporânea a-centrada. É a arquitetura do movimento, do *não lugar* (PEIXOTO, 2003).

Esta é a verdade geográfica e sociológica disso que chamamos globalização. Repensar a fronteira (instância negada ou afirmada conforme os interesses do momento) é entender que ela atualmente acaba por se reafirmar constantemente por formas enrijecidas que provocam interditos e exclusões. Esta contradição (entre a negação e a afirmação da fronteira) nos ajuda a entender a história da cidade contemporânea:

Existem fronteiras naturais (montanhas, rios, desfiladeiros), fronteiras lingüísticas, fronteiras culturais ou políticas. A fronteira assinala, de início, a necessidade de aprender para compreender. Na verdade, o expansionismo de alguns grupos levou-os a violar as fronteiras para impor sua lei a outros, mas acontece que, mesmo nesse sentido, a travessia da fronteira não seria sem consequência para seus autores. (AUGÉ, 2010, p.24)

Nosso território contemporâneo, de acordo com Marc Auge (2003), é um território “sobredeterminado”, e também inteiramente maleável; no mesmo sentido quando na psicanálise se fala de uma série de conteúdos inconscientes sobredeterminados e latentes do sonho, que são inteiramente diferentes e constituídos através de uma pluralidade de fatores. A mobilidade do território e das fronteiras exprime-se nos movimentos da população (migrações, turismo, etc.), na circulação instantânea de imagens, produtos e informações.

De acordo com Augé, hoje pensamos o mundo desvinculado da noção de fronteira, pelo advento da globalização, e principalmente porque o próprio pensamento científico tende a se livrar das oposições binárias e barreiras teóricas.

Mas esta impressão, da não existência de fronteira, passa por muitas contradições. As aparências da globalização muitas vezes recobrem as desigualdades que fazem ressurgir as fronteiras, deixando o mundo, na verdade, cada vez mais fragmentado e dividido. Vemos nas grandes metrópoles a separação e a oposição entre bairros ricos e bairros pobres. As migrações de pessoas de países pobres para países ricos são outro exemplo dessas fronteiras, constantemente assumindo formas trágicas, como a guerra e a xenofobia. (AUGÉ, 2010)

Para Augé (2010), as periferias estão em conflito umas com as outras, assim como em relação a um centro imaginário. Comumente as periferias estão associadas à miséria e às dificuldades humanas. Sendo assim, a ideia de integração entre as regiões da cidade acaba por denunciar a estigmatização, a marginalização e a exclusão da periferia, fatores cada vez mais presentes em um mundo globalizado.

Entendemos a globalização como a consequência da extensão econômica e territorial do mercado liberal. A mobilidade das vias de circulação e o crescimento urbano associam-se à globalização, fazendo com que as paisagens urbanas se modifiquem, por exemplo, através da construção de prédios, pontes, rodovias, hospitais, escolas e supermercados. Sabemos que as metrópoles passaram por um processo de “verticalização” de suas construções, caracterizadas pelos prédios muito altos e que limitam a visão do horizonte.

A crescente urbanização de modo desenfreado e não planejado, modifica a paisagem urbana e favorece também a degradação do meio ambiente, por meio da redução das áreas verdes, impermeabilização do solo, congestionamentos no trânsito, poluição atmosférica, sonora e visual, etc.

A globalização, para Zygmunt Bauman (1999) é uma expressão que passa pela compreensão do “tempo/espaço”, e que encerra a multifacetada transformação dos parâmetros da condição humana. Estamos todos em movimento, espacial e temporal, mesmo que estejamos fisicamente imóveis: nas telas dos computadores, através da TV, através dos meios de comunicação; fazemos deslocamentos e deixamos com que as imagens de todas as partes do mundo nos afetem, transformem e nos anestesiem.

O que Marc Augé aponta faz sentido: há algo em nossa época que é surpreendente, pois vemos os turistas partirem voluntariamente para os mesmos países de onde saem os emigrantes e refugiados, em condições difíceis de vida. Este turismo é, todavia, um dos símbolos da globalização, que facilita em algum aspecto, a circulação e a mobilidade entre os países. Muitas vezes, os beneficiários deste tipo de turismo são indivíduos e organizações dos países desenvolvidos.

Segundo Bauman, a temática da localidade e a oposição entre “dentro” e “fora”, “aqui” e “lá”, “perto” e “longe” marca a história moderna pela transformação dos meios de transporte, envolvendo não só o transporte de corpos físicos, mas o transporte de novas tecnologias, mercadorias, mídias, abrindo estradas, informações.

Para Bauman, a linguagem virtual conecta as pessoas, sobretudo pela internet, através de uma flexibilidade social onde um tipo de comunicação local é rapidamente

transbordada, substituída e atropelada pela chegada de milhares de informações vindas de partes do mundo inteiro.

O espaço público passa então a ter novas funções, a ser controlado e monitorado, devido ao crescente índice de violência urbana: os cidadãos vivem com medo de saírem de suas casas. Os lugares geralmente privados, como os shoppings, são lugares com poucas chances de se debater as normas sociais e os valores daquele próprio espaço.

Com o mundo dividido em duas partes, segundo Bauman, a política de poder antes vigente (comunista-capitalista) produzia a imagem e o ideal de uma totalidade. O mundo parecia ilusoriamente ter um sentido ou um significado e, mesmo que dividido, era único. Mas depois de desfeita a ilusão dos muros, a humanidade parece ter perdido o controle sobre os assuntos mundiais e sobre como impor uma concordância global. Esta nova percepção de ter as coisas fugindo das referências é a própria globalização. O significado mais profundo deste termo é a indeterminação e a perda de referências, de ausência de centro.

A condição, o status de uma cidade não é medido apenas pelo seu sucesso econômico no mercado, ou pela sua participação no mercado da globalização. A condição de uma cidade depende também da força de seu tecido urbano e da sua acessibilidade para as forças sociais que contornam a vida de seus habitantes. (RYKWERT,2004)

Para Rykwert (2004), a globalização é a mais poderosa das forças econômicas que atinge as cidades no momento presente, e também em um futuro imediato. A globalização produz uma concentração de poder econômico em certas capitais, como Nova York, Londres, Tóquio e Xangai (esperando na fila para desempenhar este papel).

Rykwert (2004), nos diz que a globalização (palavra hoje empregada abundantemente) tem como efeito mascarar as situações, sugerindo que o que está acontecendo no mundo inteiro hoje está além do controle de qualquer país, governo ou cidade. Então a única coisa a se fazer é apenas se ajustar a esta situação da melhor forma possível. Alguns defensores deste modelo econômico afirmam que o que precisamos é de uma dose mais forte do mesmo remédio, reiterando essa mesma lógica.

Porém, outros teóricos (jornalistas, historiadores, economistas, sociólogos, etc.), contrários à esta opinião, afirmam que há, certamente, no contexto da globalização, uma perda da unicidade (e não aproximação das cidades), no sentido comunitário e de segurança. Mas estes próprios teóricos, segundo Rykwert (2004), são incapazes de socorrer a situação.

## 2.2- cidade, espacialidade e arte

Em meados do século XIX, a cultura foi absorvida pelo mercado, paralelamente às revoluções econômicas e políticas. O espaço geográfico da cidade reorganizou-se para atender ao esquema da produção em série e à livre circulação das mercadorias e do capital. (PEIXOTO, 2003)

A cidade, então, com seus “arranha-céus” e suas novas construções labirínticas, passou a oferecer apenas uma vista parcial do seu horizonte. Nada poderia ser visto em sua totalidade, pois a arquitetura transformou a imagem urbana numa visão cada vez mais fragmentada. (PEIXOTO, 2003). Em um mesmo ambiente, passaram a coexistir ritmos, tempos e estímulos tão diversos que essas sucessivas descontinuidades na paisagem urbana promoveram rupturas na própria rotina da cidade.

O crescimento, a construção da cidade e os novos hábitos cotidianos influenciaram os trabalhos dos artistas, e suas manifestações através da arte. Walter Benjamin (1994) pontua como os processos técnicos para a produção da obra de arte sofreram mudanças desde os gregos. Com exceção das moedas, todas as demais peças eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis, sendo assim construídas para serem eternizadas. O observador mantinha uma distância diante da obra, que, por ser autêntica, impunha um valor de culto, de peça sagrada.

Esse quadro inverteu-se no decorrer da história, em virtude da Revolução Industrial, o espectador se aproxima da obra, adquire o que Benjamin chama de valor de exposição, a obra de arte perde sua “aura” de autenticidade. Desde Gutemberg – 1439 - isso já se pronunciou, mas somente com a fotografia e os processos mais velozes de impressão e reprodução é que se tornou mais evidente.

Então, para Benjamin, a técnica substituiu a obra única por uma existência serial. Na era da “reprodutibilidade técnica”, o “valor de exposição” criou um forte abalo nas tradições sociais, bem como na criação de um novo olhar sobre as coisas.

De acordo com Peixoto (2003), em meados do século XIX, as cidades começaram a ser capturadas através da fotografia, como uma maneira de contato do indivíduo com as imagens urbanas. Estas imagens expressavam não somente a paisagem, mas a sensação de não pertencimento ao meio, o movimento da deriva e as cenas de abandono. Com a paisagem transfigurada, a cidade (e não o rosto humano)

começou a ser o alvo das fotografias, que expressaram bem as inquietações entre as grandes guerras mundiais e as errâncias pela cidade:

O resultado foram imagens anônimas, não retratos. A pintura já conhecia rostos desse tipo, mas os quadros logo valeriam apenas como obras de arte. Na fotografia, porém, surge algo novo (PEIXOTO, 2004, p. 58).

O francês Felix Thiollier fotografou, no séc. XIX, paisagens industriais, mostrando edificações desgastadas, as mudanças na paisagem urbana, o cenário das fábricas e construções aparentemente abandonadas:



IMAGEM 28 - Félix Thiollier  
<https://artblart.files.wordpress.com/>

Então, andando pela cidade, e mesmo diante da utopia de um desenvolvimento social permanente, produtor de novidades tecnológicas, o sujeito, desde o século XIX,

passou a reconstruir diariamente as informações e imagens fraturadas do seu percurso pela cidade, no limite entre o pessoal e o público, o comum e o inédito.

Neste momento, a arte começou a aproximar os objetos comuns e a vida cotidiana dos museus e galerias, inicialmente com a emblemática contribuição de Marcel Duchamp e seus *ready-mades*. O fato é que a arte se abriu ao cotidiano, propondo um questionamento inédito acerca das galerias e museus, questionando estes lugares e o próprio mercado artístico. O olhar do observador não é mais considerado um ato passivo, o artista “descobre” que o ato de expor, suscita meios de abordar as preocupações da vida contemporânea.

Desde então, e sobretudo a partir anos 60-70, os artistas, no Brasil e no mundo inteiro, desprenderam os seus olhares do objeto de arte fechado em si mesmo, confrontando-se com a nova paisagem urbana, onde tudo se movimenta rapidamente. (FRABRIS, 2010)

Nesse contexto, a produção artística passou a vir acompanhada de autocrítica e a ser mais receptiva aos aspectos sociopolíticos; lançando propostas coletivas a partir de elementos do cotidiano e dialogando com o público (FABRIS, 2010). Por outro lado, o espectador saiu de uma posição passiva e contemplativa do objeto para poder agir dentro da obra, no centro das relações mais objetivas e com o espaço.

A partir do final dos anos 50, a indicação de que a obra de arte poderia ser um objeto de consumo, assim como todos os outros objetos produzidos pela indústria capitalista, deu início a movimentos artísticos como os *Happenings*, a *Land Art* e a *Pop Art* (movimento que atingiu sua maturidade nos anos 80), como na ideologia de Andy Warhol, que vinha questionar os produtos industriais e manufaturados. (ARCHER, 2001).

O artista passa a levantar questões situadas no limite entre a esfera pública e a privada, a realidade e a ficção; e se questiona sobre a originalidade da obra em uma cultura saturada de imagens e produtos descartáveis. A arte começa a não mais se contentar com um produto final, para valorizar o processo. O que é comum pode ser original?

Sobre a proximidade entre a obra de arte e os objetos cotidianos, Artur Danto (2010) nos diz que o que acontece é uma correlação, onde atributos metafóricos cercam tais objetos comuns, ditos artísticos. Por exemplo, a *Brillo Box*, de Andy Warhol, de 1964, onde a obra justifica sua pretensão ao status de arte, apenas propondo uma

metáfora: a “caixa-de-Brillo-como-obra-de-arte”, como nos diz Danto. Warhol nos apresenta uma escultura, tal como exatamente é na embalagem de sabão em pó.

Vemos aí o questionamento sobre a função e o valor do objeto, que são diferentes entre a obra de Warhol e a caixa do produto manufaturado. A obra de arte não diz respeito somente àquilo que é considerado bonito. Porque a originalidade pode também estar contida em algo muito comum, corriqueiro.

Há sempre uma condição histórica, um contexto para que tal correlação metafórica entre a obra de arte e a não-obra possa surgir. Sob esse ponto de vista, era inevitável o surgimento da *Brillo box*; e como toda obra de arte, ela faz com que a maneira de ver o mundo do artista seja expressa em seu período histórico-cultural. (DANTO, 2010)



IMAGEM 29- Andy Warhol. *Brillo Box*. 1964.  
<http://blog.2modern.com/2010/10/warhol-copies-brillo-someone-copies-warhol-hijinks-ensue.html>

No Brasil, vemos surgir o movimento Neoconcreto, em 1959, com uma arte ambiental produzida por artistas como Lygia Clarck, Hélio Oiticica, Lygia Pape, e legitimados pelos discursos poéticos e críticos de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, que passaram a ressignificar o espaço e o objeto através da participação do espectador.

Hélio Oiticica (1986) diz que esses movimentos, influenciados desde o Concretismo, principalmente através das experiências de Mondrian e Kandinsky, pretenderam a destruição do espaço representativo. O espaço não é mais encarado à serviço de um plano descritivo, ele se transforma em uma expressão de inter-relação das artes, daí a negação da moldura no quadro e do pedestal na escultura.

Diante disso, artistas e intelectuais (como os Neoconcretos e também os Situacionistas), passaram a construir idéias e obras a partir da desconstrução de um modelo de arte e de espaço, sob uma maneira menos fechada daquela em que a obra está apenas confinada nos limites da tela.

O exercício do caminhar, por exemplo, foi experimentado ao longo do início do séc. XX como uma forma de anti-arte. De acordo com Francesco Careri, podemos apontar três importantes momentos de passagem dentro da história da arte, e que tiveram como ponto de transformação a experiência ligada à prática do caminhar. Foram eles: A passagem do *Dadaísmo* ao *Surrealismo* (1921-24); da *Internacional Letrista* à *Internacional Situacionista* (1956-57); e do *Minimalismo* à *Land Art* (1966-67):

Breton transformou a antiarte do dadá em surrealismo através da expansão da psicologia; os situacionistas, partindo novamente do dadá, procuraram transformar a antiarte numa ação estética unitária e interdisciplinar (o *urbanisme unitaire*) através da expansão à política; a *Land Art*, transformou o objeto escultórico numa construção do território através de uma expansão à paisagem e à arquitetura. (CARERI, p.32, 2015)

Então, a ampliação da noção do *Minimalismo* para a concepção de *Land Art*, veio como um questionamento sobre a arquitetura e o espaço de exposição. As reflexões sobre os espaços dos museus e galerias, progressivamente levaram alguns artistas a intervirem na natureza (CARERI, p.28, 2015).

Assim, a *Land Art* ressignifica as origens arcaicas do paisagismo e das relações entre arte e arquitetura, por meio do caminhar. O interesse desses artistas em transformar o espaço através da arte foi inspirado por similares pré-históricos, como as enormes placas que formam o círculo de pedras inglês Stonehenge; as pirâmides de Gizé, no Egito; ou os desenhos no chão do deserto de Nazca, no Peru, visíveis apenas do céu. (KINDERSLEY, 2010)



IMAGEM 30- Stonehenge, Inglaterra  
<https://br.noticias.yahoo.com/blogs/cita/jardineiro-faz-descoberta-important%C3%ADssima-sobre-os-mist%C3%A9rios-de-stonehenge-132309511.html>



IMAGEM 31- Pirâmides de Gizé  
<http://ultrdownloads.com.br/papel-de-parede/Piramides-de-Giza-Egito/>



IMAGEM 32- Nazca, Peru

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Linhas\\_e\\_Ge%C3%B3glifos\\_de\\_Nasca\\_e\\_das\\_Pampas\\_de\\_Jumana#mediaviewer/File:Nazca\\_monkey.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Linhas_e_Ge%C3%B3glifos_de_Nasca_e_das_Pampas_de_Jumana#mediaviewer/File:Nazca_monkey.jpg)

Em dezembro de 1966, foi publicado o relato de Tony Smith sobre uma experiência do caminhar, feita em uma estrada em construção na periferia de Nova York:

Smith decide entrar no canteiro de obras da autopista e percorrer de carro a faixa preta do asfalto que atravessa, cada qual uma cesura vazia, os espaços marginais da periferia estadunidense. Durante a viagem, Smith adverte uma espécie de êxtase inefável que define como o fim da arte” (CARERI, p. 111, 2015).

Mas não se tratava do fim da arte, mas sim de uma tomada de consciência através da qual a arte seria levada para fora das galerias e museus, questionando o uso do espaço e as dimensões das paisagens (sejam elas urbanas ou não).

Não era apenas a modelação da obra no espaço aberto, mas sim a transformação física do território, utilizando a própria caminhada e meios técnicos da arquitetura para a construção de paisagens artificiais. É a construção de uma arquitetura que não tem a função de abrigar, não é receptáculo da obra, mas sim um modo de presença da arte.

Algumas obras da *Land Art* estão em locais remotos e só podem ser vistas de avião, outras obras situam-se em áreas industriais. Esse tipo de obra faz um uso do

espaço, de maneira que busca a preservação e a conservação da imagem como obra artística.

Artistas como Carl Andre, Richard Long, Robert Smithson, Robert Morris e Richard Serra, parecem ter prolongado a experiência de Smith. Tanto na arte *minimalista* quanto na *Land Art*, esse tipo de experiência levava a duas diferentes direções: a primeira delas é a estrada como objeto sobre o qual é possível atravessar; e a outra é o próprio atravessamento como atitude que se torna forma (CARERI, 2015).

Aí o ato de caminhar se transforma em escultura, arquitetura e paisagismo ao mesmo tempo.

Richard Long fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada -uma linha, círculo ou quadrado- era erguida no solo. A caminhada em si não podia ser diretamente experimentada pela audiência, a qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela: um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto listando coisas passadas ou vistas *em rote*, uma fotografia, uma sistematização da caminhada[...] (ARCHER, p.93, 2001)

Antes de fazerem suas obras, os artistas da *Land Art*, muitas vezes experimentam os materiais encontrados no próprio local. Como os círculos de pedras feitas por Richard Long, ou o *Quebra-Mar Espiral*, de Robert Smithson, que foi feito de basalto e terra, e tem um percurso total de 460m de comprimento. (KINDERSLEY, 2010)



IMAGEM 33- Richard Long. *Small White Pebble Circles*. Londres, 1987  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Long\\_\(artist\)#/media/File:Small\\_White\\_Pebble\\_Circles\\_Long\\_Tate\\_Modern\\_T07160.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Long_(artist)#/media/File:Small_White_Pebble_Circles_Long_Tate_Modern_T07160.jpg)



IMAGEM 34- Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Grande Lago Salgado, Utah, EUA. 1970  
<https://peregrinacultural.files.wordpress.com/2008/11/robert-smithson-spiral-jetty-1970.jpg>

Vemos muitos projetos artísticos hoje que se ocupam do espaço através de uma abordagem voltada para as questões do urbano, para questões culturais, como um estudo que não dissocia prática e teoria.

Na contemporaneidade, artistas que se concentraram na tentativa de interferência dos espaços (urbanos ou não) trabalham com esta tensão entre o excesso e o vazio, entre o habitado e o inabitado, o privado e o público. A arquitetura passa a incluir o inacabado. É uma arte que aponta indícios, vestígios de uma presença em constante impermanência. As marcas que o artista deixa tornam-se marcas do próprio lugar. A aderência da obra pelo espaço não opera antes sem o mecanismo da recusa, porque é preciso que se rejeite a obra, que ela seja inadequada, é preciso que ela seja também a marca da deslocalização, como uma anti-arquitetura.

A intervenção urbana, muitas vezes não busca a “simpatia do lugar”, mas sim evidenciar conflitos (PEIXOTO, 2003). Esbarramos no limite estreito entre a arte e a vida. O casal de artistas Christo e Jeanne-Claude ficaram famosos ao embrulhar elementos da paisagem urbana, como pontes, árvores e edifícios que são referências mundiais, como o prédio do parlamento alemão em Berlim. O ato de “embrulhar” parece conferir um novo tipo de relação entre o lado de dentro e o lado de fora, transformando tais monumentos em volumes escultóricos que perdem sua função.



IMAGEM 35- Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. Edifício do Reichstag (parlamento), em Berlim. 1995.

<https://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/as-megainstalacoes-de-tecido-do-casal-christo-e-jeanne-claude/>

A escolha por embrulhar com tecido ou lonas plásticas é uma característica marcante na obra dos artistas. O tecido, pensado aqui como uma “pele”, dá à obra outro tipo de vida, que não o da funcionalidade à que os edifícios foram projetados. A “pele”, ao mesmo tempo que envolve aquilo que está dentro, é também envolvida por tudo aquilo que está ao seu redor.

Vemos nas obras do casal, a tensão entre o perene e o efêmero. A pele é uma pele efêmera, pois o edifício se tornou um corpo revestido por algo mais frágil do que a sua própria estrutura. A simplificação da forma contribui para a anulação histórica da estrutura arquitetônica, que perde a referência da sua época.

A escultura contemporânea invade o espaço e desloca a arquitetura da sua finalidade “não para construir algo que seja útil ou inabitável, mas para libertá-la das finalidades externas” (PEIXOTO, 2003, p. 369). Percebe-se então, que a arquitetura associada à escultura contemporânea está dissociada de uma funcionalidade que instrui o observador, habitante do lugar. O observador da escultura não mais necessita se orientar segundo as normas instrutivas do lugar, mas sim criar seus próprios percursos e entendimentos sobre o espaço que ocupa.

Outra obra que intervém no espaço urbano é o *Cloud Gate* (portão de nuvem), de 10 metros de altura, de Anish Kapoor. Esta escultura de forma ameboide tem a superfície espelhada, integrando a paisagem circundante e os observadores, refletidos na obra.



IMAGEM 36- Anish Kapoor. *Cloud Gate*. Chicago, EUA, 2010.  
<http://revistacasa Jardim.globo.com/Revista/Common/0,ERT309463-16940,00.html>

Em alguns momentos, o reflexo no espelho é frio, sem vida, e nos sugere que a cidade ali é a mesma, presa na superfície do espelho, porém numa realidade paralela e distante. A cidade está projetada na superfície da obra, tal como originalmente parece ser, apesar de haver ali uma deformação por conta da irregularidade da superfície. A cidade é uma imagem transformada no espelho, mas que remete àquela sua plasticidade dita “real”.

Mas, em outros momentos, o que vemos é um reflexo vivo, quente, cheio de dinâmicas próprias... A cidade é outra, radicalmente diferente do que é fora da obra. Tudo é estranho e toma proporções diferentes. A cidade, na obra, tem uma realidade própria. Anish Kapoor parece nos sugerir também, que inicialmente não podemos nos ver diretamente, a não ser pelo olhar do outro, e que assim, refletidos, vamos construindo nossa própria imagem.

No Brasil, atualmente, temos muitos exemplos de artistas, coletivos e grupos que direcionam seus trabalhos à paisagem urbana, e que fundem as noções de arte e vida. Trabalhando com questões urbanas e sociais, o Coletivo Camaradas (da região do Cariri, CE), desenvolve suas ações desde 2005, como uma organização política de esquerda.

O Coletivo Camaradas consiste em um grupo que agrega pessoas das mais diversas áreas do conhecimento e expressão artística, como a dança, performance, música, literatura, teatro, etc. A ideia central é o desenvolvimento de um trabalho de perspectiva estética, que dialoga com o saber- e o fazer- social. O foco não está na técnica artística em si, mas sim nas relações de identidade e expressividade dos envolvidos. Todo o processo criativo é voltado para o âmbito social, e desvia assim, do círculo artístico mercadológico atual.

A intervenção *Poluição Visual*, de 2010, em Crato/CE, consistiu em colocar placas com os dizeres “ação poluição” ao lado dos cavaletes dos candidatos de uma campanha política, para a partir disso, fazer o registro. Através do registro, o coletivo divulgou o material em redes sociais, e na imprensa; além de terem preparado um documento para a Justiça Eleitoral, contendo cerca de 100 registros destas ações em Crato/CE.



IMAGEM 37- Coletivo Camaradas. *Poluição Visual*, Crato/CE, 2010.  
<http://www.portfolioalexandreluucas.blogspot.com.br/p/intervencoes-performances-e-outros.html>

Outro grupo que dialoga com a cidade é o Obscena, um agrupamento independente de pesquisa cênica, de Belo Horizonte, onde, desde de 2007, vários artistas mobilizam ações de ocupação/intervenção urbana. Estes artistas pensam o corpo na cidade, o corpo como instalação; além de cunharem uma investigação plástico-poético-prática à partir do trabalho de artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Um trabalho muito interessante, desenvolvido pelo Obscena é o *Cadeiras*, que consistiu na experimentação de caminhadas através de quatro fases: percurso, pausa, cruzamento e encontro.

O percurso foi a caminhada propriamente dita. Na pausa, os proponentes experimentavam a cadeira, liam e dialogavam com as pessoas da cidade. No cruzamento, a atenção recaía sobre o atravessamento e o desvio de corpos que avançam. E por fim, o encontro era o elo psicofísico dos atores com os espaços e pessoas. Então, na ação *Cadeiras*, buscou-se atingir a criação de relações mais sensíveis com o espaço e temporalidades mais lentas e delicadas pela força do encontro.



IMAGEM 38- Obscena. *Cadeiras*, Viaduto Santa Tereza, Belo Horizonte, 2012. Foto: Whesney Siqueira

Artur Barrio é um artista plástico, nascido em Porto, Portugal. Erradicado no Brasil desde 1955, passou a viver no Rio de Janeiro, onde posteriormente desenvolveu trabalhos de grande impacto. Utilizando materiais orgânicos, carne putrefata, lixo, Barrio intervém nos espaços urbanos, retratando o cotidiano e problematizando a própria arte.

*Trouxas ensanguentadas*, foi um *happening* muito polêmico, que ocorreu dentro do evento “Do corpo à Terra”, em 1970, em Belo Horizonte; onde o artista depositou trouxas de carne no rio Arrudas, que boiaram na água, como uma alusão às pessoas assassinadas e presas pela ditadura militar no Brasil.



IMAGEM 39- Arthur Barrio, *Trouxas ensanguentadas*, Belo Horizonte, 1970.  
<http://www.contramare.net/site/pt/the-political-meaning-of-artur-barrios-bloody-bundles-cont/>

Como pudemos ver pelas imagens dos artistas anteriormente citados, a arte que intervém no espaço e no urbano, vem construindo sua trajetória desde quando o homem passou a se sedentarizar. Passando pelos Egípcios, os povos Incas, e muitos outros, até hoje. A construção de paisagens e a produção de imagens através da arte, é coincidente à existência da espacialidade.

## Diário de bordo III



## Construção

Um transatlântico de papel pintado passava por trás das casas, e era mais alto que as casas mais altas da cidade de mentira. (MARQUES, Gabriel Garcia, 1972, p. 60)

A construção é uma parte da cidade que está aberta, como algo que se estende ao inesperado, pois não contém propriamente alguma coisa pronta, tudo ali está no fluxo da mudança.

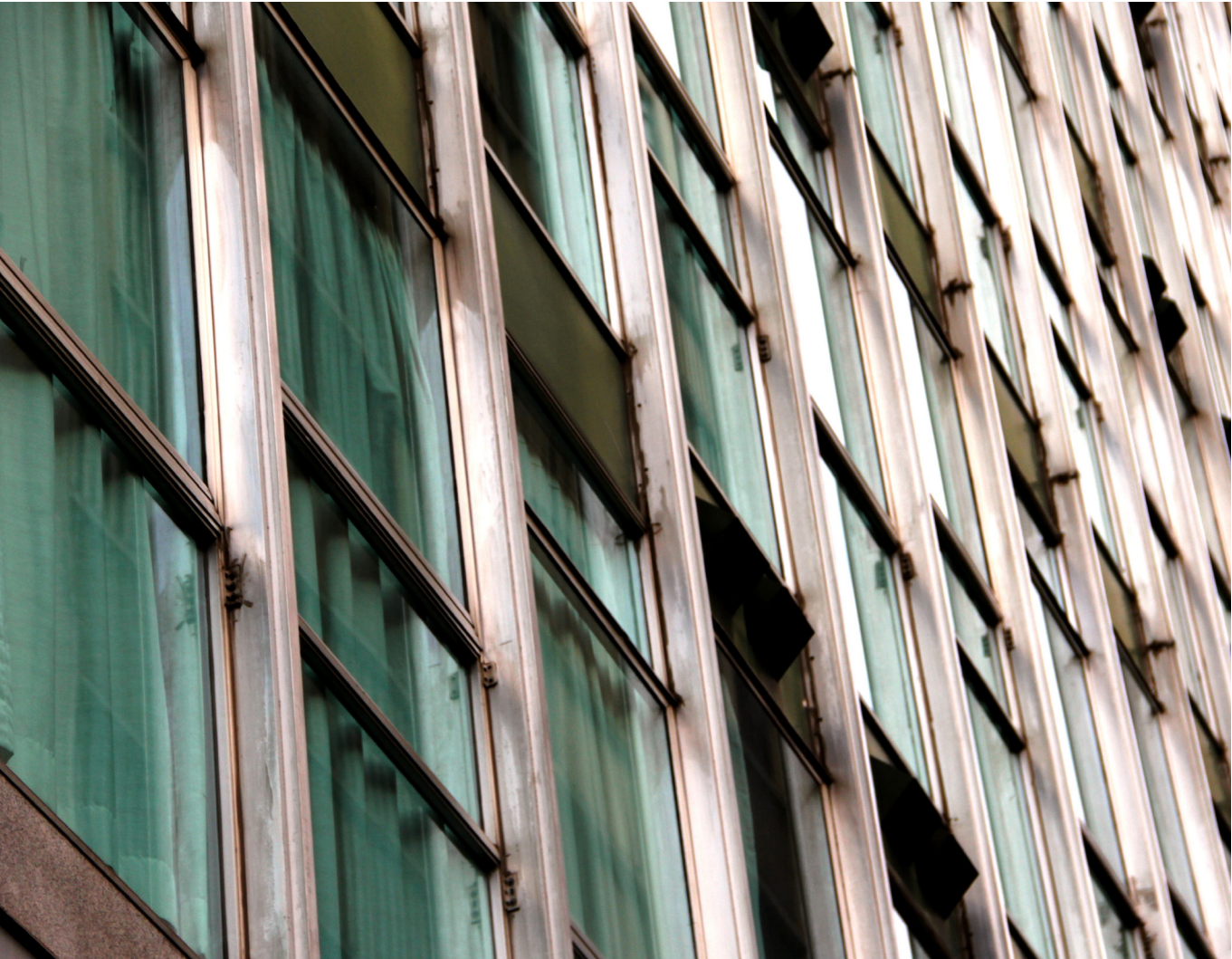
Pude perceber este caráter de transitoriedade do espaço. O encarregado chefe da obra me apresentou o lugar... e vi que ali era um esconderijo no meio da cidade, e que tudo parecia já desabado. Ou quase erguido. Era difícil entender aquelas estruturas, os materiais, as ferramentas, as instalações...e pensar que aquele emaranhado se transformaria em prédio. Aquilo era muito semelhante às ruínas de um lugar velho. Tudo me pareceu muito antigo e não novo.



Depois da visita à construção, saí pelo centro procurando edifícios já prontos, para que me pudessem dar o contraste de imagens entre a obra acabada e a obra inacabada.

O que pude perceber na cartografia dos prédios do centro, foi que mesmo quando a construção se torna edifício acabado, ele não deixa de ter o seu caráter de transitoriedade: o edifício se liga às calçadas, às passarelas, às vias, ruas e caminhos que dão acesso a outros lugares.

Estamos falando de um sistema de edificações que faz com que o uso da arquitetura seja nômade. A distância entre um lugar e outro, entre um edifício e outro, é justamente o que potencializa a construção, a pluralidade e o movimento do nômade. Esse espaçamento na malha urbana é constitutivo da arquitetura e sem ele, a construção e o preenchimento funcional do espaço não poderiam existir (PEIXOTO, 2003).





## Palavras na cidade

A dimensão da linguagem é um fator decisivo para a definição da posição do sujeito. A escrita na cidade seria um caminho para fazer estes “autores- escritores” expressarem aquilo que pensam, e seus próprios sistemas de crenças. Anônimos, eles só deixam os rastros através das palavras e letras muitas vezes intraduzíveis. Há um código, principalmente através da pichação, que às vezes não tem o fim de comunicar uma autoria, mas sim de apenas (o que não é pouca coisa) expressar. As paredes e os muros se tornam possibilidades “concretas” de expressão subjetiva e social.

Nesta cartografia, no que se refere às palavras e à cidade, atentei-me às frases de efeito político, sentimental, cultural. Através destas frases, desejos proibidos, metáforas cotidianas, fantasias e sentimento de descontentamento aparecem evidenciados nos muros. Os leitores destas frases têm, portanto, a oportunidade de serem leitores atentos de suas próprias histórias.



Temores, desejos e opressões... tudo isto exposto na cidade através das palavras. Esta leitura urbana acompanha um movimento do corpo. Eu me movimento para poder ler estas palavras, assim como o autor se movimentou para escrever. Fico pensando: como ele, o autor da frase, conseguiu chegar tão alto em determinado prédio, o que o motivou a isto, o que significa colocar a própria vida em risco? Como é este autor? Onde ele mora, como vive, o que pensa?

Roland Barthes (2004), em “O rumor da língua”, diz que a leitura é um estilhaçar-se de ideias. A literatura encontra-se num campo plural de práticas dispersas: temores, desejos, gozos, opressões.

Seriam, então, estas frases urbanas, partes de um tipo de literatura? Uma literatura “literalmente” marginal? Marginal porque ocupa as margens, os muros, o limiar entre o público e o privado...

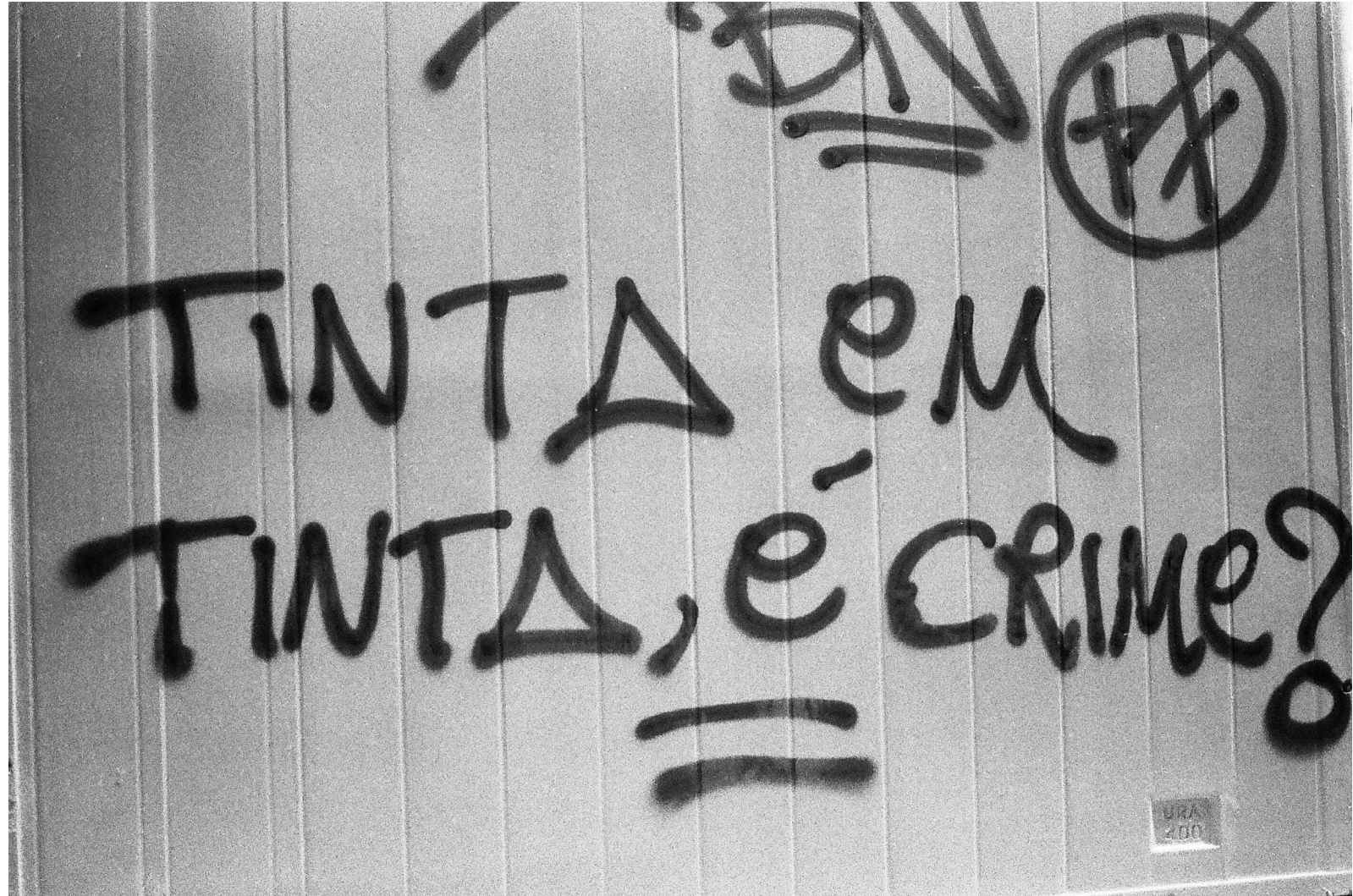
Então a leitura é algo muito mais amplo do que imaginamos. Não envolve somente a escrita em papel impresso, ou digital. Podemos ler, além de textos, figuras, cidades, rostos, gestos, cenas.

Estes “objetos” de leitura tão variados, são, segundo Barthes, fundados por uma intenção de ler. Para este autor, temos com isto, o “objeto ler”. Ou seja, criamos, através de nossa intenção, os objetos que nos rodeiam. Então toda leitura é penetrada de desejo ou de repulsa por este objeto. O que lê/vê aquele que escreve nos muros?

A literatura seria um dos lugares onde as estruturas se abalam. Então é por isto que a cidade inteira se abala, se revolta, se repulsa e se atrai através destes escritos. Ontem à noite vi dois meninos pichando a fachada de um prédio, na rua onde moro. Confesso que senti um certo contentamento nisso. Vi isto que estou pesquisando: a palavra na cidade. Vi também que eu estava junto deles, como testemunha da ação, como participante passiva, como alguém que não entende a sua própria língua... Pura pulsão visual...só para experimentar a sensação da subversão, pois dizem que toda palavra subverte o silêncio, o comodismo, a realidade.

Enquanto me aproximava (porque precisava passar por ali para seguir o meu caminho), um deles se escondeu atrás de uma pilastra. Será que ele sentiu medo de mim?

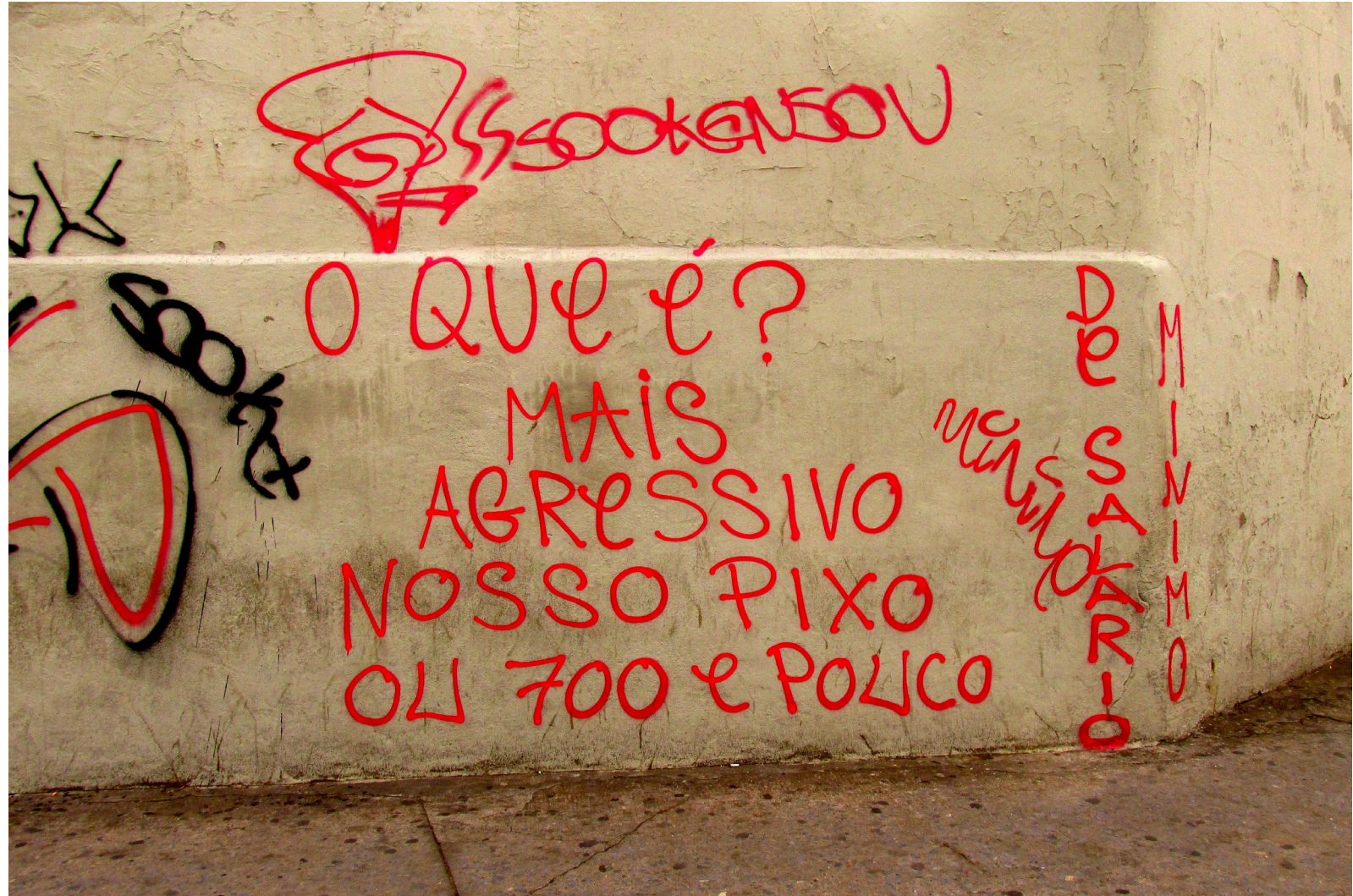
Concordo: a pichação às vezes provoca uma certa poluição visual na cidade. Mas se a pichação existe, é porque há a necessidade disso, que atende à uma demanda social. Como as crianças que rabiscam as paredes da casa (e quem, na infância, nunca rabiscou uma parede?).

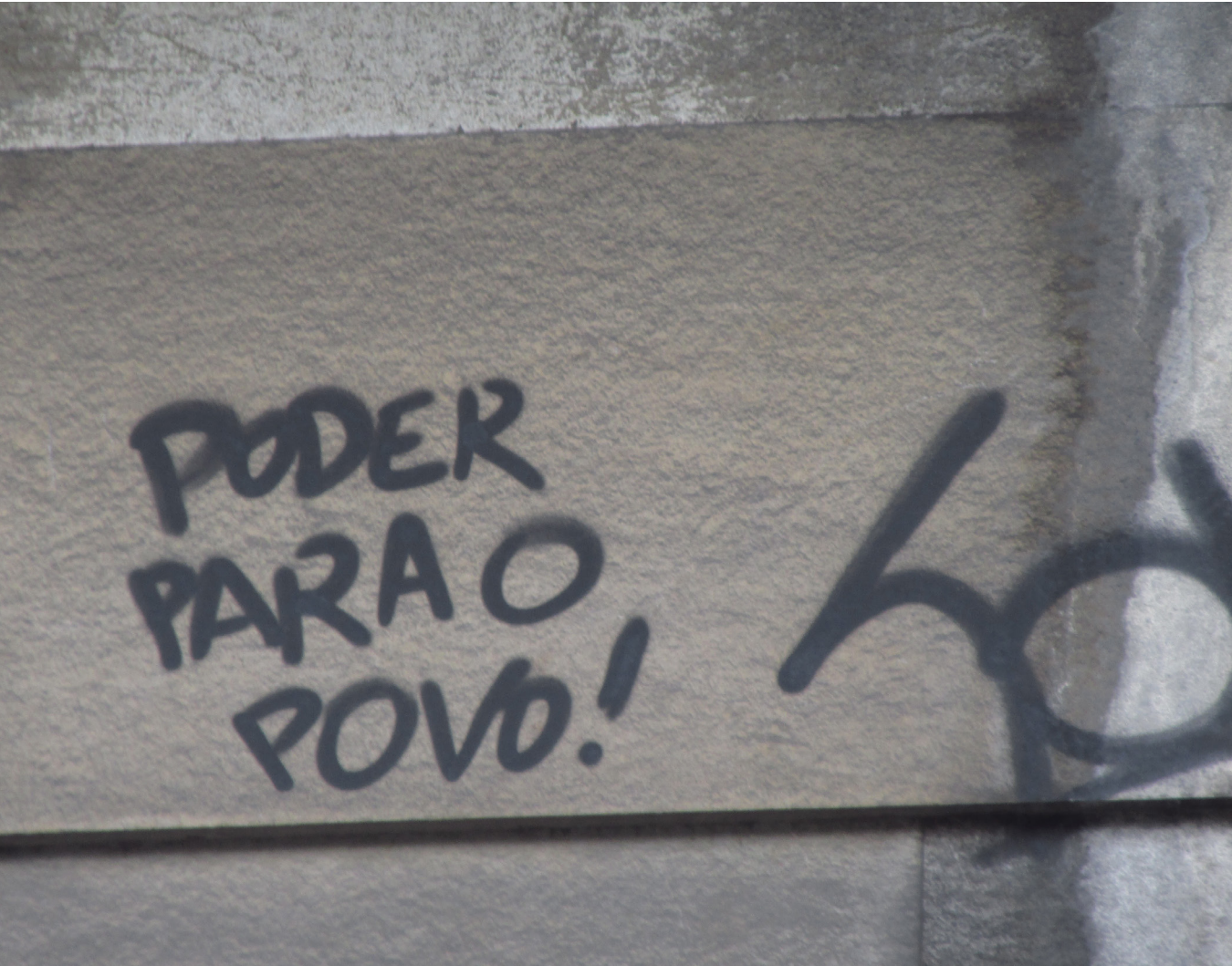


Como o homem pré-histórico que inscrevia suas experiências nas paredes das cavernas... isso que hoje, inclusive, reconhecemos como arte.

A metalinguagem é um tipo de linguagem usada para falar dela mesma. Se uma pessoa escreve sob uma superfície algo sob o seu próprio ato, então isto é uma metalinguagem: “tinta em tinta é crime?” A questão é bem direta, pontual. Colocada dessa maneira, a palavra pintada sob outra camada de tinta não pode nunca ser um crime. É apenas linguagem e só... uma auto-referência.

As questões escritas nos muros se estendem para muitos âmbitos da vida inclusive a situação econômica do cidadão. O Brasil enfrenta, no momento, uma grande crise econômica e política, e o país parece entrar em colapso. O salário mínimo é quase nada. Ao questionar o que é mais agressivo, o salário mínimo dos brasileiros ou a pichação, novamente refletimos: o que é crime? A violência se alastra nas medidas implantadas pelas políticas públicas. As pessoas parecem incomformadas, os muros dizem por si mesmos, dispensam explicações.





Em Belo Horizonte (e em outras capitais do país), nos últimos anos, o valor do transporte público vem aumentando frequentemente. A passagem de ônibus, em BH, na época desta fotografia, tinha subido para R\$ 2,85. Depois subiu para R\$ 3,10. Hoje a passagem já tem o valor de R\$ 3,40. O valor vem subindo tanto, que vemos muitas ações de protesto contra isto já a muito tempo, além de termos vários grupos e coletivos envolvidos nesta causa:

Como um fantasma que ronda as cidades deixando marcas vivas no espaço e na memória, as revoltas populares em torno do transporte coletivo assaltam a história das metrópoles brasileiras desde a sua formação. Os bondes virados, os trens apedrejados, os ônibus incendiados, os cataraços, os muros “pixados” com as vozes das ruas, as barricadas erguidas contra os sucessivos aumentos das passagens são expressão da digna raiva contra um sistema completamente entregue à lógica da mercadoria. (MOVIMENTO PASSE LIVRE, p. 13, 2013)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O texto de onde tirei o fragmento acima foi escrito coletivamente, em uma comissão, pelos participantes do Movimento Passe Livre, em 2013.



COM R\$ 2,85 eu compro leite!

ATENÇÃO

AJUDE-ME  
HOJE O DIA  
ESTÁ LINDO  
E EU NÃO  
POSSO VER

Imagem 48 [páginas 117 e 118]

< Imagem 49

Imagem 50 [páginas 121 e 122]

123

Era dia de sair correndo com pressa, de atravessar a passarela do metrô no menor tempo possível. Estava atrasada. Como se fosse possível “ganhar” tempo, ou “perder” tempo... Se na verdade, todo o tempo que temos no presente é algo que não podemos quantificar, nem somando e nem subtraindo minutos, segundos...

Mas os dois estavam lá, naquele momento, ocupando uma curva da passarela. Já ia passando e não resisti em parar e conversar com aquela mulher e aquele menino, que brincava em “seu mundo”. Ela era cega e estava pedindo dinheiro com o seu filho. A sua frase me soou extensiva à todos, e não somente à quem tem deficiência visual.

Em qual medida, todos nós também não somos cegos urbanos, já que nem vemos os lugares por onde passamos, porque estamos com pressa, ou porque não nos acostumamos a olhar a paisagem com cuidado e atenção? E perdemos o dia lindo... a sensação de cegueira veio até mim...e isso era mais um não lugar da imagem.

**É PROIBIDO PICCHAR**

**F AFIXAR CARTAZES**



## Diário de bordo III

parte integrante da dissertação “Os Não Lugares das Imagens Urbanas”  
de Maria Luísa Ferreira Fonseca | Orientadora: Elisa Campos

**capa** Markatto concetto naturale 250g/m<sup>2</sup>

**miolo** Offset Chambril 120g/m<sup>2</sup>

**impressão** digital jato de tinta

**encadernação** costura manual

**projeto e produção gráfica** campanha - ateliê gráfico editorial

Belo Horizonte, março de 2016.

### 3. Não lugares: subjetividade e corporeidade

#### 3.1 subjetividade

Frequentemente sentimos que parte das nossas experiências nos é íntima, privada, e percebemos que mais ninguém tem acesso aos nossos pensamentos, sentimentos e emoções. A isso costumamos chamar individualidade ou subjetividade, ou seja, essa experiência expressiva de si próprio. A experiência desta subjetividade privada - privatizada -, como nos aponta Figueiredo e Santi<sup>1</sup> (2000), no livro *Psicologia: uma (nova) introdução*, só se desenvolve em uma sociedade com determinadas características.

Segundo os autores, quando a sociedade entra em crise, quando uma época vive graves conflitos, as artes revelam a existência de homens solitários e indecisos, que recorrem ao seu foro íntimo, para elaborar soluções e pensamentos, porque as velhas tradições não fazem mais sentido. As pessoas se “interiorizam” na tentativa de entender a perda das referências coletivas (como a religião, a família, as leis, etc.), obrigando o homem a abrir espaço para uma subjetividade “privatizada”.

Pode-se dizer, que a noção de subjetividade privatizada vem se desenvolvendo nesses últimos três séculos, ou seja, da passagem do Renascimento para a Idade Moderna. A subjetividade em crise atinge o seu apogeu no final do século XIX, com as ideias liberalistas, através da consagração da liberdade econômica, o domínio do poder, o livre mercado, e a defesa da propriedade privada, principalmente pelos preceitos do filósofo inglês John Locke (FIGUEIREDO e SANTI, 2000).

O sujeito, a partir da subjetividade privatizada, de certa forma, consome a ideia que faz de si mesmo, como se esse “si mesmo” fosse um espaço de propriedade privada: consome produtos, liberdade, o poder de decisão, os desejos, a autonomia, etc. Porém, temos que pensar que esta mesma subjetividade individual participa de uma rede de comunicação cujo alicerce encontra-se no próprio modelo de sistema econômico e político.

---

<sup>1</sup>**Luís Cláudio Figueiredo** é professor doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor associado da Universidade de São Paulo. **Pedro Luís Ribeiro Santi** é professor titular e líder da área de Humanidades e Direito da ESPM e professor da Especialização em Teoria Psicanalítica da COGEAE/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Então, podemos perceber que hoje a ideia de subjetividade e a noção de individualidade foi construída a partir de um modelo econômico, do capitalismo. Deste modo, as pessoas passam a ignorar que a formação da subjetividade está diretamente ligada àquilo que é da ordem do social.

Atualmente, em meio à crise, e a velocidade com que acontecem as transformações contemporâneas, não se pode mais falar de um “eu” sólido, mas sim, de acordo com Villacia & Góes (1998), em uma sucessão de “eus” possíveis que se processam em específicas noções de tempo e de espaço. Então, se pensamos a crise de representação que atinge o homem contemporâneo, remetemos também ao seu imaginário e ao espaço que ocupa.

Marc Augé nos diz que podemos perceber, na contemporaneidade, uma movimentação de descentramento do mundo (à partir do momento em que novas megalópoles e novos polos de referência dialogam entre si); um descentramento da cidade (que se volta para o exterior e fragmenta-se a si mesma); o descentramento do lar (a casa é substituída pelo trabalho, pelos computadores e pela televisão) e um descentramento do indivíduo (que está sempre distraído, equipado com fones de ouvido, com celulares e dispositivos que fazem com que ele mantenha uma relação permanente com o exterior de si mesmo). Com o mundo, a cidade, o lar e o indivíduo descentralizados, a subjetividade humana também segue a tendência contemporânea, e assume uma forma fragmentada.

A subjetividade é, para Félix Guattari (1992), um processo produzido por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A subjetividade não está estocada dentro apenas de alguma parte do cérebro humano, mas é um processo, que se constrói a cada momento. Para o autor, considerar a subjetividade sob o ângulo da produção (Guattari usa o termo “produção de subjetividade”) não nos faz voltar às dicotomias do tipo infra-estrutura material/superestrutura ideológica, como no marxismo, por exemplo.

A subjetividade é uma produção dinâmica, plural e polifônica que não opõe a individualidade e a sociedade, já que diversos registros simbólicos, materiais e imaginários, engendram a sua construção, sem relações hierárquicas pré-definidas entre estas instâncias.

O que Guattari enfatiza é, portanto, o desenvolvimento de um campo de comunicação que cria processos de subjetivação coletiva, como “complexos de subjetivação”. O indivíduo troca com o seu grupo, absorve os produtos que consome, as

informações que recebe, elabora sua história de vida e oferece multiplicidades de sentidos a partir destas trocas.

Sendo assim, a subjetividade, em um dado momento histórico e social, é um processo que nunca acaba, está em contínua construção, e é o conjunto de condições individuais e coletivas que fazem emergir territórios existenciais. Então, não é uma origem, não é uma instância prévia, como em um aparelho psíquico que determina a formação de um sujeito, como um ponto de partida. O sujeito toma posicionamentos e assume lugares autônomos diante de um determinado grupo: a subjetividade singulariza-se. Em outros casos é a subjetividade que se coletiviza, sem tornar-se exclusivamente social. (GUATTARI, 1992)

Félix Guattari (1992) nos diz que a subjetividade não se baseia no pressuposto da “natureza humana”, como se houvesse uma essência fundamental no homem; mas sim a um contínuo encontro com o meio coletivo, que se constrói e se transforma nesta inter-relação com o outro.

Sobre as relações interpessoais e o contato do outro social, Mansano (2009) nos diz:

Nesse caso, o outro pode ser compreendido como o outro social, mas também como a natureza, os acontecimentos, as invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Tais efeitos difundem-se por meio de múltiplos componentes de subjetividade que estão em circulação no campo social (MANSANO, 2009, p. 111).

Há, nesta abordagem sócio-histórica da subjetividade, uma crítica radical à interioridade do sujeito. Apesar de não deixar de haver um lado de dentro, entende-se a interioridade como uma dobra do lado de fora (a cultura, o social, o coletivo) e não a projeção de um interior.

Subjetivar é fazer com que a força deste fora afete a si mesma. A dobra do lado de fora constitui um “em si”, é a subjetivação. E curvar esse fora é resistir, é ultrapassar o poder instituído. O sujeito não é sinônimo de pessoa ou identidade, porque este sujeito, justamente, considera-se na trama histórica, é parte de um processo de subjetivação: porque não há um sujeito prévio.

Então, podemos entender que o termo “subjetividade privatizada” se relaciona a algo instituído, fixo, e se liga à identidade do sujeito, uma parte fixa de seu interior,

como resultado de uma “sujeição”. Já o termo “processos de subjetivação”, se refere ao devir, à tudo que está em movimento e se transforma, ou seja, fala de um sujeito que se singulariza e está inacabado:

O sujeito não é sempre o mesmo sujeito. Por isso falar de modos de subjetivação. Pois cada época possui formas de subjetivação que lhe são próprias e que estão permanentemente em estado de devir, ou melhor, submersas no jogo do devir. (SALES, 2014, p.82)

Os processos de subjetivação fazem com que o sujeito, sob a força do devir, deixe uma paisagem inédita aparecer. O devir escapa à história (apesar da história ser feita de devires), então, nesta espécie de “esquecimento” de si mesmo, de esquecimento da sua própria história, novos encontros surgem na teia da subjetivação. Os processos de subjetivação afirmam um ser metamorfoseado a partir do encontro com outros sujeitos e desejos. (SALES, 2014)

Os processos de subjetivação se realizam a partir do encontro entre os corpos. Cada corpo é um corpo em devir. Assim, nada é sempre o mesmo e nem fica no mesmo lugar. Tudo se move nessa força caótica. Mas como conciliar a singularidade e a mudança?

O lugar do encontro é como um *não lugar*, esse lugar suspenso, que envolve aceitar a morte da imagem, deixar o que se foi para fazer nascer o desconhecido, o inédito. Os encontros se dão através de um arranjo de forças, que interagem e produzem formas e imagens passageiras. Aí, a partir dos encontros, os sujeitos se singularizam. O encontro é uma afetação mútua entre todos os envolvidos.

O sujeito contemporâneo experimenta o exercício de ser “si mesmo” criando mapas da sua existência, agindo de acordo com a transitoriedade e a fragilidade de seu ser. Por isto ele é descentralizado, já que “[...] o devir procura as margens, as brechas, as fissuras que permitem escapar do mesmo” (SALES, 2014 p. 91)

O devir abre o sujeito para as possibilidades dos modos de existência; a combinação dos modos de ser é sempre singular em um sujeito, já que cada um traça no mundo os seus próprios mapas. Mas e o inconsciente, falaria uma língua sempre oculta? É o que pergunta Guattari em seu livro *O inconsciente maquínico*. Ele nos responde:

Vejo o inconsciente antes como algo que se derramaria um pouco em toda a parte ao nosso redor, bem como nos gestos, nos objetos quotidianos, na tevê, no clima do tempo e mesmo, e talvez principalmente, nos grandes problemas do momento. (Penso, por exemplo, na questão da “escolha da sociedade” que vem invariavelmente à tona em cada campanha eleitoral) (GUATTARI, 1988, p. 9).

Fica claro que é um inconsciente que trabalha tanto nos indivíduos, quanto no interior das instituições (família, escola, fábricas, universidades...). Uma vasta gama de possibilidades inconscientes participa na constituição da linguagem, das decisões pessoais, das imagens e discursos que cada um faz de si mesmo. O inconsciente não é senão a própria possibilidade, a potência à flor da pele. O autor defende o termo “inconsciente maquínico”, para enfatizar que o inconsciente está povoado não somente pelo simbólico, mas também por todos os maquinismos que fazem produzir e reproduzir esta ordem do simbólico. (GUATTARI, 1988)

Para Suely Rolnik (1989), os nossos órgãos do sentido têm uma dupla capacidade: uma cortical e outra subcortical. A primeira, cortical, relaciona a percepção à apreensão do mundo em formas. Projetamos as representações e lhes atribuímos um sentido, ou seja, trata-se de uma capacidade associada ao tempo, à história do sujeito e à sua linguagem. Desta maneira, constrói-se a alteridade e se erguem as figuras de sujeito e objeto, o si mesmo e o outro; e assim, a relação de exterioridade com o mundo.

Já na capacidade subcortical dos sentidos, temos a apreensão da alteridade desvinculada da história do sujeito e da linguagem. Esta capacidade é mais desconhecida: o outro é uma presença sensível, de texturas sutis. Há a dissolução dos limites entre o eu/outro, eu/mundo. Trata-se da criação de um corpo vibrátil, que impulsiona a potência de criação, como numa crise onde a necessidade de transformar a paisagem subjetiva e objetiva se torna urgente.

Esta paisagem pode, portanto, ser cartografada, sobretudo na criação da realidade, num dado contexto histórico. Num espaço-tempo plural, multi-referencial, o corpo relaciona-se com os objetos de maneira que as posições hierárquicas estão banidas.

A contemporaneidade tem exemplos de reivindicações subjetivas, ou seja, cartografias construídas contra uma representação universalista dos modos de ser e de se comportar. A representação homogeneizante da subjetividade já não se aplica na

atualidade, embora certo colonialismo mercadológico tente fazê-lo em favor do consumo.

Este quadro decorre, em grande parte, das transformações tecnológicas, apesar de que estas mesmas transformações conduzem à produção de universos plásticos “insuspeitados” e criativos. Esta evolução tecnológica e industrial, nas palavras de Guattari, evolução “maquinica”, não pode ser vista como boa ou ruim, pois tudo depende do modo como a sociedade irá articular estas novas condições:

O melhor é a criação, a invenção de novos universos de referência; o pior é a *mass*-mortalização embrutecedora, à qual estão condenados hoje em dia milhares de indivíduos (GUATTARI, 1992, p. 16)

À partir dessas evoluções no campo social e tecnológico, pode-se alcançar uma concepção de mundo através de um novo paradigma estético: “criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe” (GUATTARI, 1992, p.17). Por isto, as relações com o espaço e com as estruturas arquitetônicas se fazem importantes, pois são parte desse novo paradigma estético.

Então, modos de transformação, gerados por conteúdos estéticos, tornam a existência das pessoas um enorme complexo de polifonias inesperadas e inéditas. Rupturas de sentido na paisagem e nas formas - como, por exemplo, o que significou o surrealismo e o dadaísmo na arte: duas manifestações do modernismo na arte - originando mudanças na subjetividade, rompendo, cortando e desestruturando os conteúdos subjetivos e linguísticos estabelecidos.

As experiências como a vivência da solidão e o abandono das referências e valores sociais, se ligam ao que Guattari (1992) chama de “restauração da cidade subjetiva”; ou seja, à uma nova metodologia em matéria de urbanismo, comprometida com a tomada de consciência ecológica, mas que também abarca devastações no campo social e mental. Para que esta restauração subjetiva se faça, é necessário uma ressignificação coletiva das atividades humanas e dos espaços construídos.

Uma zona de emergência, formada pelas rupturas de sentido, como nos *não lugares*, funda então uma nova zona social, onde a dimensão estética se vincula ao meio

ambiente, da cultura e da psique, num campo de afetação nos modos de linguagem de um indivíduo nas megalópoles.

Neste novo paradigma estético há, portanto, toda uma heterogeneidade de componentes que constituem a subjetividade: componentes simbólicos e significantes manifestados através da família, do sistema educacional, da arte, da cultura, ou seja, elementos fabricados pelas indústrias, pelas novas mídias e meios de comunicação.

A subjetividade, além de seus componentes simbólicos, se constitui por elementos de dimensões não-significantes, que colocam em jogo a informação e a transmissão dos próprios signos, funcionando de maneira que produzam e relacionem significações que escapam das apropriações linguísticas. (GUATTARI, 1992)

Assim a identidade se fragiliza. O modo de produção contemporâneo funciona incitando o desejo, porém, sob a condição de interceptar o acesso ao invisível, entulhando tudo de imagem até que o próprio gesto criador fique soterrado (ROLNIK, 1989). Há então, um modo de produção de desejo que anestesia a potência criadora.

Estas instâncias subjetivas podem ser cartografadas, passando por um inconsciente que agencia múltiplos extratos de subjetivação, e camadas de imagens, que traçam tanto linhas de práticas atuais, quanto reminiscências do passado.

Temos então uma convergência de relações de forças subjetivas com diversas direções de sentido. Estes processos promovem encontros e acontecimentos: o acontecimento, para Deleuze e Guattari, é o lugar e o momento onde a realidade se constitui (CASSIANO, M. & FURLAN, R., 2013).

A subjetividade é para estes autores, mais um processo dinâmico do que um lugar estanque, com um centro original e essencial. Deleuze e Guattari apontam três qualidades de linhas que movimentam o rizoma e que compõem nossas relações: as linhas duras, as linhas maleáveis e as linhas de fuga. Estas linhas constituem uma relação de forças que tecemos na sociedade e no mundo, mas que “[...] também nos escapam, esboçando assim outras experiências de sentido ou simplesmente caotizando as já formadas” (CASSIANO, M & FURLAN, R. 2003, p. 373).

As linhas duras têm segmentaridade rígida, relacionam-se aos estratos muito bem solidificados, como na classificação das classes sociais e dos gêneros. Nas linhas duras tudo é mensurável e previsível, possuem o início e o fim de um segmento. Isso corresponde mais ao tipo de pensamento linear e cartesiano. Estas linhas estipulam as grandes dualidades que limitam e regem a sociedade (por exemplo a divisão entre

rico/pobre; louco/normal; patrão/empregado etc.); além de definirem os papéis sociais (como o de mulher, homem, estudante, mãe, pai, casado, solteiro, etc.)

Às linhas de segmentaridade maleável correspondem as relações de desestratificações. Compõem-se, portanto, de elementos rizomáticos, sempre em devir, de fluxos que se movimentam e retiram as pessoas da rigidez dos estratos, como o exposto por Deleuze e Guattari.

Já as linhas de fuga são ainda mais radicais, pois rompem completa e absolutamente com os estratos, elas atuam em processos que abalam a subjetividade. Sendo assim, podemos entender que as linhas têm intensidades que produzem efeitos nos corpos a cada encontro (CASSIANO & FURLAN, 2013).

Na dimensão rizomática há uma dimensão “do meio”, onde o acontecimento se desestratifica e forma novos fluxos diante do devir na criação de novos modos de ser. Mas é necessário lembrar que em qualquer rizoma existem pontos de rigidez ou estratificação; assim como em cada estrato podemos identificar rizomas que criam novas possibilidades de relações, ou seja, as linhas duras e as linhas de fuga coexistem em seus movimentos.

O sujeito transita pela cidade não apenas de maneira racional, mas também inconsciente. Tanto pelos estratos, quanto pelas desestratificações. Para Giulio Argan (2014), o mapa da cidade inconsciente é diferente do mapa racional, embora eles se sobreponham sincronicamente. Então o sujeito obedece a uma série de pulsões inconscientes, a hábitos, a padrões de comportamento e a desejos descontrolados, mas nem por isto inexistentes ou sem motivo. Se uma pessoa decide passar por uma rua e não por outra, esta decisão pode estar pautada no motivo e na vontade de parar em determinada loja ou lugar; mas pode também estar baseada implicitamente em desejos inconscientes. (ARGAN, 2014)

Fazemos escolhas na cidade que são também involuntárias. Cada um de nós, em seus itinerários urbanos, trabalha com a memória e a imaginação. Percebemos e experimentamos as mudanças, a pintura de uma faixa de um prédio, o novo letreiro da loja. A observação dessas escolhas, percepções e desejos constitui um mapa, uma cartografia afetiva:

Se, por uma hipótese absurda, pudéssemos levantar e traduzir graficamente o sentido da cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante e depois sobrepuéssemos por transparência todos esses gráficos, obteríamos

uma imagem muito semelhante à de uma pintura de Jackson Pollock, por volta de 1950: uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, de filamentos tortuosos, embaraçados, que mil vezes se cruzam, se interrompem, recomeçam e, depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram. (ARGAN, p. 231,2014)

Como na pintura de Pollock, o espaço da cidade subjetiva tem um ritmo constante, porém infinitamente variado, múltiplo. Seu mapa muda de forma e de tom do dia para a noite. As linhas se traçam no rizoma. O espaço da rua que percorremos pela manhã é um espaço diferente daquele que percorremos pela noite.

Para Argan (2014), o estudo da experiência urbana subjetiva é o princípio de qualquer pesquisa sobre modos de vida urbana de uma sociedade real. Esse mapeamento individual da cidade pode interessar ao urbanismo e à arquitetura, visto que uma análise sociológica do meio urbano não pode existir sem a dimensão psicológica.

### **3.2 Corporeidade**

A percepção da cidade relaciona-se à capacidade de recompor imagens desde o seu lado mais profundo que é, justamente a pele: o que está dentro ou fora circula através da cidade num trânsito livre de interpretações, criações, pensamentos, por onde o corpo e o urbano se encontram engendrando imagens, numa “teia” de visibilidades e invisibilidades. Então, o questionamento acerca do lugar das paisagens urbanas possibilita o encontro com a diversidade, tanto no outro quanto em nós mesmos: vemos nascer ali, inclusive, uma nova corporeidade.

As mudanças nos corpos, nas estruturas urbanas e nas memórias que se associam à cidade, nos indicam que a cidade possui uma forma temporária, cujo andamento não se pode controlar como se controla o ritmo de formas de arte como a música, por exemplo, porque a cidade depende do olhar e da construção subjetiva. (LYNCH, 1980). Portanto, a cidade e suas transformações se associam a um tempo subjetivo.

O corpo carrega uma imagem sempre em obra, sempre em construção, justamente porque está sempre vulnerável ao seu próprio aniquilamento: a sua fragilidade se rende às metamorfoses do tempo e do espaço.

Assim, os sujeitos se singularizam no espaço que ocupam, assumindo papéis de acordo com o contexto e com as outras pessoas. Essa complexidade que envolve o corpo, por vezes, parece ser muito sincronizada e perfeita, mas em outros momentos, é caótica e fragmentada.

O volume no espaço, na sua integralidade, cria dimensões elementares, como peças ora “encaixadas”, ora “embaralhadas”. Os corpos vão criando formas abstratas, geométricas, coloridas e sonoras pelo espaço. Há então, uma relação intrínseca entre corpo, cidade, arquitetura e natureza.

Quem pretende estudar o corpo de maneira sistemática se encontra logo numa situação de grande embaraço: a proliferação dos discursos, das imagens, a multiplicidade das aparências corporais, das roupas, das poses, dos gestos, das técnicas de trabalho braçal ou de cuidados com a saúde e a beleza, colocam o pesquisador numa situação de grande embaraço. (MALYSSE, p. 67 .2002)

Quando andamos pela cidade vemos a complexidade das coisas que nos cercam, elas se movem, se encontram e se desfazem, até o ponto onde a coisa vista começa a perder o sentido e a se tornar algo irreconhecível. Estamos em um ambiente de porosidade: a pele é uma membrana permeável, ela envolve e é envolvida tanto por dentro quanto por fora, ou seja, ela se desdobra na capacidade do encontro.

E a cada instante, a cada encontro, temos um novo corpo. Conectamos e reconectamos elementos de uma rede que desfaz e se recompõe em imagens cuja dimensão ocupa espaços. Vivemos em tempos onde a paisagem se constitui de elementos heterogêneos.

Os corpos constituem-se de linguagens, eles são ao mesmo tempo produtos e agentes materiais e sociais. Isto quer dizer que cognição, corpo e tecnologia entrelaçam-se no lugar onde o devir e as constantes modificações agem: o corpo contemporâneo não é estável, ele se apresenta antes como um complexo de imagens fragmentadas.

E esse complexo de imagens, provenientes de origens diversas, conecta-se na mesma medida em que o perímetro da cidade se amplia, o centro se torna incerto, os

produtos e pessoas participam de uma rede de excessos de estímulos e de sentidos. O volume, o peso, a forma, e o posicionamento do corpo resultam de dados tanto genéticos, quanto adquiridos e circunstanciais.

É preciso ressaltar que a aquisição da técnica transformou o corpo humano. Há uma exigência atual (uma premência) de conservação do corpo jovem, saudável e perfeito, e isto tem sido cada vez mais possível, através dos variados recursos - cosméticos, farmacêuticos, médicos e tecnológicos -, que tornam isso mais fácil nos dias de hoje. O culto ao corpo ultrapassa os limites daquilo que é comumente inevitável: a “catástrofe” da morte e do envelhecimento. Quem não se enquadra ao ideal de beleza é acusado de “negligente”, porque a influência da ciência, da mídia e do mercado é muito grande e incisiva no comportamento das pessoas.

Numa cultura mercadológica, o ideal de beleza e a moda correlacionam-se fortemente com a moral e a ética social. Obedecendo ao imperativo do “politicamente correto”, por exemplo, a palavra “velho (a)” foi substituída por “melhor idade” ou “terceira idade”. Podemos perceber que há então a vigência de valores que cristalizam uma nova moralidade que é amplamente divulgada pelos meios de comunicação. A velhice hoje é considerada como uma fatalidade, e para enfrenta-la, a tecnociência promete o rejuvenescimento através de práticas e técnicas mágicas e caras. (SIBÍLIA, 2012)

Ou seja, há toda uma indústria e um mercado preparados para a insatisfação e a inevitável frustração das pessoas com relação à imagem corporal. E esta frustração é também o “combustível”, o fator impulsionador do consumo em função de um corpo ideal. As pessoas são avaliadas pelo que demonstram em sua superfície corporal, e tudo aquilo que foge ao ideal é também um estado corporal a ser combatido (SIBÍLIA, 2012)

Vale lembrar que, de acordo com Paula Sibília (2012), dentro da mídia o “culto ao corpo” é uma constante, mostrando figuras corporais plasmadas nas telas, incrementadas pela resolução da imagem e pelas manipulações digitais. Através das tecnologias da imagem, os detalhes são melhorados e transmitidos com melhor nitidez. Ou seja, as falhas corporais são corrigidas, já que as câmeras digitais (até as de uso doméstico) possuem como recurso, mecanismos “alisadores” e “maquiadores” da pele.

As imagens são como atos do corpo. Quando a palavra falha, a imagem aponta os sinais daquilo que, muitas vezes, não se comunica. Tudo isto está contido na ação do corpo: o volume de uma imagem que percorre o tempo e o espaço.

Podemos tratar as imagens como informação, coisa, corpo, objeto, acontecimento, etc. As imagens são processadas através de um canal de informação, canal de transitoriedades; são pautadas numa comunicação de transformações significativas. O corpo não só processa as informações destas imagens, mas ele mesmo é imagem e “mídia de si mesmo”. O corpo é uma imagem em fluxo constante. (BITTENCOURT, 2012)

Para esta autora, as imagens do corpo se auto-organizam e reverberam informações de sinais vindos de vários lugares: vísceras, órgãos internos, cérebro, ambiente externo, etc. As imagens são como ações do corpo que modificam o ambiente. Assim, o corpo se modifica constantemente, pois as imagens são possibilidades de acesso ao mundo, um mundo sempre em transformação.

Para Adriana Bittencourt<sup>3</sup> (2012), dentro destas possibilidades de acesso ao mundo, proporcionadas pelas imagens, podemos observar com bastante frequência certos padrões corporais relacionados ao ambiente urbano. São gestos, posições, poses, linguagem não verbal, etc. Vemos os padrões porque a cidade está cada vez mais instrutiva na regra de conduta, como nos modos de enfrentar uma fila, nas leis do trânsito; e também em um certa “moral do corpo” que está quase implícita com comportamento, na maneira de se portar em determinada ocasião, na forma de se vestir, sentar, conversar, etc. Isso exige todo um repertório de padrões comportamentais que o corpo deve assumir para poder se adequar.

Por exemplo, alguns lugares na cidade se “encaixam” ao corpo, e este “encaixe” altera a dinâmica das paisagens por onde o sujeito passa ou permanece. O corpo se molda no concreto como uma peça de quebra cabeças. É o caso das pessoas em situação de rua, que ocupam a cidade de forma direta. Ocupam as calçadas, os estacionamentos, os canteiros, lugares cobertos (deitadas, sentadas, dormindo ou não, junto a seus pertences ou despojadas de tudo).

A arquitetura é, para estes corpos, um lugar do abrigo, o lugar de estar no tempo e no espaço da cidade. Vemos que há, nestes casos, a tentativa de adaptação (ou uma adaptação forçada e porque não dizer, conquistada não sem conflito), de um ajuste entre a natureza urbana e a cultura. As edificações são o espaço onde estas pessoas lutam pela própria sobrevivência.

---

<sup>3</sup> **Adriana Bittencourt** ocupa os cargos de Professor Adjunto I da Universidade Federal da Bahia/ Departamento de Teoria e Práticas Corporais.

Um padrão na arquitetura pode interagir com padrões de estados corporais. Um aciona as possibilidades do outro: corpo e espaço dialogam incessantemente e possuem seu repertório social. Pontes, viadutos, lotes abandonados, etc., são usados como moradia ou lugar de permanência para os moradores de rua. Sabemos, portanto, que esta ocupação da cidade tem os seus acordos de sobrevivência, as suas causas econômicas e políticas.

Esses padrões de movimento que o corpo assume no meio urbano configuram, segundo Bittencourt (2012), imagens que são fruto de um acordo entre o corpo e o ambiente:

Assim, as gírias ou informações que se apresentam como regularidade são imagens visíveis que diferem um corpo do outro. São informações que resultam de combinações entre as imagens do ambiente e as imagens do corpo. Tais combinações tornam-se padrões quando as imagens procedem de negociações regulares. Desta maneira não é apenas a informação que replica, mas o tipo de acordo que deve ser eficiente. No caso do padrão, são as informações partilhadas que denotam as propriedades coletivas de sua constituição, mantendo-se no mesmo mecanismo co-evolutivo das adaptações. (BITTENCOURT, 2012, p. 65)

Portanto, para Bittencourt (2012), podemos entender que o corpo é mutável, que ele existe através de correlações interativas, num processo adaptativo de informações que trava com o ambiente. O corpo se “adapta” à paisagem, configurando assim as suas dimensões, formas e padrões corporais. Esse processo de adaptação das imagens do corpo (que por sua vez configura paisagens) produz atualizações constantes no que diz respeito à sua forma e ao seu conteúdo.

Se um corpo parece ser sempre o mesmo, ou aparenta ter a mesma forma de antes, ou parece estar sempre no mesmo lugar, isto não significa que ele está estático, ou que “congelou” no tempo, ou ainda que se adaptou tão bem ao ambiente que se tornou algo harmônico naquele lugar. O reconhecimento de uma forma (como na situação de quando voltamos a algum lugar, ou quando vemos uma pessoa conhecida, pensamos: “tudo está como antes, isto eu reconheço...”) depende do ato de lembrar, rememorar um acontecimento. Mas este reconhecimento é, na verdade, o movimento de traçar novas paisagens sobre a experiência anteriormente vivida. Nada é igual como antes. Nem as pessoas, nem os lugares.

Então, quando caminhamos pela cidade, num percurso já conhecido, estamos não só ativando a memória sobre aquilo que já foi visto, mas estamos também criando outra paisagem (mental, geográfica e corporal); porque o corpo não produz cópias fiéis de si mesmo, ele simplesmente reconstrói um tempo presente no corpo que teve informações que se ligaram a outras, a cada instante. O observador nunca é o mesmo. Sendo assim, uma imagem é sempre uma reconstrução incessante entre o tempo, o corpo e o espaço. Uma imagem atualiza as potências de outras imagens, sem réplicas de experiências anteriormente vividas.

As adaptações que o corpo faz ao ambiente urbano e vice-versa, não se repetem porque não são cópias da imagem de um mesmo comportamento. Porque mesmo as imagens de padrões gestuais e comportamentais, por onde o corpo costuma se deslocar e permanecer, não possuem um percurso descritivo com “começo-meio-fim”. A repetição das imagens, ou seja, os padrões, sempre ocorrem através de pequenas diferenças entre si. Se uma imagem é constante, então isto quer dizer que ela carrega a diferença em si mesma. (BITTENCOURT, 2012)

Nos não lugares, nos ambientes transitórios, vemos as imagens se repetirem e se desfazerem em enorme velocidade, vemos pessoas ocuparem os mesmos lugares diariamente (como nas ruas, nos pontos de ônibus, nos meios de transporte), às vezes na mesma posição, então vemos emergir ali esse ajuste entre a diferença e a semelhança, entre o tradicional e o novo, entre o agora, o antes e o depois. E é esta mesma transitoriedade das imagens que possibilita os movimentos do corpo.

Sendo assim, estamos pensando na imagem como um corpo. Esta imagem como corpo é um acontecimento único, onde nada está estabelecido, de onde não podemos extrair dela nenhuma semelhança com as outras imagens, pois nós mesmos, enquanto seres corpóreos, nos desfazemos e nos recompomos diante do tempo.

Talvez, para que uma imagem se afirme em si mesma, seja necessário reconhecer a existência de outras imagens. Esta imagem fugidia, enquanto passa, não é totalmente anulada pelas outras que vem adiante. A presença de outras imagens que nos olham no momento em que apreendemos uma só imagem, nos traz a ideia de uma certa persistência da imagem no tempo, deixando sempre seu rastro que acaba por integrar-se à apreensão das próximas imagens a se apresentarem à nossa percepção.

Nas suas diversas fases, a imagem se desorganiza para poder atualizar-se na troca de informação, matéria e energia com o espaço. O padrão que o corpo transmite ao

circular pela cidade não é, na verdade, uma forma de organização e de adaptação, mas sim de desorganização.

O pensamento, que pode ser traduzido como uma percepção em forma de imagens, juntamente com os estados corporais, constituem os elementos que ajudam o sujeito a recompor as paisagens por onde passa. Nesse contexto os sentimentos se revelam como combinações de informações das emoções que não param de sinalizar estados corporais. O corpo, o pensamento, os sentimentos e as imagens formam uma rede de combinações de informações, de conexões entre o interior e o exterior. (BITTENCOURT 2012)

Dentro desta perspectiva, podemos tratar as imagens como uma forma de percepção do corpo. Para Bittencourt (2012), cada tipo de imagem é uma forma de reconhecimento do corpo. Essa percepção do corpo, traduzida como imagem possui um sentido transitório.

É preciso enfatizar aqui a ideia do sentido transitório de cada imagem, porque a percepção é um dispositivo que não opera na previsibilidade, já que o corpo atua diretamente sob o ambiente, e o ambiente, por sua vez, também está sempre em transformação. Sendo assim, não podemos esquecer que há sempre uma perda da fidelidade na “tradução” das imagens que o corpo e o ambiente produzem, porque o real é acessado pelo sujeito através de signos que estão implicados também nos pensamentos, em toda uma cadeia de significantes, e que formatam uma “teia” de significados possíveis.

Cada imagem tem, portanto, uma coerência própria que aciona um tipo de pensamento diferente. A singularização do novo aciona novos padrões de pensamentos e novos paradigmas. Encontramos então uma negociação na fronteira entre a imagem “nova”, atual, e a imagem que se foi com o pensamento e a experiência do lugar.

Sobre as fronteiras entre o corpo e a cidade podemos dizer que estas são também limites que constituem imagens, e que se traduzem em negociações, como acontecimentos que marcam cada território. O corpo é um sistema também em desequilíbrio, no sentido de que está sempre em mutação, portanto, os limites são também maleáveis e movediços:

O corpo, como sistema longe do equilíbrio, não participa de regras universais, e sim locais, pois depende do tipo de processos em que se encontra. O corpo, então, media esses fluxos para atingir uma meta-

estabilidade: breves transações de acomodações temporárias.  
(BITTENCOURT, 2012, p.37)

As fronteiras do corpo e do espaço se apoiam nestas acomodações breves e temporárias no território, mediadas por negociações locais e que são transações e negociações micropolíticas, econômicas, sociais e culturais. É a prática que delimita e demarca o tempo real e seu espaço.

Os *não lugares*, conceito que estamos explorando, suscitam, nesta perspectiva, comportamentos dinâmicos e instáveis. Como temos visto, o *não lugar* é aquela parte da cidade que está em constante negociação com as fronteiras e com os fluxos: aeroportos, rodoviárias, avenidas, elevadores. Lugares de trânsito, todos com fronteiras porosas.

O corpo, este lugar fronteiro com o exterior, está em conexão com o tempo na produção de imagens, as quais se espalham pelo espaço de maneira transitória, visto que são também um “corpo” sempre em negociação entre aquilo que mostram e quem as vê. Sendo assim, cada imagem é um acontecimento que configura certo tipo de “acomodação” provisória em um determinado espaço-tempo.

Qual a articulação entre o corpo, a cidade e a imagem na “era digital”? A cidade estaria se tornando, talvez, um ambiente de imagens “naturalmente” também virtuais? Nesta pesquisa, onde trabalho com a imagem fotográfica e a cartografia, o corpo do sujeito na cidade, na sua forma cotidiana e corriqueira, se torna diferente do corpo que aparece no registro fotográfico.

O corpo, numa relação direta com a câmera, constrói uma narrativa. Mas o corpo, também em relação direta com a arquitetura, constrói outra narrativa, diferente da fotográfica. Temos aí uma sobreposição de discursos, narrativas. Até que ponto, o corpo, ao ser fotografado, modifica seu tônus, seus gestos, sua pose? Certamente, o olhar fotográfico modifica o corpo cotidiano. E o corpo cotidiano modifica o olhar atrás das lentes da câmera. Construimos assim, um repertório complexo e coletivo de imagens.

Vemos, através das fotografias dos sujeitos na cidade, registros que tendem à fragmentação e não necessariamente a uma visão integral. É um recorte, um fragmento em meio a um ambiente que deve ser entendido como sistêmico, holístico. Justamente como o reflexo de uma crise de identidade, que acompanha os conflitos sociais de cada época.

Há, na fotografia, uma forma de interferência imagética nas perturbações cotidianas sobre o espaço-tempo-corpo. O corpo é atuante, ele faz um exercício político que questiona a frequente mediação pela tecnologia, a partir do momento em que problematiza o seu posicionamento diante do outro, diante da sociedade e de seus avanços científicos e tecnológicos.

A câmera fotográfica, por vezes, insere o corpo no campo da arte/vida, no lugar limite entre a cidade e o corpo. Os corpos se tornam “fotografáveis” e passam a ser tratados de maneira poética, quando o observador intervém na lógica do aparelho fotográfico, que por sua vez, interfere no ambiente e nos sujeitos.

## Diário de bordo IV



< Imagem 51



## Corpo aderente

De repente, há a necessidade de se sentar, deitar-se, abandonar o corpo numa superfície. Por queda, deslizamento, rolamento, apoio. As situações favorecem os movimentos. E os gestos criam o ambiente e o contexto. A parede, o chão e as estruturas urbanas oferecem uma aderência ao corpo. Tudo é maleável agora... A pessoa se entrega a um poder que move a sua intenção para um encontro com o seu exterior. Mas é um lado de fora que não é diferente do lado de dentro, pois partilham das mesmas substâncias, por uma espécie de retroalimentação. Há o desejo de ser imóvel e resistente como o cimento, a pedra e o tijolo. Aí vemos um corpo que cai, frágil, alguém que fica ali, em pura presença. Eles emitem *frames* pelo espaço, se destacam e se camuflam pelas texturas da cidade. Constroem um quadro de composições e deformações na paisagem. Cada corpo fala alguma coisa, mesmo em silêncio. Eles expressam sua linguagem através dos gestos.



< Imagem 53





## Viagem IV

### Retorno ao planeta dos olhos

A forma do “si mesmo”, do “eu” contemporâneo coincide com a própria configuração do espaço da cidade. Como o encontro da poesia com a natureza, vamos construindo metáforas corporais. Caminhando, nós atualizamos a saudade, as lendas, a memória e fragmentos da história.

Temos um pensamento corporificado, que se apropria da cidade, conectando espaços visuais e sensitivos através da arquitetura. Esses mapas construídos através dos deslocamentos pela cidade, são discursos que mostram a intencionalidade (mesmo inconsciente) de quem ali habita. É uma forma de apropriação do território material e simbólico.

São discursos viscerais, e neles vemos um terreno. No terreno do corpo há uma série de micro-vidas que o animam. Como peixes em um aquário. É possível sentir a sua agitação,

esse elemento bruto e vital da matéria, que secretamente articula alguma forma... ou anti-forma, anti-corpo. Antes de nós sermos nós mesmos, o que havia ali? Lugar vazio, latência, ondas magnéticas?

Cada parte dessa concretude física, de toda região íntima e própria, se movimentará e deixará de ser particular. Há uma doação, uma troca silenciosa de fluídos e de fluxos entre esses corpos orgânicos e inorgânicos.

Nesse estado físico que não permanece nunca e não é o mesmo nem pela fotografia. Roubo, dissolução, fuga, captura, perda, sequestro de imagens...Era preciso retornar àquele lugar. Voltar e visitar aquilo que éramos naquela mesma paisagem.



É o corpo inteiro que procura um re-conhecimento. Ele se contorce, não se acomoda em nenhum canto, refugia-se na memória. Atravessa uma ponte, liga as margens de um rio... num tráfego intenso de pensamentos, passam os afetos. Pois existem lugares que visitamos apenas nos sonhos e nos movimentos involuntários.

Como pode ser agora, achar que tudo o que se passou aqui antes foi bom? Voltamos àquele ponto onde era quase possível descobrir o que havia atrás do muro, da pele, do chão. O que fomos fazer exatamente ali? Enquanto estávamos lá, o que se passou foi nada menos que estranhamento...

Mas era ali, era o mesmo lugar. E de repente tudo estava tão diferente do que foi... Os dias se passaram (ou foram horas, minutos, segundos??), o planeta mudou o rumo de sua órbita e nós nem percebemos. Como pode ser, entrar nesta trilha de tamanha contradição: este lugar é ao mesmo tempo confortável e intimidador. Tantas idas, vindas e retornos... Movimentação. E tudo cada vez mais diferente. Bom ou ruim? Ainda nos prendemos à dualidades.



Ouvi falar de um planeta que, a muitos anos luz de distância daqui, faz renascer os seus mortos em forma de flor; e que destas flores brotam miolos feitos de olhos claros. E que estes olhos vivos, como projetores, observam a galáxia inteira. Lá existe, portanto, o maior jardim de olhares; então é de lá que surgem as imagens que vemos daqui da Terra. A biosfera é uma película permeável de imagens. Como uma pele tatuada.

Abismos, vulcões imensos e movediços circundavam o seu território. Estive lá. Ou foi sonho?... Não estava só. Passamos as mãos pelas paredes, abraçamos pilastras, caules, rolamos pelo chão, subimos e descemos escadas só para poder sentir o coração bater mais forte. E ver na atmosfera, que também a pressão dos nossos corpos havia subido, e que a umidade do ar havia aumentado.

Escorregamos e nos abraçamos enquanto fazíamos uma ponte entre o passado e o presente. A tinta foi descascando à medida em que andávamos juntos, aí o cenário era preto e branco. Tanto nas pétalas feitas de ladrilhos e nos ossos feitos de pólen. E aqueles olhos claros. Onde foram parar os corpos que haviam ali?

Esse resgate de sensações dói. Mas está tudo em paz, silencioso, estamos sozinhos e o vento refresca aquela superfície. É uma dor de crescimento. As crianças sabem bem como é isso.

E voltamos como quem brinca distraidamente fora do tempo e do espaço, dentro de uma bolha cercada de vida. É uma sensação que não se localiza e nem tampouco traz sofrimento. Uma nostalgia que aperta, mas que não sufoca. Isso não é ruim e nem bom: isso acontece quando trocamos de pele. Agora sei mais ou menos o que aconteceu. Foi metamorfose, beijo. E nossas asas eram de veludo.

Isso também passa, e renovados, ligamo-nos juntos novamente ao espaço dali. Esse lugar arcaicamente contemporâneo. Estávamos naufragados. A bolha estourou e foi molhando tudo em volta. E não percebemos que, entorno de nós não havia ar, mas sim água. E assim íamos escorrendo subterraneamente pelos encanamentos da cidade. Para evaporar e ser só poeira preciosa.



## Diário de bordo IV

parte integrante da dissertação “Os Não Lugares das Imagens Urbanas”  
de Maria Luísa Ferreira Fonseca | Orientadora: Elisa Campos

**capa** Markatto concetto naturale 250g/m<sup>2</sup>

**miolo** Offset Chambril 120g/m<sup>2</sup>

**impressão** digital jato de tinta

**encadernação** costura manual

**projeto e produção gráfica** campanha - ateliê gráfico editorial

Belo Horizonte, março de 2016.

#### 4. O não lugar da imagem

Neste capítulo, faz-se necessário diferenciar isto que é a fotografia do (no) *não lugar* – que se refere ao registro do que Marc Augé conceitua como *não lugar*- e o *não lugar da imagem*, termo que ampliei livremente a partir da ideia do referido autor, e que aponta para uma complexidade presente na imagem, termo que será melhor trabalhado a seguir.

São coisas distintas: o *não lugar* e o *não lugar da imagem*. Se, de início, me propus a fotografar os *não lugares*, acabei me deparando com algo muito mais instigante do que aquilo que Marc Augé nos aponta. Percebi, na própria imagem, e em mim mesma, o *não lugar da imagem*.

O *não lugar da imagem* aborda o observador das imagens urbanas num ambiente extremamente fugaz, onde ele deve associar-se ao imediatismo dos acontecimentos. Em meio às descontinuidades e aos excessos da paisagem, o sujeito precisa constantemente atualizar imagens, ao mesmo tempo em que recompõe a sua experiência de mundo.

Entre descartar a imagem e olhar, o sujeito está no limite entre o visível e o invisível, a presença e a ausência. Para Giorgio Agamben (2009), ser contemporâneo é ter a capacidade de manter fixo o olhar no seu tempo, porém não para enxergar as luzes, mas, sim, sua escuridão. Estar presente na contemporaneidade é, de certa forma, assumir o risco de perceber exatamente essa distância entre as gerações, movimentando o seu tempo e relacionando-o com as imagens de outros tempos.

O homem contemporâneo é essa fratura entre uma época e outra. A indefinição do que virá adiante marca o caminho onde o eu se dispersa, o que deixa o seu olhar à deriva, pois nossas cidades já não têm mais um único centro de referência.

Georges Didi-Huberman<sup>1</sup> (2012) nos fala de uma estranha maneira de lidar com o presente da imagem: não é o presente da “presença”, mas sim o presente da “apresentação”, um processo que é mais do que o reconhecimento das representações dos objetos. A “apresentação” da imagem parece recusar uma espécie de “presença” realista e mimética, que por vezes tomamos como verdade. Não estamos, contudo, negando ou afirmando a representação da imagem. Estamos apenas propondo uma

---

<sup>1</sup> **Georges Didi-Huberman** é filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École Hautes em Sciences Sociales, em Paris.

maneira não dualista de ver a imagem; é um caminho “entre” a visibilidade e a invisibilidade, entre a ausência e a presença. Aí estaria (em movimento), o *não lugar da imagem*.

O que ocorre no *não lugar da imagem* é uma apresentação que não quer se prestar a mostrar ou ilustrar qualquer situação... ela se volta mais para o flagrante, pois não se associa à uma questão prévia, uma proposta pré-estabelecida, um projeto. Nesse caso, o não lugar da imagem passa a ser um devir, um processo sem fim e por isso jamais se fixa.

Se então somos ativos no olhar e se participamos da cidade, não como meros observadores, mas como atores da paisagem, vemos a modificação no próprio lugar do sujeito, na mesma medida em que assumimos a decomposição do espaço e da própria imagem.

É um novo modo de olhar, pois o olhar contemporâneo da cidade é este olhar que repousa sob o imediatamente novo, sob a imagem instantânea. A imagem do lugar que vemos se transforma em um *não lugar*, enquanto a imagem do *não lugar* se transforma em lugar. Existe essa troca, esse movimento entre as paisagens urbanas. O movimento de auto-afetação desta imagem nova e fugaz, este deslocamento da imagem sob o espaço, onde a afirmação e a negação do lugar estão remetidos reciprocamente, vem nos lembrar do que nos diz Didi Huberman: o que vemos só vive em nossos olhos pelo que nos olha.

Nós nos movimentamos justamente ali onde a memória se “cristaliza” visualmente, e cristalizando-se, ela põe-se novamente a andar, nos apresentando a cada passo um novo mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2012)

Didi-Huberman nos diz que a imagem oscila entre a criação de si mesma e sua adaptação, ela se torna um “cristal temporal”. Na cidade ela cintila como uma projeção do presente, selecionando épocas passadas a partir do instante do seu desaparecimento. Porque o passado das imagens, de alguma forma está presente numa espécie de palimpsesto temporal nas cidades, recompondo épocas distintas inexoravelmente. Então o “real” se expande.

O autor Kevin Lynch (1980) nos traz a noção das *imagens ambientais*, que têm um papel social, estético, psicológico e prático em nossas vidas, sendo fundamental para o dia-a-dia, pois permitem o movimento intencional e a orientação. Assim, através das imagens ambientais, as pessoas podem exprimir suas intenções através de gestos e

atitudes. Na locomoção das pessoas pela cidade, estas imagens participam de uma habilidade e de um exercício próprio do desejo de ir e vir.

Temos agora a questão sobre o uso das imagens ambientais também na arte: quem utiliza estas imagens e de qual forma? A arte e a criação estariam sob uma versão da imagem não utilitarista, e que não responde a dicotomias (próprio/impróprio, bom/ruim...), mas sim à pluralidade de sentidos, à uma polifonia.

Segundo Georges Didi-Huberman (2012)<sup>2</sup> importantes transformações ocorreram na arte desde o cubismo, colocando fim ao objeto artístico enquanto coisa isolada no espaço. Um espaço que se torna um problema, ou o sintoma de uma invenção. O autor chama “sintoma” uma imagem que atua em dada espacialidade onde os planos se cortam, não apontando para o “fim da imagem”, mas para o trabalho da decomposição da forma, como um processo que inclui em si uma nova maneira de ver o mundo.

Na representação tradicional, clássica da arte, vemos a realidade representada, temos um espaço contínuo, no qual estão dispostas entidades objetos e personagens. Já na representação cubista temos a criação de um espaço descontínuo, onde as imagens se interrompem, vemos o gosto pelas formas não harmônicas. Isso implica em uma nova abordagem da arte, inventando um campo de formas heterogêneas em diálogo proporcionando uma nova ótica que não precisa representar nada, mas sim, trabalhar nos nexos possíveis a partir da decomposição da forma. No cubismo, a apropriação de elementos do cotidiano incorporados nas colagens opera por uma apresentação e fricção de conteúdos diversos.

Poder-se-ia dizer, esquematizando, que a imagem religiosa *distanciava* o sujeito, que a arte humanista recentrava o sujeito, e que a imagem moderna, por sua vez, acabou por dissociar o sujeito, descentrando-o sem o distanciar, ou então distanciando-o no interior dele mesmo. Freud chamou a isso inconsciente, e Carl Einstein - que lia também Jung, ainda que fosse para contrariá-lo- chama a isso “energias fatais da alma” a “realidade fatídica” do sujeito. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 73)

---

<sup>2</sup> O pensamento que Didi Huberman desenvolve em seu artigo “*Quadro=Corte*” - *Experiência Visual, Forma e Sintoma segundo Carl Einstein*, publicado em 2012, foi baseado nas teorizações de Carl Einstein principalmente sobre a questão da forma, o movimento e a dissociação da imagem no Cubismo.

Para Didi Huberman (2012), esta não seria apenas mais uma variante estilística na história da arte, mas uma discussão fundamental que aponta para uma nova maneira de ver o mundo, ou seja, é toda uma inquietação de onde a imagem retira a sua capacidade de transtornar o homem e de atingir o seu próprio pensamento. A produção artística moderna opera neste sintoma do indivíduo, ele mesmo, um modelo e um observador inquieto.

Existiriam então duas saídas para a imagem, mas ambas as possibilidades se intercambiando no espaço e no tempo. Para Didi Huberman, a primeira possibilidade da imagem, é a imagem confortável, é onde reconhecemos os objetos no espaço: o objeto exhibe sua clausura, sua conclusão, afirmando-se como resultado de alguma coisa. Nesta primeira versão da imagem, em detrimento do objeto, recusamos o agente da obra e o processo da criação. Já a segunda versão da imagem, caracteriza-se por uma ação de “ter-lugares”: a obra transforma as sutilezas do objeto e da ação em atos do lugar, ou seja, a obra tende a continuar aberta e não separa agente, criação e resultado: uma imagem em devir.

Didi-Huberman (2009), ao comentar os extremos dessa imagem em devir, em seu livro *Ser Crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*, fala de um modo de se fazer escultura e arte, onde os artistas não criam exatamente coisas, mas sim, abrem espaços em torno de si, atuando neste limite extremo por dentro e por fora.

Então, temos um artista que não cria a escultura, a dança, a pintura, mas promove o espaço e está em estado de nascimento. Há a razão e a ordem, mas há ainda uma espécie de deslocamento (que não é ausência de razão e ordem), que providencia uma estranheza fundamental, ou seja, um tipo de reviravolta da imagem sob o seu próprio fundamento, como se o ser se visse de fora. (DIDI-HUBERMAN, 2009)

Estas imagens, vistas de fora, vistas do lugar das inquietações, deslocam-se da exterioridade do corpo, em direção ao seu destino: voltam às suas dobras, ao seu lugar próprio que é o pensamento. Então, a distorção do espaço familiar é nada mais que um lugar “comum” que se transformou num palco aberto, escancarado às imprevisibilidades de uma imersão espacial:

O olho projeta-se na amplitude dos espaços abertos, infinitos, sem quaisquer obstáculos a seu movimento. Eis o olho do homem moderno, disposto a olhar como se fosse pela primeira vez. Olho infantil, o mais adequado,

segundo Charles Baudelaire, para compreender a modernidade expressa pela cultura urbana. (BRANDÃO, 2103, p. 144)

Ou seja, o artista, desde a modernidade, mostra o que menos se vê, porque vê tudo como se fosse pela primeira vez - e última -, mostra a solidariedade entre as camadas do nosso corpo em relação ao espaço, baseada no contato do invólucro com a coisa envolvida. A imagem do exterior aqui, não é mais do que uma versão do interior e vice-versa, numa conexão rizomática “admirável”. (DIDI-HUBERMAN, 2009)

Se explorarmos a cidade, transitamos sob faixas e aspectos de interioridade e exterioridade através do tempo. Estas apreensões estéticas que acontecem através de sobreposições, umas sob o esquecimento das outras, nos apresentam a imagem de uma forma que necessita do desaparecimento de outras versões de si; como se a imagem precisasse se decompor e destruir a forma do seu objeto, para mostrar a sua existência e desestruturar o olhar do homem.

Se quisermos operar a visibilidade, devemos nos abrir ao invisível, à essa potência intermediária entre o sono e a vigília, à esse despertar da imagem-sintoma que é da ordem do não saber ou da “verdade desinteressada”. Aí reside a fragilidade do sintoma da imagem, a indicação de um mal-estar na representação, algo que ainda não é, algo que indica um futuro ilegível, ainda invisível. (DIDI-HUBERMAN, 2009).

A arte parece recompor as imagens ambientais, ora sob o viés da linearidade, ora sob a desconstrução dos modelos, ora como provocação e ruído, ora como convite ao compartilhamento. A segregação dos espaços, em cercas e muros, (na recorrente gentrificação das cidades e nas desapropriações resultantes da especulação imobiliária), acabam também, por oferecer uma maneira única de olhar a cidade, homogeneizando os territórios e os comportamentos, porque estabelece limites muito precisos, demarca uma cidade sem pluralidades “em que se recomendam modos de vida seguros, regulados, previsíveis” (NOGUEIRA, 2013).

Se o homem se subordina a esta homogeneização sutil que as cercas e molduras urbanas impõem, ele se subordina à uma única e padronizada maneira de ver o mundo, recusando uma subjetivação entendida sob o viés da singularidade.

A arte contemporânea é este campo interrompido que busca o desmoronamento da verdade instituída da espacialidade. A arte estaria hoje, tanto na instituição, como na cidade, diluída nesses novos efeitos de simultaneidade e enquadramento, por onde desliza.

Os *não lugares* são como uma cisão na imagem contemporânea da cidade, porque eles interrompem o olhar: ora temos aglomerados de edificações, ora temos espaços vazios sem significação. Antes de passar pelo enquadramento do foco visual, eles são o contrário do olhar, eles tendem a se retirar de toda familiaridade e reconfiguram sua própria aura. Esta imagem é um modo contemporâneo de ver e de estar na cidade, pois inaugura, num movimento constante, a invenção de uma discursividade que desestrutura o entendimento formal das coisas.

Este é um fenômeno contemporâneo que se apresenta nos interstícios da paisagem: ora se mostra como uma coisa já rompida (sua imagem está fragmentada, uma peça solta, destacada do contexto, como no cubismo); ora ela está no processo de se romper, na margem entre uma parte e outra: ela está cercada por sua própria fresta, na iminência de seu deslizamento, configurando apenas indícios de figuras. Ela não tem a pretensão de formar nada, ela vai ainda se romper, se degradar, não há o que se esperar dessa, a não ser, ao mesmo tempo, o vazio e a concretude de um mal entendido geométrico.

Trabalhamos então, através dos diários de bordo desta dissertação, com a afirmação de séries heterogêneas de imagens. Entre as séries há uma espécie de ressonância interna, que induz um movimento que transborda às próprias repetições. Essas características fazem um simulacro e não uma representação da realidade, como se elas rompessem cadeias de linguagem e subissem até a superfície, então o que há é a afirmação de uma potência fantasma, potência estranha.

É como se tudo mudasse, como se dentro deste movimento, houvesse uma disjunção no interior da imagem, como se não houvesse nenhuma identidade preliminar que a fizesse reconhecer-se naquele mesmo lugar. É como se a disparidade fosse a unidade de comunicação entre os lugares: o lugar entre sujeito e objeto seria o simulacro. Um simulacro que diz que tudo está interligado - mesmo que aparentemente interrompido.

Então, reconhecer-se ali, nesta rede de conexões é encontrar uma espécie de fundamento que engole todo e qualquer fundamento, pois não há mais hierarquia possível entre o primeiro, segundo ou terceiro ponto de vista do espaço. Não há centro.

Brandão (2013) diz que o estatuto do real (aquilo que os sentidos apreendem) não possui uma primazia, nem participa de uma relação hierarquizante sobre o estatuto do simulacro. O real torna-se heterogêneo diante da lógica do simulacro. Diante das sombras e de imagens fugidias, o real se apaga momentaneamente, então outra

qualidade de formas (de outras realidades) pode ser atingida, como vindas de uma rede arquetípica de imagens. Por meio do não-saber e do *não lugar*, por meio da imprecisão das sombras e simulacros, é possível reconstruir novas paisagens:

É como se fosse possível conceber um impulso escópico puro, liberto da contingência do olhar, ou um olhar “all pupil”, “só pupila”, cujo poder de visão extremo exige a invisibilidade de si mesmo (BRANDÃO, 2013, p. 129)

Os objetos não devolvem sua superfície ao olhar do observador, eles denunciam a insuficiência do olhar e ao mesmo tempo, a fragilidade do “em si” dos próprios objetos (BRANDÃO, 2013). Assim, quem assume o simulacro da imagem não está fora da realidade, e não é sugado para longe da percepção como se perdesse por completo a orientação sob o espaço e o tempo. O desequilíbrio da imagem talvez esteja se tornando uma nova forma de se transitar pelo espaço e pelo tempo.

Esta imagem do simulacro é produzida pelas mídias, pela arquitetura, pelos veículos e pelos corpos no espaço. O desconhecimento sobre o corpo, numa certa anestesia e entorpecimento ao transitar pelas cidades, confere às pessoas o direito a imagens efêmeras.

O simulacro da imagem constrói-se sob uma disparidade. Uma “má cópia”, como afirma Gilles Deleuze (1974), portanto, uma imagem que existe, mas que se funda sem uma opinião justa sobre aquilo que se vê. O olhar pousa sobre a imagem refletindo grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador simplesmente não tem controle.

Então, se o lugar histórico e antropológicamente reconhecido, é uma possibilidade de visão do mundo, apenas uma dentre tantas, o que podemos pensar dos outros lugares, dos lugares que nos arrastam para o devir, para a imagem de simulacros, os *não lugares*, como na proposta do antropólogo francês Marc Augé?

Podemos pensar que o espaço urbano tem a capacidade de nos aproximar de uma estranha potência que faz da cidade uma obra de ficção extremamente inventiva e criativa. Uma profusão de imagens surge do *não lugar*. Do vazio e da impessoalidade, extraímos também novas significações, que necessariamente não são completas e compreensíveis, mas que distorcem toda lógica.

O lugar qualquer, esse espaço do *não lugar*, se associa à um “espaço literário”. Esse termo, desenvolvido por Maurice Blanchot se refere à uma obra literária que está sempre inacabada, ao espaço fora das páginas do livro:

O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa - será, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender”. (BLANCHOT, p 138, 2005).

Talvez aconteça o mesmo com a cidade que, como num livro, situa-se num espaço sempre em construção. Esse espaço literário da cidade desloca as imagens para o invisível de nós, aponta para os reflexos e para o inacabamento das paisagens.

Podemos associar o fora (essa experiência literária, que para Blanchot consiste na experiência do exterior que se abre na própria linguagem) à experiência do *não lugar* como uma possibilidade de resistência às formalidades instituídas de comportamento que nos chegam quando nos colocamos no contexto urbano. Instaura-se aí uma nova forma de pensar a cidade que vem ultrapassar os estigmas de cada época histórica.

Mas o que é o *fora*? Patrícia San Payo nos aponta que este termo remete a “um fora de todo o discurso significativo que, no entanto, não constitui um limite da linguagem, dado que se trata de uma abertura que a ilimita do interior” (PAYO, 2008, p.17)

Para Blanchot, em seu vocabulário, o *fora*, ou “dehors” ou “ressassement”, ou “desoeuvrement” são palavras de difícil tradução. Devemos considerar que este autor insere estes termos em seu livro *O espaço literário*, associados à experiência da literatura, a partir da obra de Kafka (*O processo*, *O castelo*, dos *Diários* e também de um conto denominado *O covil*), também baseado na obra de Mallarmé e de Rilke. (PAYO, 2008).

Sabe-se que a literatura sofreu, no início do séc. XX, uma ruptura em relação ao realismo, quando escritores como Mallarmé, Kafka e Proust começaram a desenvolver uma narrativa desvinculada da realidade. A partir de então, a relação entre a literatura e o real mudou (LEVY, 2011)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> **Tatiana Salem Levy** é escritora e pesquisadora brasileira. Atua principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura comparada e teoria literária. Doutorado em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007).

Para além da literatura, vários movimentos culturais, artísticos, políticos e filosóficos, ajudaram a construir, no decorrer da história, uma espécie de ruptura da imagem com o real.

Quando por exemplo, Hegel declara a “morte da arte”, não de forma negativa, mas como um momento de renascimento da arte. (CAMPOS,2007) A arte (mais especificamente, a pintura), era antes colocada como uma “janela do real”, por onde o artista (um ser especial, acima do homem comum, e mais sensível) revelaria a verdade.

Ao contrário, com a arte contemporânea, a realidade não está dada. Vemos o público, o crítico e o artista numa relação complexa, que cria e ao mesmo tempo desconstrói a realidade onde a própria obra se encontra; interpretando, avaliando e descrevendo este “real”, que a obra atravessa e ajuda a compor.

O texto (a imagem, a obra de arte, a ação, etc.) já não é o espelho do mundo. O *fora* é um conceito que vem nos dizer que a idéia de representação enquanto cópia do mundo é questionada. Em todo caso, o *fora* se liga a uma ação sem ação (por mais paradoxal que seja), a um agir sem agir, próximo ao neutro. O agir se cumpre sem representar uma progressão relativa a um estado anterior à ação. (PAYO, 2008).

Portanto, por meio do *não lugar*, chegamos ao *fora* da imagem. A imagem é assim, a fundadora de sua própria realidade: ambígua e desconhecida. Podemos perceber que há então uma distinção entre a imagem comum (esta que nós aceitamos na função de nos comunicar algo do mundo) e o *não lugar da imagem* (este que nos escapa enquanto apreensão do entendimento. A distinção entre isto que eu chamo de “imagem comum” e o *não lugar da imagem* não significa, porém, uma disjunção ou polaridade entre estes termos.

Diferentemente da compreensão e da comunicação imagética, o *não lugar da imagem* nos afeta com uma linguagem que não parte do mundo, mas constitui em si o seu próprio universo, sua própria realidade, o seu próprio mundo. Esta experiência (aqui nesta pesquisa proponho a ideia de que os *não lugares* podem ser vivenciados, cartografados e fotografados, na medida em que criam um mundo à parte, cheio de novas e desconhecidas sensações), apresenta e não simplesmente representa:

Tudo se passa *como se* estivéssemos em presença da verdade, mas esta presença não chega a acontecer de fato [...] A arte procura sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela termina por se afundar, garantindo sua eternidade (LEVY, 2011, p.22)

O que dá acesso ao *não lugar da imagem* é a sua inacessibilidade (pelo excesso de possibilidades) enquanto presença, é impossibilidade de comunicar algo enquanto imagem. Uma imagem que cria a sua própria realidade. A imagem se projeta para o invisível e é assim que o *não lugar* “aparece”. Para Blanchot é o nada também que nos olha através da imagem: essa que nos propõe o afastamento, ao mesmo tempo em que nos convida ao contato, assim os traços da imagem se dissolvem na impessoalidade (PAYO, 2008).

O grande paradoxo do *não lugar* é que ele se realiza na sua irrealização, na negação do próprio lugar. É a criação da imagem de um outro lugar. Um outro lugar se sobrepõe enquanto percorremos a efemeridade das imagens dos *não lugares*. Abrimos-nos ao desconhecido. Na ausência do lugar antropológico, o nada se apresenta (se afirma) como o acontecimento de algo negado. O lugar desaparece, como que decomposto, para que o *não lugar* se apresente. Vida e morte intercambiam-se nesta imagem efêmera. O acontecimento e a experiência que se dá ali passa por uma presença-ausente do lugar.

Esta presença-ausente do lugar é experienciada pelo sujeito como algo que lhe é estranho. O estranhamento é o lugar subjetivo onde fica difícil se reconhecer e se identificar. O estranho nada mais é do que aquilo que, de familiar, em um dado momento, começa a perder o seu sentido de conhecimento. Há o desconhecimento do familiar, do habitual, da rotina, da parte reconhecível do objeto, da identificação da porção íntima mais característica e peculiar: tudo isso desaparece e abre espaço para o estranhamento, um murmúrio e uma repetição do fora.

Afirmamos a presença de um outro “eu”, ele mesmo um desconhecido. Como a realização do impossível, como a relação de uma não relação, a impossibilidade do *não lugar* nos revela-encobrendo - uma imagem que é diferente da imagem normalizante, instrutiva, instituída. Este espaço liberta (assim como acontece no espaço literário) o pensamento dos modos tradicionais de compreensão, escapa ao aprisionamento da estrutura da linguagem.

A ocupação do *não lugar* é uma forma de contato com o imediato - é sempre o lugar da impermanência, da impossibilidade de relação, pois abre espaço e dá passagem para que o tempo não se fixe no passado, nem vá em direção a nenhum futuro.

A presença-ausência do *não lugar* é a impossibilidade de criar justamente uma relação linear com este imediato. O presente, portanto, se amplifica além da relação interno/externo; e antes/agora/depois. O lugar é desdobrado em sua outra versão: o *não lugar*, uma versão além das relações de tempo e espaço.

O presente amplo do *não lugar* refere-se à um tempo imaginário, que não se liga ao tempo cronológico, é um tempo em estado puro. É como na abertura de um vazio, onde nada acontece, o espaço e o tempo são suspensos. A experiência - negada - do não lugar é algo onde as coisas ainda não são nada, estão indeterminadas.

O *não lugar* não nos coloca diante de questões sobre um mundo que não é o nosso, e que não existe; é sim a criação de um outro mundo em nosso próprio mundo. O fora, assim como o *não lugar*, constitui-se de forças e singularidades selvagens, é o lugar da virtualidade, das linhas de fuga, é o lugar onde tudo está por acontecer. Penso a presença ausente do *não lugar* como uma experiência que ultrapassa e afirma o aqui e agora.

Podemos dizer que o *não lugar* é um “volume dotado de vazio” (Didi Huberman, 1998) que também nos olha. O ato de ver, na cidade contemporânea, é um ato que se separa em dois: entre lugar e *não lugar*, entre aquilo que vemos e aquilo que nos olha. O olhar abre-se em dois, se cinde. E esta cisão nos constitui sem dicotomizar-nos. Paradoxalmente, “como uma mão que atravessa uma grade”, como nos diz Didi Huberman, algo passa através dos olhos e este direcionamento do olhar se choca com os corpos (coisas cheias de vazios e de cavidades, volumes por onde pode-se entrar e sair), volumes que nos olham de dentro do seu vazio. (DIDI-HUBERMAN, 1998)

Didi-Huberman (1998), nos diz que é preciso fechar os olhos para ver este vazio que nos olha, pois isto que nos observa é algo que nos constitui. Compreendemos então, que as coisas que vemos contêm em si uma perda que as constitui, então esta perda nos olha.

Trazendo à ideia dos *não lugares*: sua visão seria uma visão de olhos fechados, porque assim se revela este vazio que nos mantém, ou seja, a falta de historicidade e de identificação com este espaço, nos constitui de alguma forma: uma falta imediata suspende toda a noção temporal, fazendo com que a dimensão do seu espaço se esvazie.

Quando Marc Auge nos fala de um lugar que não é nem histórico, nem antropológico e nem relacional, ele nos fala desse lugar que nos olha porque é dotado de vazio, porque ver neste caso é perder o discurso pré-concebido, pré-determinado. Perder

a palavra. Perder a visão como operação maquínica, acrítica, vinculada apenas ao lugar-comum, para ganhar assim uma nova discursividade.

Isto que me olha, de imediato não é nada evidente, pois se trata de uma espécie de esvaziamento. É como estar diante de um túmulo e olhá-lo à fundo. Eu “não vejo nada”, dizemos frente ao objeto perdido, perfurado de faltas e ausências. É como olhar no fundo de um buraco negro que não tem fim, transformando o “dentro” num “fora” sem limites. Vemos a impossibilidade de ver:

É a angústia de olhar o fundo- *o lugar-* do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38)

Não devemos pensar, portanto, que o lugar e o *não lugar da imagem* são instâncias dicotômicas que se polarizam. Não é preciso escolher entre um tipo de visão e outro. Simplesmente esses lugares coexistem – entre a visibilidade e a invisibilidade – oscilando contraditoriamente em um momento de inquietude, porque justamente ali começamos a ser vistos pelo que nos olha, num lugar que não impõe nem a presença e nem a ausência, nem o excesso e nem o vazio.

O que se apresenta arrisca-se a desaparecer, por outro lado, o que desaparece não fica totalmente invisível, e o que reaparece não é totalmente visível. Tal cisão ao mesmo tempo mostra uma imagem impossível de ver e um lugar visível de passados e ruínas. (DIDI-HUBERMAN, 1998). Dentro desta perspectiva, lugar e *não lugar* sobrepõem-se nas imagens urbanas, que são vistas através de um ato que considera a ausência: a perda vai e vem.

Temos então, a impressão de que algo ainda pode ser enxergado no exercício de olhar e a falta desta visibilidade “total” acompanha a suspeita de que há uma imagem latente “que contradiz a segurança de se achar diante de uma coisa mesma” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 119). Então, a experiência da presença do lugar da imagem abriga um vazio que se enche.

Esse vazio que se enche, este movimento entre o lugar e o *não lugar*, não produz imagens bem formadas e estáveis, produz sim transformações, metamorfoses, deformações e ambigüidades de sentido. Esta dimensão da imagem que critica a si

própria é a dimensão da crise e do sintoma. Um sintoma de excessos que atinge a cidade “supermoderna”, usando o termo de Marc Augé.

Se vemos a movimentação das imagens urbanas como uma movimentação entre o *não lugar* e o lugar, levamos em consideração o próximo e o distante ao mesmo tempo, a distância nos olha e nos toca em sua proximidade. Didi-Huberman fala de um “jogo” entre o próximo e o longínquo, num espaço cuja aparição declara a distância da imagem que nos olha.

A imagem não é um objeto “retirado” do mundo, e sim uma nova realidade que o referencia. O *não lugar da imagem* é apenas auto-referencial, a partir do momento em que é a ação viva das pulsões do corpo, das palavras e do inconsciente - este lugar coletivo onde as paisagens se constroem entre o subjetivo e o social.

A imagem é, portanto, o lugar onde não se pode dizer “eu”, onde não se sabe de nada, porque as coisas não são dadas. É dessa anulação momentânea do eu que surge o *não lugar*. A imagem e o real aqui não se distinguem, temos esta vivência impossível de se definir: um *não lugar da imagem*.

Vemos a própria distância entre as coisas. O objeto se afunda neste afastamento cada vez maior no ato de ver, porque vemos aquilo que nos diz respeito: somos o próprio desconhecido.

Maurice Blanchot nos diz que, em certa versão da imagem, nos abandonamos ao que vemos, simplesmente sem poder algum diante da sua presença estranha, muda e passiva. A coisa mergulha em si mesma. A imagem se funde a esse fundo de impotência onde tudo recai (BLANCHOT, 1987).

Ao mesmo tempo em que a fotografia do *não lugar* nos retira do mundo, ela nos coloca de novo ali. A fotografia do *não lugar* cria ao mesmo tempo lugar e o *não lugar da imagem*, ampliando o horizonte porque afirma as coisas em sua desapareição, na aparição do neutro:

Em vez de tornar o objeto novamente presente, de remeter direta e posteriormente a ele - o que, segundo uma concepção clássica de imaginário, seria a função primeira da imagem - a imagem, segundo o autor em questão [Blanchot], o deixa cada vez mais ausente. O objeto não nos é dado, mas, ao contrário, afastado de nós. A característica da imagem seria, então, a de afirmar as coisas em sua desapareição, a de tornar presente a ausência que a funda (LEVY, 2011, p. 28-29).

E o que vemos é o lugar do exílio, não é uma figura familiar, conhecida, mas sim uma imagem estrangeira ao olhar. O *não lugar da imagem* é o lugar da ausência, do vazio, da perda fundamental. É uma fenda, uma fissura. Uma falta atuante. O habitante do *não lugar* encontra seu lugar no exílio, porque ele está desde sempre errático, está fora do seu ambiente e de sua cultura, para ele não há lugar certo ou lugar aonde vá se encontrar plenamente, pois não há ali um interior ou um centro. O que ele vê não é uma imagem somente sua, mas sim uma imagem de domínio público.

Desdobrar-se e lançar-se ao desconhecido: essa movimentação errante do sujeito leva-o ao momento em que não é mais possível dizer o seu nome. Ele é um anônimo, e como muitos outros, compartilha a sua solidão no silêncio, nos interstícios, nas frestas do espaço:

A arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar. A instalação é sob a luz. Fotografar o invisível, o que não tem registro, o que não se pode reter. Deter ausências. Como fotografar a impossibilidade de retratar essa iluminação? (PEIXOTO, 2003, p. 51)

O neutro, de acordo com Tatiana Levy, é o Outro, é precisamente o desconhecido, ele é o exilado, o anônimo. O pensamento do fora ao qual Blanchot fala é uma força externa a qualquer subjetividade. Não existe limite entre o interior e o exterior, aqui, as fronteiras se abalam. O eu não se reconhece mais: o *não lugar da imagem* não se refere nem ao fotógrafo e nem à pessoa que está vendo a fotografia, e nem o retratado. Esta imagem é impessoal, é “o vazio que faz com que as palavras aí circulem livremente” (LEVY, 2011, p.49)

Abre-se uma questão sobre esta pesquisa: será que ao fotografar, situada nisto que chamo de *não lugar*, eu estaria transformando os ambientes em lugares? O que acontece com estas imagens? A fotografia surge quando algo em torno de mim me empurra ao desenvolvimento de um *não lugar da imagem*. Já não sou mais eu e o lugar não é mais o mesmo, é essa força que não tem fronteiras entre a objetividade e a subjetividade, entre o dentro e o fora.

Na cartografia que proponho aqui nesta pesquisa, não busco atingir a tradução, interpretação ou a descrição da imagem. Simplesmente *apresento-as*, através da fotografia, onde a imagem me coloca na posição de quem é visto e ao mesmo tempo de quem olha, reconhecendo que a palavra nunca dá conta de expressar um pensamento ou

uma experiência em sua totalidade. E as palavras não são legendas...são outros *não lugares da imagem*.

Esta sensação, de que as imagens nos olham, atinge uma reversibilidade do olhar ou uma reversão da sua função, quando o próprio lugar se inverte, porque já não o ocupamos, é ele que nos ocupa. É o *não lugar* que nos chega incomunicável, mudo, porque temos um “olhar como ponto de passagem: situação limite onde algo acaba, nossa visibilidade, e começa algo invisível, uma instabilidade outra” (FERVENZA, 2006, p. 167).

A invisibilidade da imagem e a cegueira são como possibilidades de uma nova forma de olhar o mundo: um olhar sobre as coisas que ultrapassa as possibilidades, simplesmente porque passa pela impermanência.

Entre a visibilidade e a invisibilidade, exercito, na cartografia e nos diários, um olhar que contém ao mesmo tempo pontos negativos e pontos positivos, a anestesia e o despertar dos sentidos. Apresento então a cidade sem mostrá-la através de uma descrição que poderia incorrer no risco de soar como uma verdade absoluta. É através de indícios, e não de descrições, que podemos ter uma criativa versão dos lugares. (PEIXOTO, 2003). É como ter contato com o vazio e o inexplicável.

Seguindo estes indícios, estas formas – muitas vezes quase escondidas da paisagem-, cartografo o espaço. A luz, a cor, os sons, a disposição para o tato e o paladar da cidade, todas estas condições fazem com que seja possível devorar e destruir tudo o que parece óbvio. Assim a vista se renova, se torna inédita.

Essa coisa ainda sem nome é o *não lugar da imagem*. Os diários de bordo me trazem um pouco do silêncio da fala e essa parte da palavra que não tem explicação nenhuma. Porque a nomeação das imagens e as palavras sobre elas nunca conseguem chegar a algum fim. Vejo os diários como uma vivência inédita, atual; e não como algo que apenas traduz um evento passado.

Nos diários, é a imagem que contém em si, ao mesmo tempo, um lugar e um *não lugar*. E é ela que arrasta o fotógrafo ao anonimato, à ambiguidade e ao desconhecimento sobre si mesmo. O próprio fotógrafo se inclui nisto que chamo de *não lugar da imagem*, porque por alguns instantes, ele se perde, abre uma incoerência de imagens, se torna invisível e enxerga o escuro.

A própria cidade contemporânea facilita o *não lugar da imagem*, porque em um ambiente de excessos, tudo parece incoerente. As imagens postas em camadas promovem uma realidade onde não se distingue superfície e profundidade.

Simplesmente multiplicam-se diante de nós o excesso de cores, cheiros e texturas, no lugar onde percebemos (sutilmente) a presença dos vazios industriais e arquitetônicos.

A falta de coerência entre as imagens da cidade, segundo Rykwert (2004)<sup>2</sup>, não precisa ser encarada como algo negativo. Isto pode ser algo positivo, que nos move em direção a novas significações e a novos mistérios e (des) entendimentos. A cidade não é um tecido passivo e por isto, estamos criando, entre a coerência e a incoerência, entre o lugar e o *não lugar*, imagens que ora se mostram e ora se escondem. Nós agitamos a cidade através de suas (próprias) imagens.

Atravessamos e somos atravessados pelo ambiente, e é este acontecimento que eu chamo de *não lugar da imagem*. O *não lugar* é não só a avenida super movimentada, o ônibus, o aeroporto, a sala de espera; mas também o estado de porosidade que o corpo atinge quando se deixa ultrapassar pelo espaço, é quando se torna um pouco cego porque repercute o excesso, é quando a visão se torna luz porque conseguiu enxergar o escuro. Isto é o *não lugar da imagem*: o corpo dissolvido, diluído, a sua obscuridade.

Nesse lugar entre o claro e o escuro, podemos extrair a compreensão das coisas numa “narrativa direcionada sempre para um ponto onde algo ainda não foi dito, embora tenha sido obscuramente pressentido, que se desenvolve na borda extrema do visível” (PEIXOTO, 2003, p. 28).

Há sempre algo que resta na imagem, algo que sobra. Estou questionando o *não lugar da imagem*. Esta “coisa” excedente nos interroga: Onde fica a imagem completa? Como satisfazer-se pela visão de um objeto que não é nunca total? A paisagem ainda não preenchida, faltosa, fragmentada é justamente isto que impulsiona o desejo pela visão, uma visão que tenta estender-se ao toque de um objeto que está distante e ausente.

Por fim, a fotografia, quando atinge o *não lugar da imagem*, não se apresenta como oferta de sentido, é sim uma realidade estrangeira e impessoal, que se desvia do mundo, ao mesmo tempo em que fala dele. A fotografia como experiência de um *não lugar da imagem*, libera muitas possibilidades, numa maneira anônima e distraída de questionar a tudo. Como uma experiência que nos direciona a uma prática infinita, que dobra a linguagem sobre si mesma e desestabiliza o entendimento como simples transmissão de mensagens.

---

<sup>2</sup> **Joseph Rykwert** é escritor, professor emérito de arquitetura e ocupa a Cátedra Paul Philippe Cret na Universidade de Pensilvânia.

Diário de bordo V

## Visível, invisível

Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque eu os digo já. (LISPECTOR, P. 22, 1994)

Avisto um ambiente embaçado de poeira luminosa, por onde a luz deixa perpassar feixes brilhantes e coloridos. Como se pudesse atravessar a transparência desse tipo de camada, levando um véu que tenta cobrir a paisagem. Do outro lado, encontro um ambiente umedecido pela água dos chafarizes, lançando no ar gotículas que formam nuvens, mares.



As nuvens não possuem um lugar demarcado no espaço. Elas transitam e se espalham umas sob as outras, como pensamentos que se sobrepõem, e não concluem nada:

Pensamentos que não têm lugar, um território designado: são como nuvens. A periferia de uma nuvem não é precisamente mensurável, é uma linha fractal. As nuvens projetam suas sombras sobre as outras, os contornos variando segundo o ângulo que se vê. (PEIXOTO, 2003, p. 37)

À noite, aparentemente tudo está em seu devido lugar. Mas algo ofuscante da luz artificial emerge na atmosfera. Os faróis acesos dos carros passam levando toda luminosidade consigo. Essa zona indeterminada parece nos acompanhar silenciosamente nos percursos, sob os objetos, sob as coisas, enquanto o dia se põe e na noite.





A cidade muda sua iluminação, então tudo admite uma nova aura. Como um eterno crepúsculo onde ao mesmo tempo em que deparamo-nos com a solidez da coisa vista, somos jogados à sua obscuridade. As coisas que conseguimos ver são aquelas mais próximas. Tudo o que está longe está desfocado. E vamos nos aproximando, na sensação de ver aquilo que não se mostra, porque avistamos justamente a impossibilidade de apreender a luz em toda sua clareza. Como um ponto sem explicação, um não lugar da imagem, que suga todas as chances de acerto.

## Reflexos

Os dias de chuva compõem com o cinza. Mas descubro também algumas porções discretas de amarelo, azul, vermelho... Irrelevâncias, detalhes, pequenas sujeirinhas, impressões... Olhando para o chão, avisto algo que está acima: um prédio, uma árvore, um relógio, uma pessoa, um inseto. Estou de cabeça para baixo.

O mundo está ao avesso. Eu não procuro nada, são as coisas que me acham. O solo vira suporte para que emerjam pequenas ilhas líquidas no meio do mar de asfalto. E destas ilhas podemos ver o que está acima. É como se uma parte do lado de cima se dobrasse para o lado de baixo. O lado de cima beija o lado de baixo, e deixa ali marcada uma imagem. Talvez a poça seja só saliva.

A superfície do meu olhar congelado reflete a íris do lado de dentro, e os óculos do lado de fora. Me deito nesse jogo de oposições. Claro/escuro. Sou uma lente que espelha o nada. Como um espelho que espelha o espelho. A imagem atravessa o vidro...





< Imagem 63

Imagem 64 >





## Diário de bordo V

parte integrante da dissertação “Os Não Lugares das Imagens Urbanas”  
de Maria Luísa Ferreira Fonseca | Orientadora: Elisa Campos

**capa** Markatto concetto naturale 250g/m<sup>2</sup>

**miolo** Offset Chambril 120g/m<sup>2</sup>

**impressão** digital jato de tinta

**encadernação** costura manual

**projeto e produção gráfica** campanha - ateliê gráfico editorial

Belo Horizonte, março de 2016.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Trad.: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 2003.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Trad. Bruno César Cavalcanti, Raquel Rocha de Almeida Barros. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução: Marcus Penchel. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA, 2012. (Coleção pesquisa em artes)

BLANCHOT, Maurice. **O livro porvir**. Trad. Leiyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo. Editora G. Gili, 2015.

CASSIANO, M. & FURLAN, R. (2013). **O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise**. *Psicologia e Sociedade* 25(2), 373-378.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte**. Trad.: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio: Lugar, contato, pensamento, escultura**. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **“Quadro= Corte” Experiência Visual, Forma e Sintoma segundo Carl Einstein**. In: **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. Stéphane Huchet (org.) São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. Coleção Trans. São Paulo: Ed. 34. 1998

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.1.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato Fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.

FERVENZA, Hélio. **Concepções contemporâneas da arte.** Luiz Nazário, Patrícia Franca (organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FIFUEIREDO, L. Cláudio. SANTI, P. L. Ribeiro. **Psicologia: uma (nova) introdução.** São Paulo: EDUC, 2000.

FRANCA, Patrícia. O lugar da imagem, In: **Concepções contemporâneas da arte.** Luiz Nazário, Patrícia Franca (organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico.** Trad. Constança Marcondes César. Lucy Moreira César. Campinas: 1988.

KINDERSLEY, Dorling. **Arte para crianças.** trad.: Maria Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2010

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona: Editions Macula, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O raio sobre o lápis**. Lisboa: Assírio e Alvin, 2004.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

LOUZADA, Marcelle Ferreira. **Corporeais: Dança e experimentações urbanas**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais 2011

MALYSSE, Stéphane. **Ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens o corpo visto? Corpo e imagem**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MANSANO, Sônia Regina. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). 2009.

MARQUES, Gabriel García. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada**. Trad. Remy Gorca Filho. Editora Record. Rio de Janeiro, RJ, 1972.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Espaço e subjetividade na cidade contemporânea**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação de Geografia, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2013.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PAIO, Patrícia San. O «Fora» de Blanchot: Escrita, imagem e fascinação. In: **“Fora” da filosofia. As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze**. Editado por Golgona Anghel e Eduardo Pellejero. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SALES, Márcio. **Caosmofagia: a arte dos encontros**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SIBILIA, Paula. O corpo velho como uma imagem com falhas: a moral da pele lisa e a censura midiática da velhice. In: **Comunicação, mídia e consumo**. Escola Superior de Propaganda e Marketing. Ano1, Vol.1 (maio 2004). São Paulo: ESPM, 2012.

VILLACIA, Nízia. GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Cidades Rebeldes: Passe Livre: as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. Ermínia Maricato [et al.]. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

## **BIBLIOGRAFIA GERAL:**

AMARAL, Maria Elisa Martins Campos do. **Clivagens da matéria: uma abordagem nas artes plásticas**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, agosto de 2001.

AMARAL, Maria Elisa Martins Campos. **Apontamentos sobre crítica na contemporaneidade**. Revista *ASA PALAVRA*/ Faculdade ASA de Brumadinho. Ano 3, nº6 ago/dez 2006. Brumadinho: Faculdade ASA, 2007 (p.13 -20).

AMARO, Danielle Rodrigues. **Arte e história, após o anúncio do “fim”, segundo Arthur Danto e Hans Belting**. In: SPA. III Semana de pesquisa em artes. Art Uerj Teoria e Historiografia da Arte. Novembro de 2009.

BARBIER, René. **A pesquisa ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Líber Livro Editora, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Patôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FERREIRA, Antônio Celso. **Murais do Romantismo Socialista: Literatura e pintura do modernismo americano nos anos 30**. In: Modernidade e modernismo no Brasil. Annateresa Fabris(org.). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos.** Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Freud. Vol. XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos.** Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Freud. Vol. XXII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUATTARI, Félix. & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis. Vozes: 1996.

MELLO, Cristiane. Corpo em tempo real. In: **Corpo e imagem.** São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

NETTO, José Paulo; BRAZ, Marcelo. **Economia Política:** Uma introdução crítica. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2009. 258 p.

REY, Sandra. **Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual.** Revista Ponto Arte: Porto Alegre, V. 17, n.29, novembro/2010.