

ÀS
VEZES
FAZER ÀS
VEZES
FAZER
ALGO POÉTICO
PODE SE TORNAR
POLÍTICO
ALGO POLÍTICO
PODE SE TORNAR
POÉTICO

A OCUPAÇÃO
DO TEMPO E DO ESPAÇO
NA POÉTICA URBANA
DE FRANCIS ALÿS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional

Germana Konrath

**ÀS VEZES FAZER ALGO POÉTICO
PODE SE TORNAR POLÍTICO
E ÀS VEZES FAZER ALGO POLÍTICO
PODE SE TORNAR POÉTICO:**

A OCUPAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO
NA POÉTICA URBANA DE FRANCIS ALÿS

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Konrath, Germana

Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs / Germana Konrath. -- 2017.

247 f.

Orientador: Paulo Edison Belo Reyes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Impulso utópico. 2. Direito à cidade. 3. Francis Alÿs. 4. Espaço público. 5. Arte contemporânea. I. Reyes, Paulo Edison Belo, orient. II. Título.

GERMANA KONRATH

**ÀS VEZES FAZER ALGO POÉTICO
PODE SE TORNAR POLÍTICO
E ÀS VEZES FAZER ALGO POLÍTICO
PODE SE TORNAR POÉTICO:**

A OCUPAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO
NA POÉTICA URBANA DE FRANCIS ALÿS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Área de concentração: Planejamento Urbano e Regional e os Processos Sociais.

Linha de pesquisa: Cidade, Cultura e Política.

Orientador:

Prof. Dr. Paulo Edison Belo Reyes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edson Luis André de Sousa

Prof. Dr. João Farias Rovati

Prof. Dr. Leandro Marino Vieira Andrade

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Lucena Velloso

Porto Alegre

2017

Ao Marcelo, todos meus impulsos utópicos.

AGRADECIMENTOS

Aos livros, que portam consigo novos universos;
Ao Paulinho, pelo acolhimento imediato e pela confiança sempre presente;
Ao Edson, ao João e ao Leandro, pelo incentivo e generosidade no processo;
Aos professores da banca, por aceitarem participar desta etapa final;
Ao Marcelo, por tudo que compartilhamos;
À minha mãe, por sua capacidade de me surpreender constantemente;
À minha irmã, meu contraponto complementar;
À Lena, pela amizade que atravessa os anos;
Ao Ricardo, pela presença em todos os momentos;
Aos amigos e à família, pelas trocas.

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.

Italo Calvino

RESUMO

A presente pesquisa trata da atualização de impulsos utópicos através da trajetória poética do artista belga-mexicano Francis Alÿs e de seu entrelaçamento com a noção de *direito à cidade* desenvolvida por Henri Lefebvre. Mais especificamente, questiona o potencial de reflexão e de transformação que essa produção artística apresenta em relação à nossa forma de pensar e de ocupar o espaço público, tanto de um ponto de vista temporal quanto espacial. O estudo tem como objeto empírico ações poéticas de Alÿs realizadas em grandes cidades ocidentais, majoritariamente latino-americanas, entre o final do século XX e início do XXI. Tais ações são aqui debatidas frente à produção teórica de autores cujas publicações datam desse mesmo período: Gilles Deleuze e Félix Guattari, Jacques Rancière, Michel de Certeau e Néstor García Canclini. Os conceitos que fundamentam toda a pesquisa, no entanto, tais como espaço público, direito à cidade e impulso utópico, remontam a dois pensadores do início do século XX: Henri Lefebvre e Ernst Bloch. O diálogo entre teoria e prática configura a espinha dorsal desta dissertação, que busca em obras artísticas a atualização dos conceitos trazidos pelos autores citados e a reverberação dessas práticas na teoria.

PALAVRAS-CHAVE

Impulso utópico; direito à cidade; Francis Alÿs; arte contemporânea; espaço público.

ABSTRACT

This research approaches the updating of utopian impulses through the poetic trajectory of the Belgian-Mexican artist Francis Alÿs and his intertwining with the notion of the *right to the city* developed by Henri Lefebvre. More specifically, it questions the potential for reflection and transformation that this artistic production presents in relation to our way of thinking and occupying public spaces, both from a time and spatial point of view. The empirical object is Francis Alÿs oeuvre carried out in large western cities, mostly Latin American, between the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first. These actions are discussed facing the theoretical contributions from authors who are contemporary to Francis Alÿs: Gilles Deleuze and Félix Guattari, Jacques Rancière, Michel de Certeau and Néstor García Canclini. The concepts that underlie all the research, however, such as public space, right to the city and utopian impulse, go back to two thinkers from the early twentieth century: Henri Lefebvre and Ernst Bloch. The dialogue between theory and practice, seeking in artistic works the updating of the concepts brought by the cited authors and aiming to identify the reverberation of these practices in theory, forms the backbone of this master's dissertation.

KEYWORDS

Utopian impulse; right to the city; Francis Alÿs; contemporary art; public space.

LISTA DE FIGURAS

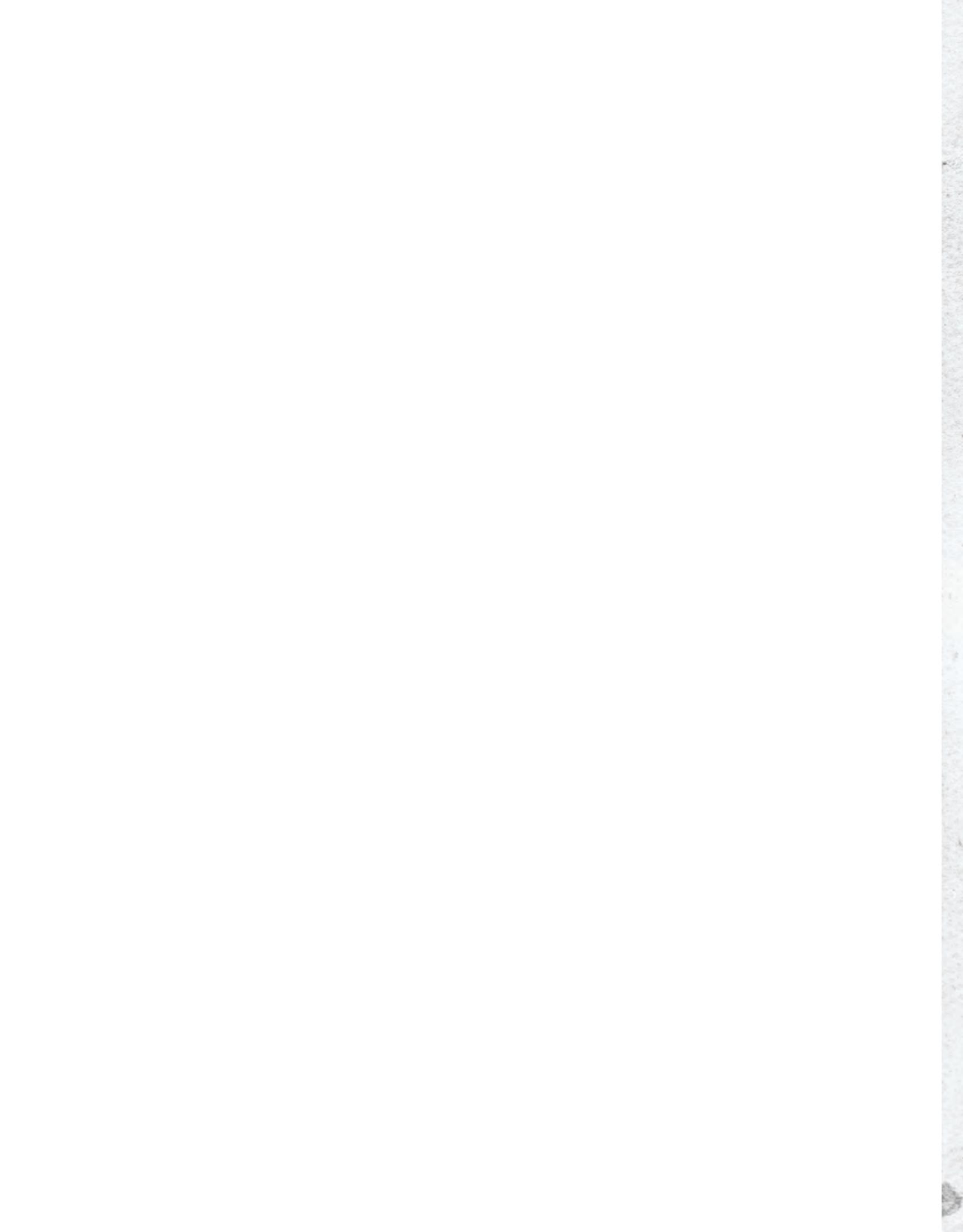
- Fig. 01.** Francis Alÿs. Don't cross the bridge before you get to the river, 2008. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <<http://theimportanceofbeing.be/francis-aly/>>.....capa
- Fig. 02.** Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010..... 19
- Fig. 03.** Montagem da autora sobre desenho de Francis Alÿs. Fonte: ALÿS, 2010.....34
- Fig. 04.** Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010..... 39
- Fig. 05.** Francis Alÿs. Montagem do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....46-47
- Fig. 06.** Francis Alÿs. Montagem do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....58-59
- Fig. 07.** Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010..... 82-83
- Fig. 08.** Francis Alÿs. Fairy Tales, 1995-98. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007,..... p. 27. 85
- Fig. 09.** Francis Alÿs. Placing pillows, 1990. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 63.....88
- Fig. 10.** Francis Alÿs em colaboração com Felipe Sanabria. El colector, 1990-92 Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 73.....96
- Fig. 11.** Francis Alÿs em colaboração com Felipe Sanabria. El colector, 1990-92. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 72..... 97
- Fig. 12.** Francis Alÿs. Zapatos magnéticos, 1994. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: arquivo pessoal da autora – cartão postal produzido para a 4a Bienal do Mercosul.....99
- Fig. 13.** Francis Alÿs. Zapatos magnéticos, 1994. Documentação gráfica de uma ação. Fonte: <<http://www.leftmatrix.com/alysmagnets.jpg>>.102
- Fig. 14.** Francis Alÿs. Turista, 1994. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 11..... 109
- Fig. 15.** Francis Alÿs. Vivienda para todos, 1994. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 88.....112
- Fig. 16.** Francis Alÿs. Narcoturism, 1996. Documentação gráfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 76..... 121
- Fig. 17.** Francis Alÿs. Doppelgänger, 1999 - presente. Série de slides. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 71.....123
- Fig. 18.** Francis Alÿs. Pacing, 2001. Documentação gráfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 137..... 125

- Fig. 19.** Francis Alÿs. Railings, 2004. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <<http://myartguides.com/exhibitions/esmalisten/>>...126
- Fig. 20.** Francis Alÿs. La Résidence, 2011. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: arquivo pessoal da autora – cartão postal produzido para a 8a Bienal do Mercosul..... 128
- Fig. 21.** Francis Alÿs. Seven Walks, 2004. Foto da exposição: Douglas Atfield. Fonte: <<http://www.artexchange.org.uk/exhibition/francis-alyseven-walks>>..... 135
- Fig. 22.** Francis Alÿs. Seven Walks, 2004. Foto da exposição: Douglas Atfield. Fonte: <<http://www.artexchange.org.uk/exhibition/francis-alyseven-walks>>..... 136
- Fig. 23.** Francis Alÿs. Doppelgänger. Cartão postal com série de slides. Fonte: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/5/alyseven-walks>>.....143
- Fig. 24.** Francis Alÿs. Paradoja de a praxis 1, 1997. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p.46-47.146
- Fig. 25.** Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega. Zócalo, 1999. Série fotográfica. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 100-101.156
- Fig. 26.** Cartão postal do Zócalo (centro da Cidade do México). Fonte: arquivo do artista In: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 67.....157
- Fig. 27.** Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega. Cuentos patrióticos, 1997. Stills de vídeo. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 12-13..... 158-159
- Fig. 28.** Clipagem de jornal acerca da Ceremonia de desagravio, 28/08/1968. Fonte: arquivo do artista In: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 15.....162
- Fig. 29.** Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010..... 167
- Fig. 30.** Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Cuando la fe mueve montañas, 2002. Documentação fotográfica de um evento. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 108..... 169
- Fig. 31.** Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Cuando la fe mueve montañas, 2002. Documentação fotográfica de um evento. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 53..... 172
- Fig. 32.** Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Cuando la fe mueve montañas, 2002. Documentação fotográfica de um evento. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 114..... 173

Fig. 33. Francis Alÿs em colaboração com Julien Devaux. Barrenderos, 2004. Still de vídeo. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 50.....	178
Fig. 34. Clipagem de jornal acerca dos catadores de lixo na Cidade do México, 1998. Fonte: arquivo do artista In: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 93.....	181
Fig. 35. Francis Alÿs em colaboração com Tayana Pimentel e Cuauhtémoc Medina. Puente, 2006. Documentação fotográfica de um evento. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 107.....	187
Fig. 36. Francis Alÿs em colaboração com Tayana Pimentel e Cuauhtémoc Medina. Puente, 2006. Documentação gráfica de um evento. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 104-105.....	188-189
Fig. 37. Francis Alÿs. Don't cross the bridge before you get to the river, 2008. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: < http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/05/09/arts/replaying-peoples-actions-with-a-twist/ >.....	190
Fig. 38. Francis Alÿs. Don't cross the bridge before you get to the river, 2006. Documentação gráfica de uma ação. Fonte: < http://www.otroangulo.info/arte/francis-aly-el-renovador-de-percepciones/ >.....	195
Fig. 39. Francis Alÿs. Don't cross the bridge before you get to the river, 2008. Documentação gráfica de uma ação. Fonte: < http://museotamayo.org/artista/francis-aly >.....	196
Fig. 40. Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....	199
Fig. 41. Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....	200
Fig. 42. Francis Alÿs. A Story of deception, 2003-06. Desenho do artista. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 55.....	214
Fig. 43. Francis Alÿs. Montagem do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....	219
Fig. 44. Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....	231
Fig. 45. Francis Alÿs. Fairy Tales, 1995. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 4.....	237
Fig. 46. Francis Alÿs. Desenho do artista. Fonte: ALÿS, 2010.....	239

SUMÁRIO

1. FORÇA MOTRIZ.....	19
1.1. FORÇA MOTRIZ – um dado pessoal.....	20
1.2. FORÇA MOTRIZ – dados gerais	22
2. FONTES.....	39
3. AÇÕES POÉTICAS E REAÇÕES TEÓRICAS.....	83
3.1. CORPOS EM DESLOCAMENTO	84
3.2. NÚCLEO 1: RECONHECER	96
3.3. NÚCLEO 2: HABITAR	108
3.4. NÚCLEO 3: TERRITORIALIZAR	120
3.5. NÚCLEO 4: EMPURRAR.....	145
3.6. NÚCLEO 5: OCUPAR.....	155
3.7. NÚCLEO 6: DESLOCAR	168
3.8. NÚCLEO 7: BLOQUEAR	178
3.9. NÚCLEO 8: TRANSPOR	186
4. REVERBERAÇÕES.....	199
5. TANGÊNCIAS.....	231
6. REFERÊNCIAS.....	239



COLLAPSE OF POETICS

FORÇA **MOTRIZ**

IN A GIVEN SITUATION

Fig. 2. Francis Alÿs.
Desenho do artista

FORÇA MOTRIZ – UM DADO PESSOAL

Indicar a motivação que me levou a realizar esta pesquisa é abrir um leque de possibilidades. Acredito, porém, que todas tenham o impulso utópico como denominador comum, assim como certa desconfiança, intuição ou mesmo esperança de que nosso mundo não pode ser circunscrito àquilo que conseguimos nomear e já é conhecido. Uma vontade de buscar vozes e olhares que ajudem a identificar formas outras de pensar e de viver em nossas cidades. Se nosso sistema de crenças já passou por tantas revisões de suas verdades e premissas, qualquer esforço rumo ao questionamento de seus atuais limites será válido, abrindo caminho para o novo, pois os fatos tidos como dados nós já temos e não parecem bastar.

Foi no campo da arte que encontrei um terreno fértil a essa geração do novo, à quebra de paradigmas e à desconstrução do pensamento funcionalista – ou mesmo racionalista – que pautou minha formação e que, de certa forma, ainda impregna nossa visão de mundo. Embora tenha me graduado arquiteta e urbanista, minha atuação profissional sempre esteve fortemente vinculada às artes visuais, destacadamente à arte contemporânea. E foi nessa aproximação – ou intersecção de dois campos – que percebi uma zona permeável não apenas à iminência poética característica da arte contemporânea, mas a um possível crescimento e afloramento dessas iminências-sementes capazes de gerar questionamentos e mudanças em nosso cotidiano, a partir de uma perspectiva urbanística.

22

A escolha por realizar esta pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional e não no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais se deu por um entendimento de que as contribuições oriundas deste trabalho seriam mais relevantes e, simultaneamente, mais provocativas no âmbito do primeiro programa. Pareceu-me que as proposições e problematizações suscitadas pela dissertação encontrariam mais resistência, mais limites a serem testados e estariam a uma distância maior de sua zona de conforto no campo do planejamento urbano do que no das artes visuais. Por si só, essa dificuldade ou estranhamento já se tornava uma justificativa importante para a dissertação.

Meu projeto de pesquisa inicial propunha o estabelecimento de vínculos e comparações entre: projetos utópicos emblemáticos surgidos desde o Renascimento até os anos 1950; a produção de intelectuais, artistas e arquite-

tos dos anos 1950-1970 que se debruçaram sobre a questão de modelos urbanos ideais; e experiências artísticas que, a partir da década de 1990, retomavam essa problemática urbano-utópica. Ao longo da revisão bibliográfica, porém, constatei a abundância de livros, artigos, exposições e estudos¹, acadêmicos ou não, acerca de projetos utópicos datados desde o Renascimento até a década de 1970. Identifiquei, assim, a necessidade de desenvolver uma pesquisa de maior fôlego a respeito de proposições artísticas contemporâneas, desenvolvidas após a queda do Muro de Berlim (1989), época que corresponde ao que muitos autores chamam de fim das grandes utopias. Minha intenção foi discutir o que ainda poderia ser entendido como utópico e pulsante em produções atuais vinculadas à cidade, à forma como a habitamos e ao pensamento que configura seus espaços de convivência.

Para além dessa constatação de uma lacuna de conhecimento, reforçada ao longo do estudo, havia uma percepção de que, para falar de impulso utópico, o objeto de estudo da dissertação precisava, de fato, estar relacionado à minha experiência. Não bastaria buscar exemplos teóricos ou práticos que dialogassem com o tema escolhido caso esses exemplos não me remetessem a experiências pessoais. Após um primeiro período de investigação, o conjunto de ações poéticas de Alÿs tornou-se meu objeto empírico por diversos motivos que serão expostos ao longo desta pesquisa, sendo um dos principais a minha proximidade com sua produção artística.

Meu primeiro contato com boa parte dos trabalhos de Alÿs aqui analisados se deu de forma direta. Assisti a vídeos, vi fotos e desenhos, li esquemas e descrições de cada ação poética em exposições que visitei ou de que participei, como mediadora, produtora ou coordenadora de produção cultural, acompanhando a concepção e produção de alguns de seus projetos. Por ocasião da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2011, tive a oportunidade de conhecer Alÿs pessoalmente e conversar a respeito de seu trabalho. Talvez aquela tenha sido a entrevista inicial, nunca planejada nem registrada, desta pesquisa. Um disparador não intencional, talvez sequer consciente, que permaneceria em latência até ser elaborado como parte do estudo que ganharia forma alguns anos mais tarde.

¹ Françoise Choay, David Harvey, Russel Jacoby, Fredric Jameson, Karl Mannheim, Jose Maria Montaner, Karl Popper, Adolfo Sánchez Vásquez, Paul Ricoeur, Jean Baudrillard, Andrea Branzi, Stuart Kendall, Craig Buckley, Ruth Eaton, Michael Lowy, Simon Sadler, Werner Plum, entre tantos outros autores discorreram sobre projetos utópicos deste período. No Brasil, Teixeira Coelho o fez em livro, Claudia Piantá da Costa Cabral em tese e Paulo Kioshi Miyada em dissertação, para citar apenas alguns.

FORÇA MOTRIZ – DADOS GERAIS

No atual contexto histórico, classificado por muitos autores² como pós-utópico, marcado pelo capitalismo mundial integrado e por sentenças como “*there is no alternative*”³, proferida por Margaret Thatcher, torna-se essencial identificar movimentos e possibilidades de ruptura com o *status quo*, respondendo de modo crítico ao sistema dominante que parece repetir incessantemente que não há outro modo de vida possível além daquele que já está dado. Buscando fazer frente a essa postura, temos vozes como a de David Harvey, ao pontuar que “não há região no mundo onde não ocorram manifestações de raiva e descontentamento contra o sistema capitalista.” (2002, p. 3).

24

Nicolas Bourriaud defende que passamos de uma “sociedade do espetáculo”, enunciada profeticamente por Guy Debord em 1957, para uma “sociedade dos figurantes”⁴ ou para o “reinado do homem infame”, como diria Michel Foucault (2010). É inegável que mesmo as previsões mais pessimistas de movimentos e pensadores da primeira metade do século XX se tornaram hoje parte de nossa realidade e que obras ficcionais de mundos distópicos – *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley, 1932) e 1984 (George Orwell, 1949), entre outras – soam como possíveis leituras do cotidiano atual. Nossos sistemas altamente refinados e introjetados de controle e vigilância, de mecanismos de falsa participação (ou de figuração), de estratégias de consumo permeando até as relações mais íntimas, ou de processos de estetização e de espetacularização são parte de uma estrutura dominante da qual parece não haver escapatória. O espaço público onde se projetam nossas ações reflete essa negação da participação e do direito à cidade.

A esse cenário, podemos ainda acrescentar elementos do contexto nacional brasileiro. A significativa porcentagem de abstenções, votos brancos e nulos nas urnas municipais de grandes capitais do país em outubro de 2016 evidencia o descolamento ou não identificação dos cidadãos com a

2 Lucia Santaella, Haroldo de Campos, Flávio Carneiro, entre outros autores, usam o termo pós-utópico em contraposição a pós-moderno ou mesmo a utópico, indicando que vivemos um período de princípio-realidade e não mais princípio-esperança (referência à obra de Ernst Bloch).

3 “*There is no alternative*” foi um slogan político usado pela primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, ao afirmar que não havia alternativa (ou nenhuma alternativa melhor) para o progresso da sociedade para além da abertura de mercados e do capitalismo globalizado.

4 “[...] sociedade dos figurantes, na qual cada um encontraria, em canais de comunicação mais ou menos truncados, a ilusão de uma democracia interativa.” (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

política urbana, pelo menos do ponto de vista da democracia representativa. Discursos de crise são estrategicamente disseminados em todas as esferas de nossas vidas, minando não apenas a participação democrática pelo voto, mas a própria capacidade de acreditar e de imaginar outras formas de vida possíveis em nossas cidades. *Em Espaços de Esperança*, Harvey pondera que “a incapacidade de descobrir um otimismo do intelecto tornou-se hoje um dos mais sérios obstáculos à política progressista.” (2004, p. 188).

A partir desse panorama, emergem questionamentos sobre plataformas alternativas e possibilidades de participação que resgatem o direito à apropriação da urbe por seus habitantes em seus aspectos fundamentais. Manifestações artísticas da contemporaneidade surgem como fissuras e elementos dissonantes dos discursos dominantes, na contramão da sentença de Thatcher. Essa produção poética ultrapassa o domínio tradicional das artes, incidindo sobre as relações sociais cada vez mais reificadas como produtos e sobre os espaços públicos programáticos, tantas vezes descaracterizados, “higienizados” ou embotados em conceitos engessantes.

Como previu Lefebvre “deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode ser tornar *praxis* e *poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte.” (2008, p. 134). O autor afirma ainda que “o futuro da arte não é artístico, mas urbano.” (Ibidem, p. 134). Essa é a premissa na qual se baseia o estudo que aqui se propõe, trazendo a arte contemporânea, mais especificamente o trabalho de Alÿs, como atualizador do impulso utópico por meio da produção de pensamento e ação sobre o espaço público. A pesquisa trata, assim, da trajetória poética desse artista belga-mexicano desde os anos 1990 até hoje e do cruzamento de sua produção com as noções de direito à cidade e de impulso utópico. Questiona seu potencial de reflexão e de transformação acerca da nossa forma de pensar e de ocupar o espaço público, tanto de um ponto de vista espacial quanto temporal.

O trabalho de Alÿs será analisado frente à produção teórica de autores cujas publicações datam desse mesmo período (das últimas décadas do século XX até a atualidade): Gilles Deleuze e Félix Guattari, Jacques Rancière, Michel de Certeau e Néstor García Canclini. Por outro lado, os conceitos que servirão de base para a pesquisa, como espaço público, direito à cidade e impulso utópico, remontam a dois pensadores do início do século XX: Henri Lefebvre e Ernst Bloch.

A relevância da discussão proposta é evidenciada pela multiplicação de manifestações artísticas da contemporaneidade que abordam tal temática⁵, como prescreveu Lefebvre, mas que parece até hoje apartada da agenda das cidades e do planejamento urbano. Encontramos, ao longo da pesquisa, estudos similares a este, como o desenvolvido em nível de graduação por Clara Barzaghi de Laurentiis (2014). No entanto, há diversos pontos ainda inexplorados, visto que proposições poéticas como as aqui investigadas têm a qualidade de não se esgotar e de seguir gerando novos valores para seu campo e fora dele, precisamente por serem abertas e processuais.

Entrelaçar a noção de direito à cidade de Lefebvre com o conceito de impulso utópico de Ernst Bloch e buscar, em produções artísticas atuais, aquilo que ainda pulsa e rompe a burocratização do amanhã são justificativas para esta dissertação. Mais ainda, sob o ponto de vista das ciências sociais aplicadas e dentro do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, é fundamental esse cruzamento entre teoria e prática apresentado pela pesquisa, que pretende discutir, através da trajetória de Alÿs, formas de refletir e de agir no espaço público, ressignificando seus limites físicos e conceituais.

26

A **questão central** da pesquisa é: quais são as possíveis contribuições de projetos artísticos como os de Alÿs para repensarmos a maneira como articulamos discursos e práticas sobre o espaço público? Nas palavras do próprio artista: “podem estes tipos de atos artísticos trazer possibilidades de mudança?” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 7). Buscamos identificar aportes práticos e teóricos e o campo de influência de tais ações artísticas. Propomos tal reflexão no intuito de colaborar para um entendimento transdisciplinar (ou que anule a divisão disciplinar, como sugerido por Rancière (2009), resgatando o elo entre arte e urbanismo, ameaçado durante décadas pelo pensamento técnico-cientificista (ARGAN, 2006).

É difícil propor uma **hipótese** única que responda de antemão, mesmo que provisoriamente, ao problema desta pesquisa. A questão gira mais em

5 Exemplos disso são a coletânea de textos e obras artísticas reunidas em *Utopias* (2009), organizado por Richard Noble, e as duas bienais de maior tradição no mundo (Veneza e São Paulo), que trouxeram em suas linhas de frente nos últimos anos abordagens artísticas sobre o convívio urbano. Em sua 27ª edição, a Bienal de Artes Visuais de São Paulo apresentou o tema “Como viver junto?”, enquanto a 50ª Bienal de Veneza lançou, em 2003, uma Estação Utopia (*Utopia Station*) com trabalhos poéticos cujo enfoque maior eram as relações sociais desenvolvidas em nossas cidades.

torno de um *como* ou de um *conjunto de possíveis*, e não de um *que* específico e objetivo, verificável. Parte-se da hipótese de que proposições artísticas como as de Alÿs são capazes de contaminar o contexto em que se inserem. Resta, porém, analisar de que forma, com que intensidade e com quais possíveis desdobramentos.

Indo um pouco além, supomos que ao analisar a trajetória poética de Alÿs, seremos capazes de identificar fontes geradoras de novos pensamentos ou, ainda melhor, de novas *pensabilidades*, como diria Rancière (2009), acerca dos limites de concepção e de uso do espaço público. Imaginamos que sua produção extrapole o campo da arte em que inicialmente estaria inserida, reverberando em teorias e práticas relacionadas ao direito à cidade. Cabe questionar se essa premissa se sustenta no confronto dos trabalhos de Alÿs com a matriz teórica construída para sua análise.

Objetivamos, portanto, debater, através da poética de Alÿs, como trabalhos de arte contemporânea podem produzir momentos de suspensão e transformação de nossas formas de pensar e ocupar o espaço público, tanto de um ponto de vista físico (temporal e espacial) quanto conceitual, funcionando como ato crítico, de reflexão e de ação sobre a cidade. Esse objetivo macro pode ser desmembrado nos seguintes **objetivos específicos**:

1. Resgatar a aceção de direito à cidade de Henri Lefebvre;
2. Reabilitar o conceito de impulso utópico baseado no legado de Ernst Bloch, tornando-o operacional para esta pesquisa;
3. Situar a produção poética de Alÿs no campo da arte, especificamente da arte contemporânea, e vincular suas práticas aos teóricos já mencionados;
4. Justificar a escolha desse artista e do conjunto de ações selecionadas;
5. Atualizar os conceitos anteriormente desenvolvidos a partir de publicações de filósofos e pensadores datadas da segunda metade do século XX até hoje, por meio das ações artísticas analisadas;

6. Criar chaves de leitura e de aproximação dos trabalhos de Alÿs a partir da matriz teórica a ser desenvolvida, buscando identificar sua contribuição para o urbanismo;
7. Construir um diálogo entre essa produção artística e o entendimento sobre espaço público na atualidade.

Intitulado **Fontes**, o primeiro capítulo da dissertação busca contemplar os três primeiros objetivos mencionados anteriormente. É dedicado à apresentação dos autores e conceitos que serão utilizados ao longo da pesquisa. Sinteticamente, podemos destacar Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Néstor García Canclini, Jacques Rancière e Ernst Bloch como os criadores das concepções que serão empregadas na elaboração da matriz teórica a partir da qual a poética de Alÿs será debatida.

28

No intuito de não permanecer em análises superficiais, como nos parecem as realizadas, por exemplo, por Lipovetsky e Serroy em *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista* (2015) ou por Bourriaud em *Estética Relacional* (1998), buscamos autores que trabalhassem com conceitos abertos e dinâmicos, compatíveis com as ações poéticas de Alÿs, que não se prestam a classificações generalistas. Mesmo sem tratar especificamente do tema da arte contemporânea, Bloch se relaciona diretamente à ideia de *novum* e de latência; Certeau joga com as possibilidades de ações táticas e de reapropriações para atualizar aquilo que nos apresenta a norma; Deleuze e Guattari criam diversas abordagens para falar das possibilidades do devir e da atualização do virtual através de agenciamentos dinâmicos e complementares; Lefebvre recomenda que estejamos encarregados da desmedida e da criação de algo à altura do universo; Rancière defende a relação profunda entre política e estética, trazendo-nos toda a generosidade de seus neologismos e de um vocabulário criado para aquilo que ainda não tem nome nem é inteligível; e Canclini nos mostra a gama de possibilidades abertas no campo da arte lidando com a estética da iminência. Parecem-nos concepções não estanques, não moralistas, portanto adequadas ao objeto de estudo e à metodologia pretendida. De qualquer forma, esse aparente alinhamento será reavaliado ao final da dissertação.

A pesquisa e, em especial, o primeiro capítulo, fundamentam-se no legado de Lefebvre, para quem o direito à cidade era um direito à liberdade e

à individualização na socialização, um direito à obra como atividade participante na urbe (e não falsamente democrática, onde todos são apenas figurantes) e um direito à apropriação que vai muito além do direito à propriedade. O entendimento de Lefebvre sobre a cidade a ser utilizado neste estudo foi extraído de sua obra *O direito à cidade* (publicada originalmente em francês, em 1968). Para o autor, a cidade é um objeto virtual em constante atualização: “no que diz respeito à cidade, o objeto da ciência não está determinado. O passado, o presente, o possível não se separam. É um objeto virtual que o pensamento estuda.” (2008, p. 106).

Para defender esse vínculo entre o presente e seus possíveis (o que está em latência, calcado em um clamor por mudança, em um sentimento contrário à conformidade e à esteira dos clichês), trazemos acepções de Ernst Bloch presentes em *O Princípio Esperança* (publicado em 1959 no original alemão). Para Bloch,

[...] o caráter formador-retratador do verdadeiro, do real, em nenhum momento é tão passível de ser interrompido como quando o processo em curso no mundo já passa por decidido. Somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surge a real dimensão da esperança. O mundo está, antes, repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo, e o algo assim intencionado significa plenificação do que é intencionado. Significa um mundo mais adequado a nós, sem dores indignas, angústia, auto-alienação, nada. Essa tendência, porém, está em curso para aquele que justamente tem o *novum* diante de si. (2005, v. 1, p. 28)

29

Bloch posiciona o *novum* e o *desiderium* ao lado da utopia. Para o filósofo, o impulso utópico é um sentimento necessário e autêntico dos seres humanos, vinculado ao sonhar para frente, mas um sonhar diurno, consciente, atento ao que está posto no aqui e agora, justamente para poder ultrapassá-lo. O impulso utópico mobilizaria as pessoas, as lançaria ativamente “naquilo que vai se tornando e do qual elas próprias fazem parte.” (2005, v. 1, p. 13). Bloch prossegue indicando que esse sentimento de espera ativa é uma força opositora à resignação e à inércia, não “suporta uma vida de cão, jogada de modo meramente passivo no devir, no intocado ou mesmo no lastimavelmente reconhecido.” (2005, v. 1, p. 13).

Passado praticamente meio século da publicação dessas obras de Lefebvre e Bloch, pensadores contemporâneos como Harvey, Deleuze e Guattari, Canclini, Certeau e Rancière revisam seu legado teórico, recontextualizando

e atualizando seus termos no presente. São autores que procuram escapar à atmosfera anestésica, desmotivadora e castradora caracterizada por frases como a de Thatcher, apontando para possibilidades de suspensão e transformação de nosso pensamento e da realidade circundante.

A produção intelectual desses novos autores resulta animadora e substancial, porém ainda parece incipiente e dissonante em meios técnicos e acadêmicos que, grosso modo, seguem utilizando parâmetros de análise característicos da Modernidade. São meios identificados como científicos, práticos e racionalistas, muitas vezes já direcionados para a legitimação de um tipo de produção específica, dificultando uma apreensão real de conteúdos mais subjetivos e menos capturáveis como aqueles propostos em projetos utópicos. Como assevera Lefebvre:

O racionalismo que pretende tirar de suas próprias análises a sua finalidade perseguida por essas análises é, ele mesmo, uma ideologia. A noção de sistema cobre a noção de estratégia. À análise crítica, o sistema revela ser uma estratégia, desvenda-se como decisão (finalidade decidida). (2008, p. 29).

30

Assim, faz-se necessário reabilitar o conceito de impulso utópico em um novo contexto, a partir de matrizes de análise alternativas, que permitam novas chaves de leitura para ações desenvolvidas na cidade contemporânea e que resgatem o espírito engajador da utopia como entendida por Bloch. Pois se, por um lado, abunda bibliografia relacionada ao tema, o descrédito e a banalização sofridos por projetos utópicos ao longo do século XX tornam obrigatória a revisão dos parâmetros de estudo desse gênero de pensamento e de proposição. Afinal, para estarmos à altura do impulso utópico não podemos utilizar o vocabulário técnico-científico ao qual esse termo se opõe.

O conceito de impulso utópico será, por conseguinte, operacionalizado e atualizado na pesquisa através da produção de Alÿs e de outros autores contemporâneos. O primeiro conjunto de ações do artista a ser analisado, no capítulo Ações poéticas e reações teóricas, remonta a 1990. Tanto o lançamento da obra de Michel de Certeau, *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer* quanto a publicação de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, de Félix Guattari e Gilles Deleuze, datam de 1980. Tais produções, distantes poucos anos entre si, apresentam fortes vínculos de teor político e são marcos nas trajetórias de cada um de seus autores, influenciando até hoje o pensamento contemporâneo para além dos campos de conhecimento em que foram inscritas.

De Deleuze e Guattari interessa à pesquisa, principalmente, o binômio liso *versus* estriado e o conceito de territorialização. A dupla de pensadores ressignifica esses termos, os quais são colocados em tensão constante e complementaridade dinâmica. No intuito de não deturpar os sentidos atribuídos aos conceitos ou reduzir sua complexidade, nesse primeiro momento, reproduzimos aqui algumas palavras dos autores:

No espaço estriado, as linhas, os trajetos têm uma tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. É a subordinação do habitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda (nômade), o iglu, o barco. [...] O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afetos mais do que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. É um espaço intensivo mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. O que ocupa o espaço liso são intensidades, os ventos e ruídos, as forças e qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida (astronômica), e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele. (1997, v. 5, p. 184).

Os autores procuram caracterizar aquilo que identifica o liso e o estriado sem circunscrevê-los em limites prévios ou significados e exemplos estanques. No contrafluxo do discurso e das organizações estruturadas *a priori*, chamadas estriadas, haveria a possibilidade de seu alisamento, através de operações que escapam ao controle e às regras estabelecidas: liso e estriado só existem um em função do outro. De maneira análoga à complementaridade entre *tática* e *estratégia* para Michel de Certeau (1994).

Certeau aborda a noção de tática como um modo não passivo de lidar com o sistema dominante, envolvendo práticas cotidianas desempenhadas por cada um de nós e que se oporiam às estratégias utilizadas pelo sistema hegemônico. Enquanto isso, estratégia seria uma entidade dominante ou de autoridade reconhecida, uma instituição estabelecida em conformidade com o sistema e a ordem instituída. A estratégia seria caracterizada por um próprio, por tudo aquilo que gera sua identidade como uma matriz, razão pela qual uma estratégia, sempre partindo de esquemas prévios, não teria a capacidade de adaptação ou reestruturação ágil. Em contrapartida, a tática se identificaria justamente pela facilidade de reestruturação, de mobilidade, visto que não possui um *próprio*. Ambos binômios conceituais serão desenvolvidos ao longo do primeiro capítulo (Fontes) e ajudarão a compor a matriz de análise.

Assim como o objeto empírico avança rumo ao presente por meio de trabalhos mais recentes na trajetória de Alÿs, também a matriz analítica apresenta contribuições de produções teóricas do século XXI com proposições de Rancière e Canclini. Cabe ressaltar o aporte desses autores para a própria metodologia de análise do objeto empírico. Para Canclini, além da compreensão interna às obras de arte, é fundamental encará-las como “experiências epistemológicas que renovam as formas de perguntar, traduzir e trabalhar com o incompreensível ou o surpreendente.” (2012, p. 19). Alÿs argumenta: “o principal motor por trás de muitos dos meus projetos é uma profunda incapacidade de compreender.” (ALÿS in THORTON, 2015, p. 143). Assim, a metodologia da pesquisa deverá gerar mais aberturas e flexibilizações do que limites e definições categóricas. Rancière, nesse aspecto, defende o valor do não inteligível, do não racional e propõe, inclusive, a não oposição entre arte e ciência, o cancelamento das fronteiras entre disciplinas. Em entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist, afirma: “não é uma questão de diálogo entre disciplinas diferentes, é uma questão de negar a separação de especialidades e tentar, sempre que possível, ver com os próprios olhos.” (RANCIÈRE in OBRIST, 2011, p. 183).

32

Entendemos que o estudo, em algum momento, deva perseguir essa não definição disciplinar ou, no mínimo, certa heterogeneidade de discursos, trazendo autores com atuação em diferentes áreas de conhecimento, épocas e origens geográficas para a discussão, na esperança de garantir pontos de vista plurais de uma mesma situação. Afinal, a utopia, originalmente, é o deslocamento físico ou virtual para um lugar outro, um *topus* fora do que está posto, uma ilha no tempo ou no espaço de onde podemos ter uma percepção diversa do aqui e agora. Como afirma Lefebvre (2008), as necessidades fundamentais do ser humano não cabem nem se conformam dentro da divisão em ciências parcelares. Da mesma forma, as ações artísticas aqui estudadas estão inseridas em um regime de arte que Rancière definiria como uma união simultânea de um modo de percepção, um modo de visibilidade e uma ideia. Dito de outra maneira, nesta dissertação procuramos manter em suspensão as tradicionais divisões entre arte e ciência, prática e teoria, buscando entender como o objeto empírico se comporta tanto como um ou como outro, ou, ainda melhor, no *entre* um e outro que tanto interessa a Rancière, como vimos, ou a Guattari e Deleuze, em sua defesa dos agenciamentos entre corpos.

Ao mesmo tempo, o interesse desta dissertação é trabalhar com uma produção atual, contemporânea à pesquisa, dificultando a criação de um distanciamento entre este texto e as obras dos autores trabalhados (teóricas e artísticas). Tal busca por proximidade parece-nos coerente com o objeto empírico e com as linhas de pensamento aqui adotadas. Partimos sempre da atualização de conceitos no presente; de táticas que se formam na mesma medida e simultaneamente às demandas por sua existência; de agenciamentos e de ações que respondem ao que lhes é imediato; e de trabalhos artísticos que se lançam no mundo sem uma finalidade dada ou projeto definitivo, imbuídos de uma profunda incapacidade de compreender, aparentemente movidos por impulsos utópicos. Nas palavras de Bloch, “o afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las: ele nem consegue saber o bastante sobre o que interiormente as faz dirigirem-se para um alvo, ou sobre o que exteriormente pode ser aliado a elas.” (2005, v. 1, p. 13).

Além do cuidado em trabalhar com uma produção contemporânea, a escolha por estudar, de modo mais aprofundado, um único artista, se dá por uma responsabilidade com a pesquisa. Mesmo sem a intenção de esgotar os temas ou a exploração das ações artísticas apresentadas, pretendemos construir um núcleo que seja representativo, potente e, ao mesmo tempo, plural; que permita estabelecer um *entre* prática e teoria, a partir de um conjunto consistente de trabalhos. Já a escolha por Francis Alÿs, especificamente, deve-se à proximidade com sua obra, como já foi mencionado, mas, acima disso, ao profundo diálogo estabelecido entre suas ações artísticas com o contexto urbano.

O espaço público, para Alÿs, representa a possibilidade de criar, nos locais de encontros sociais da cidade, situações escultóricas entendidas aqui como as esculturas sociais às quais o artista Joseph Beuys se referia⁶. Alÿs cria narrativas ou *fábulas*, como ele as chama, a partir dos elementos presentes no espaço público, evidenciando situações políticas e sociais, muitas vezes características de países “em crise” ou em eterna busca pelo desenvolvimento, como aqueles da América Latina onde muitos de seus projetos se desenvolvem.

6 “A *Escultura social* pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista.” (DURINI, 1997, p. 54). Beuys entendia a escultura de forma ampliada, a partir da percepção de que estamos constantemente criando formas para nos relacionarmos, visto que todo conteúdo, toda linguagem, tem sua forma de expressão, e que podemos moldá-la como a uma escultura.

Sua postura crítica frente ao sistema político e socioeconômico é elaborada através de uma produção poética que se vale de alegorias, mitos e símbolos que permitem diversas interpretações, jogos e aberturas, dando à sua produção um caráter permeável e processual. Essas características estabelecem uma relação direta com as teorias caras a esta pesquisa, que buscam abrir outras possibilidades de pensamento, ocupando-se daquilo que ainda não tem forma pronta, que existe apenas como iminência. É uma atitude contrária à da maior parte dos projetos em arquitetura e urbanismo, marcados por processos teleológicos que geram resultados previsíveis.

Alÿs intervém no espaço público de forma efêmera e suas obras podem ser vistas e lidas de modo autônomo e pontual, porém o motivo de fundo que as une é contínuo, quase circular, conectando forma e conteúdo, essência e aparência. Acreditamos que Alÿs entabule uma conversa direta com Lefebvre em sua defesa à (re)apropriação das cidades pós-industriais por seus habitantes; avance em consonância com o entendimento de Rancière que vincula a base da política com a estética; e desenvolva ações diretamente relacionadas às acepções de agenciamento territorial, alisamento e estriamento de Deleuze e Guattari, assim como articule em suas obras o binômio tática/estratégia de Certeau. Supomos ainda que o artista tensione a relação entre encapsulação e transgressão descrita por Canclini por meio de sua produção de difícil classificação e apreensão pelo mercado da arte, gerando iminências poéticas e impulsos utópicos conforme descritos por Bloch.

34

Para sustentar essa discussão, será realizada uma delimitação na produção de Alÿs, que posteriormente será dividida em oito núcleos de ações poéticas. O recorte corresponde a pautas que interessam a esta dissertação: índices de produtividade e parâmetros de sucesso; artifícios de circunscrição dos espaços públicos e de seu uso pela população; e delimitações territoriais e conceituais que determinam nosso *modus operandi* urbano. Do ponto de vista geográfico, as ações desdobram-se majoritariamente em grandes cidades latino-americanas; temporalmente, desenvolvem-se a partir de 1990 até os dias de hoje.

Elencamos aqui as ações poéticas que serão analisadas a fim de vislumbrar o recorte dado ao objeto empírico, já dividido em núcleos: 1. *El colector* e sua versão para a Bienal de Havana, *Zapatos magnéticos*; 2. *Turista e Vivienda para todos*; 3. *Narcoturism, Doppelgänger, Pacing, Railings* e *La Résidence*; 4. *Pa-*

radoja de la praxis 1 – a veces el hacer algo no lleva a nada; 5. Zócalo e Cuentos patrióticos; 6. Cuando la fe mueve montañas; 7. Barrenderos; e 8. Puente e Don't cross the bridge before you get to the river. A sequência dos núcleos de trabalhos apresentados segue tanto uma ordem cronológica de realização quanto uma identificação de temas ou assuntos comuns. Assim, cada núcleo pode agrupar uma ou mais ações, cujo pano de fundo ou abordagem nos parece mais evidentemente conectado, a ponto de fazer sentido analisá-las em conjunto e não individualmente.

A **estrutura** da dissertação, aliás, foi repensada após o estudo de alguns núcleos de trabalhos de Alÿs e reflete nosso entendimento atual sobre a forma como projetos artísticos podem afetar seus contextos: uma imagem próxima à da propagação de ondas na água, em que as fontes de perturbação se encontram no centro de círculos cujos raios se expandem conforme a intensidade da energia empregada por essas fontes. Onde cada círculo pode ainda encontrar outros mais e assim ir se afetando mútua e sucessivamente, criando campos de reverberação cada vez mais alastrados.

A partir dessa imagem e em consonância com o entendimento do artista, o qual defende que “se mover em círculos pode ser uma forma de avançar” (ALÿS, 2006, p. 113), criamos uma dissertação cujo núcleo ou capítulo central são os trabalhos artísticos de Alÿs. Nesse capítulo os trabalhos (ações poéticas) são atravessados pelos conceitos e postulados dos autores (reações teóricas). A partir dele, desdobram-se os demais capítulos, que se afetam mutuamente. O capítulo de fundamentação teórica (Fontes) encontra-se num segundo raio da estrutura da dissertação, conforme o esquema a seguir. Nesse mesmo raio situa-se uma revisão teórica (Reverberações) após a metabolização dos conceitos aplicados na análise do objeto empírico. Mais afastada, no terceiro raio da estrutura estão a introdução (Força motriz) e as considerações finais da pesquisa (Tangências).

Fig. 3. Montagem da autora sobre desenho de Francis Alÿs

EXPLOSIÓN

FORÇA MOTRIZ

FONTES

AÇÕES POÉTICAS
E REAÇÕES TEÓRICAS

REVERBERAÇÕES

TANGÊNCIAS

EN UNA SITUACIÓN DADA

Em **Ações poéticas e reações teóricas** pretendemos avaliar quais são os possíveis desdobramentos das ações artísticas estudadas que extrapolam o campo da arte, afetando o urbanismo e o planejamento urbano, revendo a função do impulso utópico em nosso ambiente urbano e repensando o direito à cidade em seu viés mais subjetivo, menos capturável. Canclini diria, de forma alinhada a Rancière, que a liberdade do artista é maior do que aquela permitida a um cientista social e que, assim, a arte consegue dizer, por meio de “metáforas condensações e incertezas de sentido o que não encontramos como formular em conceitos e leva a reconsiderar as articulações entre estes dois modos de abarcar o que nos escapa no presente.” (2012, p. 122). Pois à arte, entre todos os campos do conhecimento e dos fazeres sociais, foi conferido o ônus e o privilégio de lidar com as subjetividades. Vale então buscar o que no conjunto desses trabalhos artísticos pode ecoar e fazer vibrar de outro modo o solo urbano. A matriz teórica aplicada na análise da produção de Alÿs, visa extrair valores para a pesquisa e para o urbanismo, no intuito de entender o que faz da arte um campo ainda aberto ao devir e à iminência e como ela se relaciona com o espaço público. Buscaremos também identificar possíveis transgressões na trajetória poética de Alÿs em relação ao sistema das artes, que tende a cristalizá-la.

37

Tanto neste capítulo quanto em **Reverberações**, pretendemos apontar possíveis legados teóricos gerados a partir de práticas artísticas como a de Alÿs, entendendo de que forma às vezes a prática pode se tornar teoria e a teoria pode se tornar prática. Essa expressão, aliás, é uma paráfrase que fazemos da original “às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar em poético” que dá nome a um trabalho de Francis Alÿs, de 2004. O título dessa obra (*Green Line - Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*) também é utilizado para dar nome à dissertação, como uma reafirmação do direito à apropriação de que falava Lefebvre. Vale aqui mencionar que essa apropriação também pode ser lida como uma tática, uma maneira de corroborar com a tese de Certeau (1994), que avalia que cada indivíduo se apropria da gramática para fazer uso da linguagem de forma particular e específica, ressignificando aquilo que lhe é apresentado pela norma.

Tangências corresponde ao último capítulo da pesquisa. Esse trecho estabelece uma retomada da Força Motriz, numa espécie de diálogo entre introdução e conclusão, entre os dois capítulos que se encontram no terceiro raio da estrutura da dissertação (baseada na imagem da onda que se propaga na água). Aqui interessa realizar uma crítica aos autores e às obras escolhidas (tanto teóricas quanto poéticas) além de uma autocrítica por essa seleção e pelo desenvolvimento do estudo, avaliando quais eram os objetivos lançados e quais foram os pontos alcançados pela dissertação.

O **caminho** que propomos para percorrer essa estrutura não é uma trajetória linear, em que cada etapa ou capítulo necessariamente conduza ao próximo, num sentido único e quase evolutivo de causas e efeitos. Não é a intenção dessa dissertação chegar a uma conclusão fechada, ao contrário. Para garantir certa fidelidade ao conteúdo da pesquisa, pretendemos criar formas de aproximação e de diálogo entre cada parte estudada, buscando manter suas possibilidades de associação e interpretação polifônicas, multidirecionais e, possivelmente, dissensuais. Esperamos que essa busca metodológica não seja apenas retórica e que, ao mesmo tempo, não impeça a pesquisa de chegar a discussões e aprofundamentos claros.

38

O conjunto de trabalhos de Alÿs será apresentado fundamentalmente de duas maneiras: uma descrição de cada ação artística através de narrativa textual, próxima à literatura e bastante inspirada em obras de Italo Calvino, e sua representação imagética (associando registros dos projetos e das ações realizadas), inspirada no entendimento de Didi-Huberman sobre as imagens⁷. A intenção é favorecer a criação de diferentes figuras mentais e interpretações para que cada núcleo de trabalhos do artista possa se desdobrar em possibilidades não limitadas por nós, mas permanecer tão múltiplo ou dialético quanto cada leitura permitir.

No intuito de criar diferentes pontos de vista e lugares de fala, muitas vezes não coincidentes nem convergentes, a investigação acerca da trajetó-

⁷ Didi-Huberman alerta para a falta de lugar, mesmo dentro do campo da arte, para o não saber, para o espanto, o sintoma, o que foge, o ininteligível, o assombro, os quais, segundo ele, caracterizam as imagens da arte, as imagens-obras de arte. Nas palavras do autor: "Os historiadores [...] nas imagens da arte buscaram signos, símbolos ou a manifestação de números estilísticos, mas só raramente olharam o sintoma, porque olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia. Seria aceitar a coerção de um não-saber e, portanto, abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do sujeito que sabe." (2013, p. 211). Para o autor, a imagem não imitaria nem representaria, mas presentificaria o verbo, atualizando a potência de milagre, objeto de desejo de toda iconografia – encarnação.

ria artística de Alÿs será calcada na análise de diversos materiais e fontes. Destacam-se: 1. documentação de projetos do artista em fotos e vídeos publicados em seu *site* oficial, em catálogos de exposições e de bienais; 2. textos escritos por críticos e demais profissionais relacionados ao campo da arte; 3. entrevistas com o artista disponibilizadas em , revistas, livros e trabalhos acadêmicos; 4. textos escritos por Alÿs acerca de seus trabalhos; e 5. memórias a respeito dos trabalhos com os quais tivemos contato.

Procuramos fazer um levantamento extensivo da obra de Alÿs, identificando padrões, tendências, repetições e variações que tornem a análise consistente e enfatizem a relação dessa produção com as noções de espaço público, direito à cidade e impulso utópico. Apesar do enfoque não ser numérico, a revisão de todos os projetos de Alÿs a que se têm acesso, através das fontes buscadas, permite um adensamento na discussão proposta.

Interessa debater, ao final da dissertação, o raio de alcance ou poder de reverberação das ações poéticas de Alÿs em relação às cidades e ao espaço público. Pretendemos abordar esse debate tanto a partir do campo artístico quanto fora dele, através de sua transposição para o campo do planejamento urbano, por exemplo. Canclini questiona se o destino da arte é gerar transgressões de segundo grau que em nada alteram a realidade, pois se ocupariam apenas de si mesmas e da autonomia de seu campo. O próprio Alÿs, partindo dessa questão, problematiza:

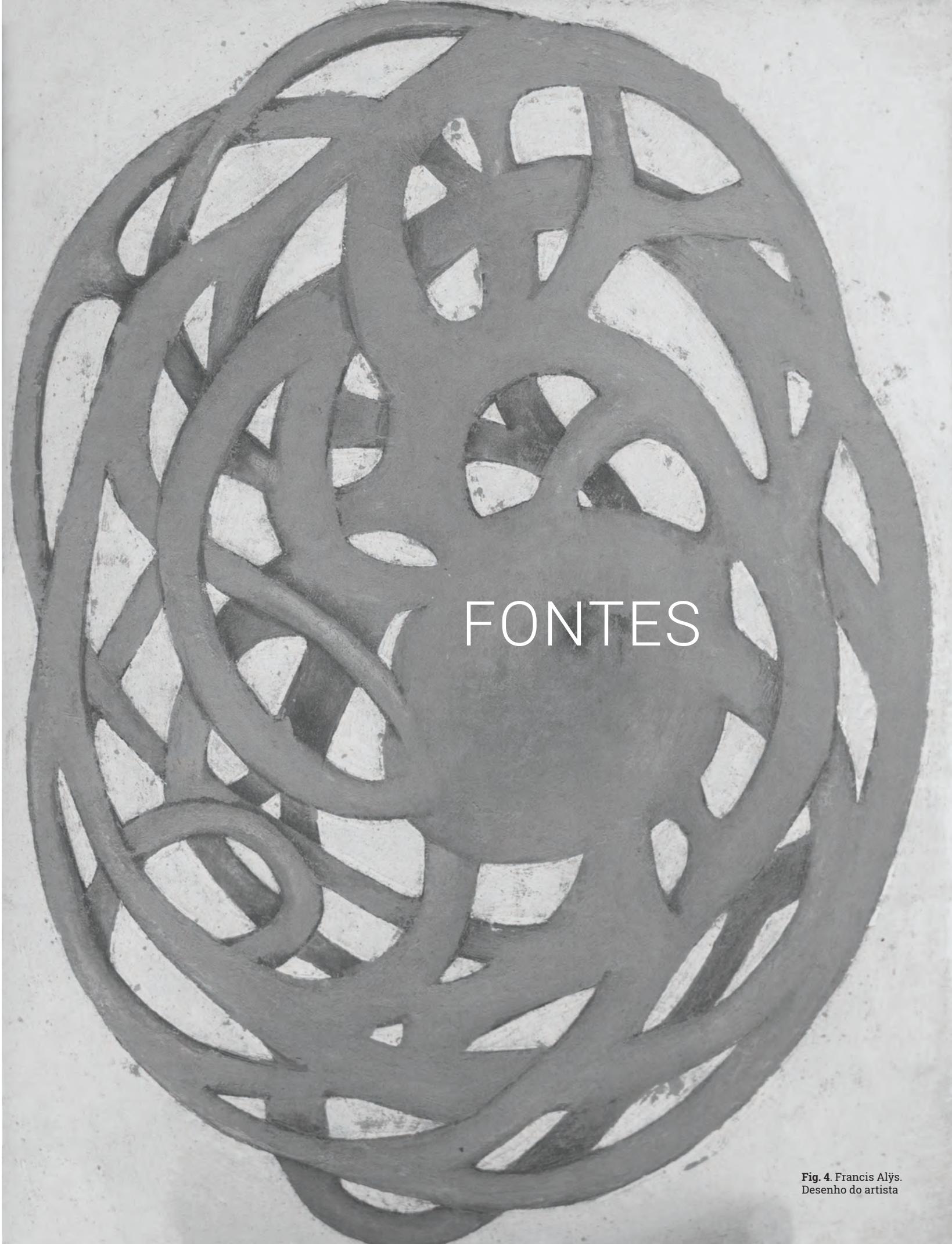
É possível uma intervenção artística verdadeiramente trazer uma maneira imprevista de pensar ou é mais uma questão de criar uma sensação de 'falta de sentido' que mostra o absurdo da situação? [...] Pode um ato absurdo provocar uma transgressão que faça você abandonar os pressupostos padrão sobre uma situação, como as fontes de conflito? Podem estes tipos de atos artísticos trazer possibilidades de mudança? Como a arte pode permanecer politicamente significativa sem assumir um ponto de vista doutrinário ou que aspira a tornar-se ativismo social? (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 39).

O rótulo de transgressor, aliás, depende de um discurso dominante ao qual se opor, a uma norma vigente ou narrativa hegemônica a qual combater – da mesma forma como a tática depende da estratégia para Certeau, ou o alisamento do estriamento para Deleuze e Guattari. Antes de investigar se a poética de Alÿs realmente apresenta esse caráter transgressor, é fundamental entender quais são os paradigmas e relatos aos quais ela se contrapõe. É pertinente lembrar que as ações poéticas serão estudadas em relação a nossas maneiras de pensar o espaço público, de ocupá-lo espacial e temporalmente.

Neste estudo serão problematizados os efeitos no tempo gerados pela trajetória de Alÿs, a partir de dois aspectos: o primeiro, mais direto, questionando a duração da obra *versus* a duração de seu efeito; e o segundo, mais complexo, buscando identificar possíveis provocações a respeito da nossa percepção sobre o tempo em si, sobre como as horas transcorrem ao longo de nossas ações e como essa medida influencia a forma como vivemos em nossas cidades. Bloch defende que “a vontade última é a de estar verdadeiramente presente. De tal modo que o instante vivido pertencesse a nós e nós a ele e se possível dizer a ele: dure eternamente!” (2005, v. 1, p. 26). Já do ponto de vista espacial interessa debater os condicionantes geográficos que caracterizam o espaço público, urbano, tanto como conceito quanto como prática. Interessa entender quais são os limites que configuram essas áreas de convívio público nas cidades a partir das ações de Alÿs e os desdobramentos que possíveis mudanças nessas configurações podem representar em relação à maneira como nos relacionamos com a urbe e suas “ágoras”.

40

Aqui nos depararemos com as seguintes formulações de Lefebvre “a arte restitui o sentido de obra; oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra [...]” (2008, p. 116); e “a arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição.” (Ibidem, p. 116). Cabe a este estudo, por conseguinte, entender como as ações poéticas de Alÿs podem estar à altura da visão de Lefebvre, para quem a arte seria a superação do paradoxo entre realidade e utopia, a síntese do máximo de utopismo com o *optimum* de realismo, como comenta o próprio autor. A hipótese que permanece é a de que a potência da produção de Alÿs está em seguir buscando transformações e significados iminentes nos espaços públicos por onde passa e, assim, às vezes fazer algo poético se tornar político e às vezes fazer algo político se tornar poético.



FONTES

Fig. 4. Francis Alÿs.
Desenho do artista

Se é verdade que a cidade sintetiza em um único e complexo símbolo toda a produção humana, como afirma Calvino⁸, então o espaço público torna-se a expressão máxima dessa produção, reunindo e concentrando experiências políticas, culturais e socioeconômicas da humanidade desde que se tem registro. O espaço público revela-se como a essência da urbe, seu núcleo fundamental. Se formos um pouco além, entenderemos que esse espaço é também o elemento central do que é *político*, cuja raiz etimológica é *pólis*. Rancière atenta justamente para essa distinção, ao se referir ao *político* e não à *política*, no sentido de “tratar de princípios da lei, do poder e da comunidade e não da cozinha governamental.” (RANCIÈRE, 1998 apud LAGNADO, 2006, p. 54).

Ainda segundo o autor, a política designaria uma atividade, enquanto o político teria como objeto a instância da vida comum. Nesta dissertação, é exatamente essa visão sobre o político que nos interessa. Mesmo quando falamos em política, no feminino, é a essa instância da vida comum que nos referimos e, mais especificamente, ao espaço onde, por excelência, essas relações cotidianas se projetam: o espaço público. Aqui o espaço público é entendido como local das práticas diárias da cidade, da partilha do comum. Ou seja, partimos da definição de Certeau: “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (1994, p. 202).

A figura urbana da rua, mencionada por Certeau, pode ser emblemática ao falarmos de espaços públicos na contemporaneidade, pois serve justamente para ilustrar a ideia de atualização ou recontextualização de conceitos tão cara a esta pesquisa. A rua talvez seja hoje a representação mais direta do espaço público urbano e, não à toa, grande parte dos trabalhos de Alÿs aqui apresentados tem a rua como espaço de ação. Ela toma atualmente o lugar que a *piazza* ocupou historicamente na vida urbana ocidental⁹. Ao

8 Italo Calvino, ao comentar seu apreço pela obra *As Cidades invisíveis*, afirma que se o livro “continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas [...] em que a cidade deixa de ser um conceito geográfico para se tornar símbolo complexo e inesgotável da existência humana.” (2003, contracapa).

9 Segundo Saskia Sassen “historicamente, no Ocidente, vimos a *piazza* como um espaço crítico para o uso público. Hoje, por todas essas tendências de desurbanização e o crescimento da desigualdade, vejo as ruas da cidade como um espaço urbano fundamental para o uso público. O espaço das ruas, que obviamente inclui praças e qualquer espaço aberto disponível, é mais cru e menos ritualizado. [...] Com alguns alongamentos conceituais, poderíamos dizer que, politicamente, rua e praça são marcadas de forma diferente do bulevar e da *piazza*: os primeiros assinalam ações e os segundos, rituais.” Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/232/o-que-e-espaco-publico-292045-1.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

mesmo tempo em que temos uma tendência à desurbanização das cidades, ao esvaziamento das funções políticas dos espaços públicos constituídos, a rua ganha importância e se torna símbolo da participação dos cidadãos, de forma não coreografada ou controlada pelo sistema. O chamado para “sair às ruas” é entendido nos dias atuais como um convite à política, onde novas formas sociais são inventadas ou transformadas, tornando esse espaço o palco preferencial de celebrações, manifestações, festas, disputas e conflitos que ocorrem na cidade.

Cabe, nesse contexto, resgatar a noção de direito à cidade introduzida por Lefebvre em sua obra homônima. Lefebvre, ao analisar o percurso histórico das cidades pós-industriais, passando pela sociedade dita de consumo, que ele reinterpreta como “sociedade burocrática de consumo dirigido”, argumenta que “o ser humano tem necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo.” (2008, p. 105). O autor ressalta ainda que muito além das necessidades específicas, atendidas minimamente pelos equipamentos urbanos funcionais, persiste e sobressai uma necessidade não prevista no planejamento, ausente nos projetos, uma necessidade fundamental de atividade criadora, lúdica, geradora de obras de arte e de bens simbólicos, de imaginário, e não apenas de bens materiais, objetivos e consumíveis.

43

Segundo Lefebvre, urbanistas, arquitetos, sociólogos e políticos não são capazes de criar relações sociais – no máximo, podem facilitar ou dificultar sua formulação. Essas relações, quando produzidas, se dão a partir da *praxis* cotidiana, sendo promovidas em nossos espaços-tempos de convívio, em nossa vida social, no espaço público. Lefebvre defende que o isolamento e a classificação do conhecimento em ciências parcelares não dão conta das necessidades da cidade e da vida urbana, cujos desdobramentos devem englobar possibilidades de encontros e de trocas não dirigidas pelo consumo, não arregimentadas pelo valor de mercado, mas sim por seu conjunto mais subjetivo. O autor acredita que o objeto da ciência chamada urbanismo, qual seja, a cidade, tampouco é um objeto estático. Ao contrário, envolve ao mesmo tempo, como vimos, o passado, o presente e o possível.

É relevante para esta pesquisa não apenas o entendimento de Lefebvre sobre os elementos que constituem as necessidades de quem habita a urbe e de seu direito à cidade, que incluem o direito à criação e à obra, mas

também sua colocação, que vincula *futuro* à ideia de *possibilidade* e a *cidade* à *virtualidade* a ser atualizada constantemente. O autor sugere uma possível função para arquitetos, urbanistas e outros profissionais que normalmente são encarregados do planejamento das cidades, indicando que, individualmente ou em grupo, esses profissionais poderiam “limpar o caminho, propor, tentar, preparar formas e [...] inventariar a experiência obtida, tirar lições dos fracassos, ajudar o parto do possível através da maiêutica nutrida da ciência.” (2008, p. 109). Lefebvre estabelece, assim, um diálogo com Calvino, que escreve em *As cidades invisíveis*:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (2003, p. 150).

44

Calvino, com a liberdade poética que é natural a uma obra literária ficcional, parece traduzir parte do pensamento de Lefebvre, que aponta para a necessidade de humildade e coragem na tomada de posição e nas ações de cada um de nós – mais ainda, de cada um de nós profissionais do urbanismo. A postura de contínuo aprendizado e, ao mesmo tempo, ímpeto transformador, seria o primeiro passo para não nos conformarmos nem com o discurso dominante de que não há alternativas nem com as armadilhas científicas e acadêmicas que, ao criar distintas camadas de leitura e meios para análise do real, muitas vezes acabam por nos afastar da própria realidade em que estamos atolados.

Lefebvre não apenas aponta para as insuficiências do pensamento técnico-cientificista de sua época, mas atenta também para as dificuldades encontradas no humanismo clássico, que teria corroborado para transformar as cidades, particularmente seus espaços públicos, em museus, estagnados, como cenários turísticos. O discurso de Lefebvre ecoa em autores atuais; Paola Berenstein Jacques, por exemplo, afirma que a crise das cidades atuais (e da própria noção de cidade) é evidenciada

[...] principalmente através das ideias de ‘não-cidade’: seja por congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada – seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. Essas duas correntes do pensamento urbano atual, apesar de aparentemente

antagônicas, tendem a um resultado bem semelhante, que pode ser chamado de cidade-espetáculo ou de 'espetacularização' das cidades contemporâneas. (2003, p. 13).

Os autores alertam para a embalagem, o verniz embelezador que cobriria todo esse processo quando, segundo Lefebvre, "na verdade, deveríamos nos encarregar da desmedida, e criar alguma coisa à altura do universo." (2008, p. 107). Aqui Lefebvre nos traz a ideia de algo que irrompe no processo histórico: a necessidade de nos abirmos para aquilo que está fora do planejamento programado, algo que contemple a complexidade de nossos desejos e possibilidades criadoras. Certamente, em sua defesa do direito à cidade, o sociólogo extrapola as noções funcionalistas e programáticas que buscam respostas objetivas e materiais para as necessidades humanas. Nesse sentido, novas formas de ocupação das ruas mostram-se vitais e vão na contramão dos movimentos de espetacularização e desurbanização das cidades contemporâneas, buscando quebrar a linearidade dos discursos normativos.

Lefebvre chama esse momento de desurbanização de *crise da cidade* e assevera que se trata de uma crise em dois âmbitos. Por um lado, crise teórica, visto que o conceito de cidade seguiria ilustrado por imagens pré-industriais e pré-capitalistas, obsoletas. Ao mantermos uma representação ultrapassada de cidade, criamos um lapso, uma lacuna entre realidade e teoria, abrindo espaço para nostalgias deslocadas, para a museificação, para as falsas revitalizações urbanas e para a cegueira do presente. Viramos as costas para transformações que clamam por uma revisão do conceito de cidade que melhor as represente. Por outro lado, crise prática, pois o núcleo urbano estaria sucumbindo, perdendo sua relevância e desaparecendo frente ao crescimento de bairros e subúrbios autônomos em suas funções programáticas (carentes de simbologias e de história), ou mesmo frente ao esvaziamento dos tradicionais centros e espaços públicos, tornados meros cartões postais e locais de consumo para turistas.

O filósofo francês ressalta ainda que a nova classe dominante do século XIX, a burguesia "progressista", foi responsável por impedir o nascimento da democracia urbana, que se vislumbrava pela transformação ou simples "evolução" da democracia de origem camponesa naquele período. Ao sentir-se ameaçada em seus privilégios, a burguesia tratava de afastar o proletariado de origem rural que chegava às cidades de seus núcleos de reunião, de poder, de encontros: os espaços públicos e os centros urbanos. A burguesia criava

assim uma estratégia de pulverização, desurbanizando a cidade, ao construir subúrbios destinados ao proletariado – destituído de seu direito à cidade, fadado ao distanciamento e ao não pertencimento à vida social e, portanto, à política da cidade. Em vez de participar, o proletariado deveria se contentar em habitar seus núcleos residenciais, deslocando-se de casa para o trabalho e vice-versa, mantendo-se às voltas de funções pragmáticas, desprovidas de sentido político e simbólico.

Para Lefebvre, a cidade nunca se recuperou desse golpe, e os urbanistas e demais profissionais ligados a esse campo do conhecimento não conseguiram reintegrar os cidadãos e garantir o direito à cidade a seus habitantes. O autor, sinaliza, porém, para a esperança de um resgate através da arte ou da possibilidade, de colecionar experiências e tirar lições dos fracassos, abrindo caminho para o novo, para o que está por vir – algo à altura do universo. Segundo Lefebvre, a arte poderia se ocupar justamente desse porvir, em criações não apenas artísticas, mas urbanas, em escala social, transformando práticas diárias em formas de viver a cidade como obra de arte, de pertencimento à coisa urbana.

46

Aqui entra a produção artística de Alÿs, que, assim como Lefebvre, joga em seus trabalhos com a ideia de fracasso, com o mito de Sísifo¹⁰. Em distintas ações poéticas, Alÿs ironiza o projeto de Modernidade imposto aos países latino-americanos, que parecem estar sempre em busca de seu auge sem nunca atingi-lo, recaindo naquilo que muitos denominam fracasso ou mesmo absurdo. Essa ironia está presente em projetos como *Paradoja de la praxis 1*, *Barrenderos* e *Puente*, como veremos no capítulo seguinte. Ao mesmo tempo, o artista apresenta, principalmente no início de sua carreira, ações como *Vivienda para todos* e *Turista* em que o direito à cidade parece ser uma das principais questões.

Para formar a matriz teórica, podemos aqui colocar as seguintes perguntas, a serem confrontadas com os trabalhos de Alÿs: que contribuição podemos apontar, do ponto de vista do urbanismo, em ações artísticas cujo pano de fundo está atrelado à ideia de “fracasso” ou do “parto do possível”

10 Sísifo é um personagem mitológico grego condenado a empurrar uma pedra até o topo de uma montanha de forma cíclica e contínua. Toda vez que está prestes a atingir o cume, a rocha rola novamente para o sopé da montanha, num movimento repetido, movido por forças irresistíveis e invisíveis que tornam o trabalho e o esforço de Sísifo vão. Alÿs evoca a narrativa grega em obras como *Rehearsal* e *Politics of rehearsal*, *The last Clown*, entre outras, além daquelas estudadas nesta dissertação.

como prescreveu Lefebvre? E como esses trabalhos, tantas vezes solitários e efêmeros, podem tecer relações com o direito à cidade? Que possibilidades eles nos oferecem para mantermos vivo o significado de participação simbólica e política na urbe?

O pensamento do sociólogo francês encontra intersecção com algumas das ideias de Bloch sobre o impulso utópico e o porvir. Lefebvre e Bloch, ambos pensadores nascidos na virada do século XIX para o XX, foram marcados pelas transformações políticas, socioeconômicas e culturais desse período e pelas guerras mundiais que testemunharam e que tanto contribuíram para forjar suas teorias e ideologias. Bloch, filósofo alemão reconhecido por seu legado a respeito dos conceitos de utopia e esperança, trabalha com a ideia de *desiderium* (muito próxima às necessidades fundamentais descritas por Lefebvre) e resgata a complexidade que a acepção do termo utopia requer, fugindo de classificações restritivas.

Tendo em vista a abrangência de interpretações a que o conceito de utopia foi submetido desde sua criação, em 1516, como título do livro de Thomas Morus, vale aqui reproduzir uma das definições de Bloch, para quem “a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade.” (2005, v. 2, p. 36). Tal perspectiva difere de concepções usuais que identificam o impulso utópico com escapismo ou ausência de substrato real e que tendem a cair na armadilha do conceito que, ao se desvincular da realidade circundante, deixa de se comprometer também com seu desdobrar no tempo, conectando-se magicamente a um amanhã ideal, numa esperança vaga e comodista, alienando o sujeito que justamente se quer mobilizar.

O filósofo alemão usa as ideias de impulso utópico e de espera ativa como matrizes transformadoras para ultrapassar o que nos é apresentado como curso natural dos acontecimentos. Para ele, tratam-se de conceitos que devem ser operados de modo que a linearidade da narrativa histórica não se imponha como que por fatalidade. Baseado nas teorias marxistas, o autor afirma que muitas vezes a função da utopia é criar projeções em um “não-lugar” (*u-topos*), mas apenas para ultrapassarmos a obscuridade do instante que se impõe à nossa frente.



É A LUTA QUE DEFINE A UTOPIA

s de Manuel Zelaya s

Delegacion Gustav
Madero, detuvo a tre
zabtes que amaga
sus víctimas con art

Fig. 5. Francis Alijs.
Montagem do artista



IT IS THE STRUGGLE THAT DEFINES THE UTOPIA

Ao mesmo tempo, é possível identificar nos escritos de Bloch a força do inesperado, do novo, que não necessariamente (ou mesmo nunca) corresponde ao que foi desejado. Assim, o *desiderium*, a esperança, o impulso utópico refletem um desejo sequer revelado, que, ao se confrontar com a realização, torna-se fracasso. Segundo Jameson, a perspectiva de Bloch não seria otimista: “[...] a esperança é sempre frustrada, o futuro é sempre algo diferente do que lá procurávamos encontrar, algo ontologicamente ‘em excesso’ e necessariamente inesperado.” (JAMESON, 2007, p. 109). Convém aqui fazer uma ressalva conceitual, válida tanto para Bloch, Lefebvre ou para a produção de Alÿs: de forma alguma esses autores refutam o fracasso. Ao contrário, em suas obras poéticas e teóricas, o fracasso faz parte da ação e do próprio impulso utópico. Não se trata, portanto, de otimismo ou de uma esperança vã aquilo que, segundo os autores, nos moveria rumo ao novo: estamos diante de uma força, ou de um impulso complexo.

O papel do fracasso está diretamente ligado àquilo que não tem nome ainda, àquele desejo que não tem forma e que, precisamente por ainda não ter sido formado ou informado, segue em sua busca pelo mundo, tateando o que encontra à sua frente, imaginando, criando, tentando encontrar o que nem sequer sabe nomear. Só assim o novo pode realmente ser criado. Pois ele não faz parte do vocabulário existente, não se limita a experiências já vividas: ele se projeta rumo ao que ainda está por vir. E se Lefebvre, numa primeira leitura, parece mais tímido em relação a essa declaração, ao indicar que devemos “tirar lições do fracasso”, as ações de Alÿs e as proposições de Bloch tomam essa premissa com mais intensidade, reconhecendo a necessidade de uma busca infinita por algo que ainda não está lá. É fundamental, porém, entender que *ainda* não está, pois é nesse *ainda* que reside a esperança, o impulso utópico.

Segundo Bloch, a experiência da esperança é a tomada de consciência com o que ainda não existe nas emoções. O nihilismo, seria, portanto, adversário da esperança, e a memória, sua inversão, ao situar no passado tudo aquilo que pertenceria ao futuro. Bloch entende que apenas a doutrina marxista foi capaz de perceber a necessária mudança de atitude¹¹, projetando para frente, para o futuro, aquilo que até então outras doutrinas posicionavam, sem perceber, no passado, ao se atrelar àquilo que já existe. O filósofo não se

11 Ver trecho completo acerca das contribuições marxistas na perspectiva de Bloch em seu livro *O Princípio Esperança*, 2005, v. 1, p. 16-21.

conforma com o que está aí, com a escassez, não se submete à insuficiência da realidade que nos é imposta:

“[...] a existência humana traz inquietações do espírito que colocam o ser humano em ‘efervescência utópica’. [...] Esta existência intensa revela um ser em excitação, com sonhos em fermentação por onde ‘circula o possível que talvez nunca poderá se tornar exterior.’ (2005, v. 1, p. 194).

O impulso utópico não se identifica com o significado depreciativo daquilo que é infundado, irrefletido, mas sim com um sonhar diurno ou, ainda, sonhar para frente. Ao usar esses termos, o autor anuncia um estado de consciência, de visão e de projeção, defendendo que tal visão busca, exatamente, fugir do ponto cego que oculta o presente autêntico. Bloch, quando caracteriza a utopia, a identifica com um sentimento ativador, motivando as pessoas a tomarem parte do processo e não aceitarem os fatos como se vivêssemos em um palácio das fatalidades (como nomeado por Leibniz). Nas palavras do filósofo, “o homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa.” (2005, v. 1, p. 243).

51

Sonhos diurnos são, portanto, antecipadores do possível, são proativos na satisfação de desejos e circulam naquilo que “nunca havia sido experimentado como presente” (BLOCH, 2005, v. 1, p. 116), diferenciando-se assim de desejos atrelados à memória, ao passado e suas vontades reprimidas (que seriam os sonhos noturnos). Esses sonhos proporcionam, segundo Bloch, “ideias que não pedem interpretação, e sim elaboração.” (2005, v. 1, p. 88). Aqui vale perguntar se Alÿs, ao dizer que é movido por uma profunda incapacidade de compreender, está, de certa forma, produzindo ações artísticas a partir de impulsos utópicos, buscando exatamente essa elaboração em vez de perseguir interpretações. Bloch estimula essa elaboração rumo ao novo, que exige uma participação real, que emancipa o indivíduo tantas vezes capturado na esteira de clichês da nossa sociedade.

Tal abordagem nos revela a potência do impulso utópico como força opositora à propaganda, às imagens pré-fabricadas, aos acordos da ordem estabelecida, à não participação política. Afinal, trata-se de um sentimento libertador, transgressor. Para Bloch, “pensar significa transpor” (2005, v. 1, p.

14), pois abre espaço para o questionamento, para a suspensão das certezas, para a crítica, para o possível que ainda não está dado. O impulso utópico seria uma intuição de esperança ou atividade do afeto expectante, que manteria “aliança com tudo o que ainda é auroral no mundo.” (BLOCH, v. 1, p. 146).

Bloch critica, por exemplo, os ideais pequeno-burgueses e a univocidade das imagens constituídas típicas da propaganda. Aponta para o desejo que simplesmente vagueia, não mobilizador, não movido por impulsos utópicos, indicando se tratar desse ideal que quer somente extrair benesses da realidade, sem buscar transformá-la. Declara ainda que “o empregado, o pequeno burguês de que se fala aqui, esse estrato de modo algum homogêneo, mas progressivamente homogeneizado, satisfaz-se em ter as necessidades que lhe são despertadas pela vitrine para ele modelada.” (2005, v. 1, p. 40). Acusa, assim, os sonhos burgueses de racionalização e de falta de imaginação, de ausência de pensamento crítico e emancipação política.

52 Ao negar modelos e projetos utópicos prontos, Bloch nos coloca em posição de imaginar ativamente, de nos tornarmos protagonistas de nossas necessidades e desejos e, portanto, de nossas vidas. Ao refutar imagens idealistas e concepções pré-definidas, mesmo para o significado de utopia, o autor nos provoca, nos nega uma grande verdade reveladora e nos incita à elaboração de movimentos e pensamentos próprios, livres, autônomos. Não se trata de individualismo, pelo contrário, mas de atribuir a cada um a responsabilidade e a possibilidade de inventar seu próprio futuro. Bloch se contrapõe assim a todas as utopias totalitárias e dogmáticas que marcaram grande parte dos projetos chamados utópicos e que foram responsáveis, em parte, por uma leitura pejorativa do termo que caracteriza nossa época, identificada com o fim das utopias.

Essa abertura, esse sopro ou mesmo “chacoalhão” mental que Bloch provoca é fundamental para esta pesquisa e para manter minimamente “oxigenados” os julgamentos a serem feitos na análise das ações poéticas de Alÿs. Ao dizer isso, nos referimos à significativa diferença que existe entre a visão de Bloch e a visão de Françoise Choay, por exemplo, sobre utopia. Se, numa primeira passagem, Bloch pode soar vago, abstrato ou mesmo circular, sua profundidade crítica e capacidade de elaboração teórica sobre algo inominável revelam uma generosidade e um frescor de pensamento inegáveis.

Choay busca estabilizar o conceito de utopia segundo parâmetros científicos, tomando como base as características presentes no livro inaugural de Thomas Morus. A autora argumenta que o emprego do conceito para classificar projetos tão diversos quanto aqueles desenvolvidos ao longo do século XX “fez crescer ainda mais a polissemia de um termo que tenderíamos, por essa razão, a excluir da linguagem científica.” (CHOAY apud MIYADA, 2013, p. 159). Choay afirma que tinha a obrigação de lhe atribuir a sua acepção original e tentar limitar a utopia o mais precisamente possível, “insurgindo-me assim não contra as definições convencionais ulteriores da utopia, que não nos interessam aqui, mas sim contra o emprego indeterminado e polivalente do termo.” (CHOAY apud MIYADA, 2013, p. 159). Ao passo que Bloch escreve:

Restringir ou até apenas orientar o utópico ao modo de Thomas Morus seria como querer reduzir a eletricidade ao âmbar-amarelo, do qual ela recebeu seu nome grego e no qual ela foi percebida pela primeira vez. Sim, o utópico coincide tão pouco com o romance de Estado que a totalidade da filosofia (...) faz-se necessária para fazer jus ao que se designa como utopia. (2005, v. 1, p. 25).

Não se trata aqui de julgar o mérito científico da metodologia e do legado de Choay, mas sim de evidenciar o entendimento de utopia ou de impulso utópico ao qual fazemos referência ao longo da dissertação, alinhado ao legado de Bloch. Em *Numa dada situação*, de Alÿs, podemos ler, logo nas primeiras páginas, os seguintes dizeres “*The meaning of things is never stable. Anything can mean anything*”¹². Essa ideia de não restrição é ainda reforçada pelo artista quando menciona que “os conceitos são atemporais. Abertos; portanto duradouros, contínuos. Que não podem ser ditos, que são apenas encenáveis” (ALÿS, 2010, s.p.). Essa visão converge com a postura de Deleuze e Guattari, para quem os conceitos não são fixos, e sim atualizados. Os autores indicam que todo conceito “é um centro de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros.” (1992, p. 35).

Buscando trazer o conceito de utopia de Bloch para o contexto urbano e, de certa forma, visando atualizá-lo, temos as contribuições de Harvey, também adepto das teorias marxistas e admirador de Bloch. O geógrafo britânico é reconhecido por sua contribuição teórica e política em relação às cidades

12 Cuja tradução apresentada no livro é “O significado de coisas nunca é estável. Algo pode querer dizer algo”, mas a tradução que nos parece melhor expressar a ideia seria: “O significado das coisas nunca é estável. Qualquer coisa pode significar qualquer coisa”.

de hoje e por sua tentativa de manter vivo o impulso utópico como Bloch o definiu, tendo publicado *Espaços de Esperança* (originalmente em inglês, no ano de 2000) como homenagem à obra *O Princípio Esperança* (lançada em alemão em 1959).

Harvey busca resgatar o clamor por um impulso utópico de mudança, de tomada de consciência e de ação política na cidade, presente também nos escritos de Lefebvre. Assim como Lefebvre e Bloch, o autor expõe as fragilidades de uma sociedade e de um sistema que suprime, bloqueia e ignora necessidades fundamentais ligadas ao direito ordinário de acesso e convívio no espaço urbano. Harvey destaca ainda que historicamente as utopias foram sempre ativadas como lugar privilegiado de discussão da realidade dada, a partir de um ponto de vista outro – seja outro tempo ou outro lugar.

O geógrafo reflete a respeito da sensação de desconforto e frustração quando da negação a esse direito à cidade e aos desejos fundamentais dos seres humanos, que resultaram em vários exemplos de projetos chamados utópicos. Grosso modo, Harvey distingue tais exemplos em dois grupos: as utopias da forma espacial e do processo social. As primeiras caracterizam-se pela busca de modelos e representações imagéticas de suas ideias e pelo estabelecimento de uma realidade ideal, garantida por uma forma espacial fixa, que nega as mudanças sociais e as transformações temporais inerentes a qualquer sociedade, tornando-as restritivas e, muitas vezes, totalitárias. O isolamento geográfico, a abolição da propriedade privada e a imutabilidade dos modelos espaciais são elementos comuns a esse tipo de utopia. More (*Utopia*), Bacon (*Nova Atlântida*), Campanella (*Cidade do Sol*), Owen (*Nova Harmonia*) e Fourier (*Falanstério*) criaram exemplos de utopias da forma espacial, marcadas pela harmonia e pela ausência de conflito, em que a “dialética da mudança social é suprimida ao passo que a estabilidade social é garantida por uma forma espacial fixa.” (HARVEY, 2004, p. 213).

Já as utopias do processo social podem ser identificadas por sua fluidez permanente, constante mudança e não aterrissagem (no espaço ou no tempo) de seus projetos, gerando o que Harvey chama de projetos românticos ou “interminavelmente abertos que nunca têm de chegar a um ponto conclusivo.” (2004, p. 229). Alguns exemplos citados pelo autor são *A riqueza das nações* (1776), de Adam Smith, com sua ideia de *laissez-faire* e mercado livre, e a atualização desse pensamento através de políticos como Reagan e Thatcher,

com sua apologia ao neoliberalismo e ao fim da história (em um sentido hegeliano), acentuada por teorias como a de Fukuyama pós-queda do Muro de Berlim. Mas não somente em modelos pró-capitalismo podemos identificar utopias do processo social. Segundo Harvey, as teorias de Lefebvre, inclusive, se enquadrariam nessa classificação, sendo criticadas pelo geógrafo por sua falta de espacialização. Trazendo para o momento presente, Harvey identifica a crise das utopias ao apontar para o que chama de utopias degeneradas, burguesas, como os subúrbios e os *shoppings centers*, que aprofundariam o enunciado de falta de alternativas ao criar espaços-tempos isolados e desurbanizados, sem valor simbólico, fundados em ilusões tecnológicas e no enaltecimento da cultura de mercado.

O autor sugere que um terceiro grupo deveria sintetizar e mesclar os dois primeiros, unindo potencialidades. Tal fusão entre as utopias da forma espacial e as do processo social buscaria escapar do sistema que se auto-consume no capitalismo integrado e gera fantasias – utilizando, inclusive, a própria ideia de utopia, mas apenas para em seguida cooptá-la e substituí-la por outra, com ares de novidade. Uma possível quebra nessa cadeia seriam as utopias espaço-temporais ou dialéticas. Russell Jacoby, em *Imagem imperfeita* (2007), nos fala em utopias projetistas e utopias iconoclastas, buscando essa mesma separação entre maneiras de articular o impulso utópico, a partir de suas representações ou da forma como se apresentam. Contudo, ao contrário de Harvey, Jacoby não chega a propor alguma fusão ou melhor caminho a seguir dentre os tipos de utopia identificados.

A respeito dessa sugestão de utopias espaço-temporais, Harvey indica que Lefebvre soube argumentar acerca da não conformação do espaço unicamente à lógica cartesiana da qual ele deveria se afastar, mas critica sua postura, entendida como exageradamente aberta. Harvey insiste, no entanto, que Einstein já havia apontado a direção com sua herança que traz a equivalência entre espaço-tempo. O autor pondera que “a tarefa é montar um utopismo espaço-temporal – dialético – que tenha raízes fincadas em nossas possibilidades presentes ao mesmo tempo que aponta trajetórias diferentes para os desenvolvimentos geográficos desiguais humanos.” (HARVEY, 2004, p. 258).

Parece-nos contudo que, embora tenha aportado contribuições significativas acerca do conceito de utopia e buscado avançar no tema, Harvey

recaia na insolubilidade das proposições utópicas ao tentar capturá-las ou configurá-las em um terceiro modelo a ser perseguido (as utopias espaço-temporais). Mesmo que a intenção seja produzir projetos dialéticos e não dicotômicos, como os anteriores, Harvey tem dificuldade em apresentar exemplos que ajudem a iluminar o caminho proposto. O caso mais próximo à utopia espaço-temporal sugerida pelo autor seriam as heterotopias identificadas por Michael Foucault, porém, mesmo essas são citadas por Harvey com ressalvas. "Foucault contesta e ajuda a desestabilizar o discurso, porém não oferece indícios acerca de como seria possível construir alguma espécie de alternativa." (HARVEY, 2004, p. 242).

Foucault diferencia a utopia da heterotopia justamente para que a utopia se mantenha sempre como esse lugar outro, que nunca se realiza, ao passo que, para o filósofo francês, as heterotopias seriam a materialização de outros *topos* e outros tempos em espaços reais, encontrando, assim, sua atualização no presente. As heterotopias seriam espaços completamente alheios às regras e conformações que ditam todo o restante do sistema espacial onde se inserem, obedecendo a parâmetros "estrangeiros" ao seu meio, muitas vezes vinculados a heterocronias. Algumas heterotopias teriam surgido como lugares para abrigar momentos de crise biológica, como o início da puberdade, a gravidez, a velhice ou, mais contemporaneamente, crises de desvio comportamental como as prisões e os hospícios – outras, ainda, para comportar tempos que não escoam, como aqueles de nosso cotidiano (museus, cemitérios etc.). As heterotopias seriam, via de regra, sistemas fechados não acessíveis nem integrados à sociedade, cujas entradas e saídas são sempre controladas. Ao mesmo tempo, Foucault nos indica que existem heterotopias que parecem abertas, mas que, ao nelas adentrar, percebemos estar em uma ilusão.

É aí, sem dúvida, que encontramos o que de mais essencial existe nas heterotopias. Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto, desarranjado. (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Aqui, vale resgatar a pergunta que Alÿs se autoimpõe: "é possível que uma intervenção artística traga verdadeiramente uma maneira imprevista de pensar, ou é mais uma questão de criar uma sensação de 'falta de sentido'?"

que mostra o absurdo da situação?¹³ (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 39, tradução nossa). Os dois autores apontam para aquelas ações que, ao criarem algo extremamente deslocado de seu contexto, acabam por demonstrar o absurdo ou a ilusão da própria realidade circundante em que está imerso.

Segundo Foucault, o navio seria o exemplo da heterotopia por excelência. O filósofo alerta para a necessidade que todas as sociedades têm de manter e gerar suas heterotopias justamente para não permanecerem embotadas em suas próprias regras, para instaurarem momentos e espaços de projeção que não cabem na realidade dada. Uma sociedade sem heterotopias seria fadada à crise de imaginação, substituiria a aventura pela espionagem e manteria sua população afogada em mesquinhas e mediocridades, sem nenhum sonho a contrapor.

Se Harvey busca parametrizar ou elucidar o pensamento de Bloch, acrescentando classificações e sua visão de possíveis espaços de esperança, Foucault, a seu modo, atualiza alguns conceitos e, principalmente, o espírito do impulso utópico presente nos escritos de Bloch. Os três autores reforçam o significado de impulso utópico que será operacionalizado nesta pesquisa e, por mais que utilizem termos distintos, cabe frisar que ao analisar os trabalhos de Alÿs é a essa essência comum que estamos nos referindo. Para Harvey, “é sem dúvida melhor correr o risco da frustração última desses desejos do que se render ao utopismo degenerado do neoliberalismo e viver no temor abjeto e letárgico de exprimir e tentar pôr em prática quaisquer desejos alternativos.” (2004, p. 258).

A partir desse legado teórico, propomos investigar, na produção artística de Alÿs, elementos que possam ser identificados com esse impulso utópico (ou heterotópico, de certa forma). Para a matriz teórica ficam as seguintes perguntas: os trabalhos de Alÿs estariam mais próximos da presença de uma espera ativa, de uma posição expectante (realmente utópica e mobilizadora) ou de projeções que nos mantenham em posição inerte, de falsa participação? Quais são as contribuições e desdobramentos das ações poéticas para quem entra em contato com elas, que se mantêm para além do discurso do artista? Cabe ainda outra dúvida, relacionada aos projetos de Alÿs mais recentes, que podemos identificar como coletivos: neles, os demais participantes, volun-

13 “Can an artistic intervention truly bring about an unforeseen way of thinking, or is it more a matter of creating a sensation of ‘meaningless’, one that shows the absurdity of the situation?”

tários ou não, estão sendo simplesmente orquestrados ou existe um sentido emancipatório que permeia e ultrapassa os projetos artísticos realizados? Finalmente, que manifestações poéticas nos permitem afirmar que Alÿs se move a partir de impulsos utópicos?

Assim como o conceito de impulso utópico está atrelado à ideia de porvir para Bloch e Harvey, encontramos no legado de Deleuze e Guattari certo paralelo quando os autores falam a respeito do *devenir*. Em sua concepção de que estamos continuamente atualizando, através de nossas ações, o que até então era virtual, estava em latência ou em potência de acontecer, a dupla de filósofos franceses caracteriza esse tempo-espaço com o que eles denominam *devenir*. Não se trata de futuro, portanto, mas de ações que ocorrem permanentemente a partir de desejos e agenciamentos, de transformações que não têm início ou fim. Não se sai de uma coisa para tornar-se outra, são processos contínuos. Nas palavras de Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8).

58

Nessa linha de raciocínio, cabe ressaltar que Deleuze e Guattari aportam uma visão mais ampla, que servirá metodologicamente a esta dissertação, relativa à própria noção de *conceito*, como já comentado. Para os autores de *Mil Platôs*, o conceito é necessariamente instável, não definitivo. Sendo assim, mesmo aquilo que é, a princípio, definido como tal, seria passível de mudança, exatamente pelas forças de agenciamentos contínuos que operam em nossos espaços-tempos. O que definiria algo não seria sua essência, mas suas circunstâncias. Por esse motivo, em geral, os autores trabalham com blocos de conceitos, atuando de forma sempre contínua, e não hierárquica ou progressiva.

Em *O que é a filosofia?* (2010), Deleuze e Guattari enunciam que não devemos simplesmente acreditar em visões sedentárias, pois cada conceito tem um percurso, uma história apoiada em outras anteriores que deve ser sempre recontextualizada. Cada conceito seria um ponto de condensação teórica, um centro de vibrações ao mesmo tempo dentro de si próprio e também

em relação aos demais que o circundam. Daqui já é possível antever porque a ideia de agenciamento ou, mais precisamente, de agenciar, é tão cara a Deleuze e Guattari, que operam esse verbo para elucidar o que lhes interessa no mundo, e qual sua perspectiva de entendimento do próprio conhecimento, da epistemologia e da filosofia.

Os autores negam a existência de sujeitos propriamente ditos, autônomos e individualmente responsáveis por ações e criações. Não lhes interessa uma perspectiva autoral pois, ao contrário, as ações seriam sempre produzidas no agenciamento entre corpos, em uma interação cuja fonte será $n-1$, na qual “n” é a soma dos agentes e “menos 1” corresponde à ausência do sujeito:

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. Os nomes próprios não são nomes de pessoa, mas de povos e de tribos, de faunas e de floras, de operações militares ou de tufões, de coletivos, de sociedades anônimas e de escritórios de produção. [...] O agenciamento é o cofuncionamento, é a “simpatia”, a simbiose. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43).

59

Os agenciamentos seriam ações operando constantemente entre agentes (e não sujeitos), a partir de trocas e transformações, de movimentos tanto físicos – em que o agenciamento se daria num nível entre corpos, uns operando sobre os outros – quanto conceituais, nos quais o agenciamento seria coletivo, de enunciação. Para além do agenciamento, a matriz teórica utilizará a noção de agenciamento territorial. Acreditamos que a própria ideia de agenciamento fique mais clara ao articularmos esse termo com o de território.

Deleuze e Guattari desenvolveram diversas aproximações da acepção de território, novamente em dinâmicas de tensão, e não de conceitos fixos. Assim, os autores declinam do uso da palavra território para falarem sempre de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Seriam três ações necessariamente engendradas, visto que para a dupla não há movimento de territorialização sem que, simultaneamente, haja uma desterritorialização daquele espaço-tempo antes ocupado e, também, uma reterritorialização do mesmo por outros agentes.

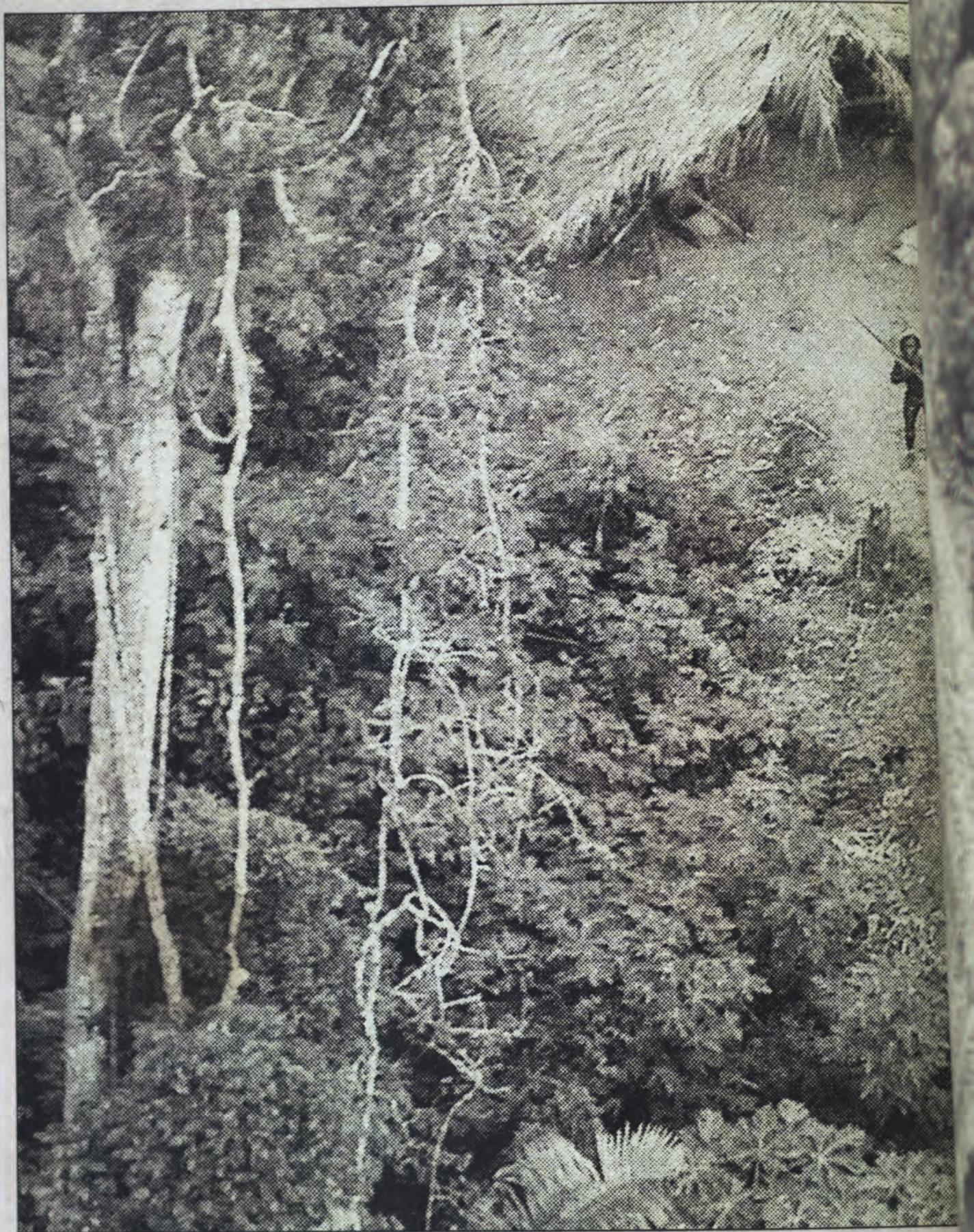


Imagen de una tribu del Amazonas descubierta el pasado mayo

**CADA AVANÇO GUARDA DÍVIDA
COM O QUE PRECEDE**

Fig. 6. Francis Aliys.
Montagem do artista



**EACH PROGRESSION IS INDEBTED
TO THAT WHICH PRECEDES IT**

É um entendimento que nos parece plausível, a partir da noção de que no universo estamos todos em modificação constante e que um elemento, átomo ou energia não surge simplesmente para depois se dizimar ou anular – o que ocorre é sempre uma mudança, um deslocamento, um tornar-se outra coisa, mesmo que o processo possa, aparentemente, ser revertido. A natureza e o ser humano, entendidos como parte de um todo, de um mesmo, com seu meio específico e seus agentes, estão em processo ininterrupto de transformação e produção de si nos devires.

Vale ainda ressaltar que, mesmo no caso de processos “revertidos”, de retornos, nunca voltamos ao mesmo, ao anterior. Nunca o território será o de antes nem nós seremos os mesmos. Esse dado é muito relevante quando tratamos de operações efêmeras como as ações poéticas de Alÿs e de seus efeitos para além de suas durações. Alinhada ao legado de Deleuze e Guattari, a relevância de uma ação, de um agenciamento territorial, por exemplo, não ocorre apenas durante sua execução. Não deve ser considerada infrutífera, portanto, no caso de um aparente retorno à situação anterior à intervenção, pois os próprios agentes se transformam durante o processo assim como o próprio desejo. Apesar da dificuldade inicial que encontramos em traduzir ou, de alguma forma, aterrissar as ideias de Deleuze e Guattari, é justamente essa capacidade de reinvenção ou de estar sempre mais além de seus conceitos que os fazem relevantes para esta pesquisa.

62

Para não perdermos o entendimento sobre o conceito de agenciamento territorial, vale dizer ainda que se trata de uma condensação, de um acúmulo de espaço-tempo, onde agentes se sucedem, onde o território deixa de ser coisa para se tornar ato. Segundo os filósofos, essa territorialização se dá através de ritmos, de atos expressivos que tornam o meio ou o ambiente em questão qualitativo, atribuindo-lhe novas características. Essas características, ritmos e expressões seriam como uma assinatura, as marcas territorializantes, como o canto dos pássaros.

Sua ação, portanto, se dá no tempo e no espaço, torna-se duração e ocupação. Cabe lembrar, porém, que essa assinatura não é individual. Como diria Deleuze, “o território seria o efeito da arte. Não no sentido que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 123). Essa expressividade está, muitas vezes, atrelada a uma comunidade ou a uma espécie e permite regular a coexistên-

cia de uma mesma espécie assim como de espécies diferentes no mesmo espaço-tempo, a partir de especializações que tornam possível a convivência em um mesmo meio e que geram agenciamentos territoriais. É importante vincularmos os conceitos e teorias de Deleuze e Guattari a seu contexto socioeconômico e entender o quanto a constante dinâmica de desterritorialização e reterritorialização é promovida pelo sistema capitalista, seja através de migrações locais, regionais, nacionais ou internacionais; de expulsões, processos de gentrificação urbana etc., apenas para citar aqueles em que o dado físico-geográfico está mais evidente.

Não à toa a ideia de fluxo de capital, de pessoas e de significados pode soar como natural nos dias de hoje, em tempos de extrema desterritorialização. Mas aqui entra novamente a postura crítica que interessa na trajetória de Deleuze e Guattari (alinhada à de Alÿs), questionando clichês contemporâneos de fluxo e de globalização. Os autores nos confrontam com barreiras tão invisíveis quanto reais em seus trabalhos, que tanto falam sobre agenciamentos territoriais. Para a matriz teórica as seguintes questões podem ser lançadas: o que fica para além da duração das ações artísticas propostas? Existe um atravessamento de barreiras territoriais na produção de Alÿs? Qual é seu legado nesse sentido?

63

Outra tensão de forças presente em Deleuze e Guattari deve ajudar a compor essa matriz interrogativa, conforme mencionado na introdução desta pesquisa: o binômio conceitual liso/estriado. Ao buscar modelos que ilustrem sua teoria acerca da diferenciação entre ações de alisamento e de estriamento, os pensadores franceses recorrem a diversos modelos: tecnológico, musical, marítimo, matemático, físico e estético. Todos os exemplos remetem à ideia de que a contagem ocupa o espaço-tempo *estriado*, enquanto o espaço-tempo *liso* é ocupado sem contar. Ou seja, o espaço-tempo liso não é métrico, nem dimensional: ele é direcional, ocupado por vetores, ao passo que o espaço-tempo estriado pode ser medido, fracionado. Assim, o mar, um espaço a princípio liso, foi estriado pelo ser humano ao ser dividido com medidas astronômicas, meridianos, latitudes, longitudes e pontos de referência. Nós levamos o sistema de medidas para o mar e passamos a ocupá-lo, a territorializá-lo – se quisermos, de forma estriada. Simultaneamente, uma deriva náutica, uma viagem sem direção precisa poderia alisar esse espaço novamente.

O que há por trás desses conceitos é novamente a não oposição fixa, a não dicotomia entre essas ações, e sim sua dinâmica de tensionamentos constante. Dessa forma, por mais que possamos identificar estruturas ou espaços-tempos com os conceitos de liso ou estriado, é essencial sabermos que não estamos falando de uma classificação imóvel. Podemos citar a cultura sedentária, o Estado, ou mesmo a gramática como elementos estriados; enquanto o nomadismo, os movimentos espontâneos, as derivas, o uso da linguagem apropriada, as intervenções em sobras de espaços urbanos, o espírito provocador e subversivo que a arte muitas vezes representa poderiam ser identificados com o alisamento.

O alisamento e o estriamento são forças agindo em cada relação tecida, em cada agenciamento, e mesmo o espaço mais estriado, como a cidade contemporânea, excreta espaços lisos continuamente, como áreas que fogem à sua dinâmica e ordenação, inclusive como resultado de seus processos e excessos, produzindo sobras indesejáveis como resultado do sistema capitalista de consumo. Segundo os filósofos, “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido, num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso.” (1997, v. 5, p. 180).

64

Interessa particularmente à pesquisa o uso desses conceitos no que diz respeito ao modelo físico-científico, transformado em modelo socioeconômico de trabalho, pois muitas ações de Alÿs parecem justamente questionar esse “estatuto”. Segundo a dupla de pensadores, a passagem da ideia de trabalho do físico-científico para o socioeconômico se deu no século XIX, a partir da necessidade do Estado estabelecer uma medida, uma moeda mecânica, transformada em financeira, relacionada ao esforço ou força física despendida pela sociedade nas atividades diárias que sustentavam a economia. Era necessário criar uma matriz abstrata que permitisse atribuir valor ao esforço e desempenho de cada sujeito em suas rotinas, desenvolvidas da forma mais uniforme e homogênea possível.

Nesse ponto, Deleuze e Guattari refletem sobre como o modelo-trabalho estriou o tempo livre das sociedades em industrialização, implementando regras e medidas para estruturar ações que eram lisas até então. Essa percepção parece compartilhada por Alÿs que, com suas ações delicadas e precisas, mina a máxima de que “tempo é dinheiro”. O artista inverte esse lema, propondo o seguinte axioma, que acompanha sua série de projetos

denominadas *Paradoja de la praxis*: “máximo esforço, mínimo resultado”, seguido do subtítulo dessa ação “*a veces el hacer algo no lleva a nada*”. Alÿs parece suspender os acordos estabelecidos, criando paradoxos. Para a matriz teórica ficam as seguintes perguntas: Que valores podemos apreender de ações poéticas absurdas, como as que veremos a seguir, em que o sentido de trabalho parece substituído pelo de desperdício? Que relações podemos estabelecer com outros modos de vida não pautados pelo modelo-trabalho e quais tensionamentos nesse binômio alisamento/estriamento podem ser identificados na obra de Alÿs?

Traçando um paralelo teórico entre a ideia de liso e estriado, trazemos a abordagem de Certeau acerca do que ele denomina *táticas* em contraponto às *estratégias*, em seu livro *A invenção do Cotidiano*. A obra foi lançada originalmente em 1980, na França, assim como *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, ambos títulos assumindo uma postura crítica frente ao sistema capitalista. Convém salientar, porém, que o texto de Certeau surgiu como resposta a uma demanda específica, relacionada às práticas de consumo francesas, e foi desenvolvido como uma longa pesquisa nesse sentido. Interessa à dissertação sua visão talvez complementar, ou mais direta, que pode servir para uma primeira análise e leitura da trajetória de Alÿs, assim como o entrelaçamento proposto pelo autor entre as práticas cotidianas, o planejamento urbano e a linguagem.

Certeau trabalha a partir da percepção de que haveria uma lacuna teórica nas ciências sociais em relação à forma como as pessoas comuns, não artistas ou não criadoras necessariamente, se reapropriam daquilo que lhes é oferecido pelo sistema dominante, seja a linguagem, as tradições, os signos e símbolos, os objetos e mesmo o planejamento urbano e as cidades. Segundo ele, essas maneiras de adaptar, de forma individual, heterogênea e mais subjetiva ou subconsciente o que, a princípio, deveríamos apenas consumir, seriam ações subversivas. Seriam capazes de engendrar outras maneiras de articular nossas práticas cotidianas, gerando microrresistências àquilo que as instituições e as normas representam. Nesse processo, Certeau diferencia ações táticas de ações estratégicas – e aqui parece importante frisar que a diferença reside muito antes na metodologia do que no produto resultante de cada um desses processos.

O filósofo nos indica que as táticas seriam um modo não passivo de lidar com o sistema dominante, “artes de fazer” não formais, desempenhadas por cada um de nós, as quais se oporiam às estratégias utilizadas pelo sistema hegemônico. Estratégia, por outro lado, seria uma entidade dominante ou de autoridade reconhecida, uma instituição estabelecida em conformidade com o sistema e a ordem instituída. Como exemplos, podemos citar o Estado, as leis, a gramática, a economia formal, os discursos hegemônicos, os produtos comerciais, a propaganda e a mídia. A estratégia se caracterizaria ainda pela necessidade de investimento, de tempo e dinheiro, seja para aplicação em um local, geralmente físico, que funcione como sede ou suporte (fábricas, escritórios, agências, quartéis, cadeias, publicações), seja para a criação de suas próprias regras, sempre pré-estabelecidas em relação ao seu uso, consumo ou apresentação. Essa característica é chamada por Certeau de o *próprio da estratégia*, que seria tudo aquilo que produz a identidade de uma estratégia, sua matriz dura, razão pela qual uma estratégia, sempre partindo de esquemas *a priori*, não teria a capacidade de adaptação ou reestruturação ágil.

66

Em contrapartida, a tática seria caracterizada pela facilidade de reestruturação, pois não possui um *próprio*, sendo móvel, não institucionalizada. A tática não existe antes, ela surge *com* e *a partir* de alguma necessidade. Ela não conhece uma estrutura e se forma no momento da demanda, a partir de práticas específicas, geralmente relacionadas aos indivíduos, ao particular, de modo heterogêneo e não hegemônico. Operações táticas seriam a maneira pela qual os usuários (e não meros consumidores) assumiriam um papel ativo, mesmo que anônimo ou sutil, de subverter ou de se esquivar do sistema dominante. A apropriação e o reuso que não obedecem a critérios indicados pela estratégia e suas organizações seriam, assim, formas de cada usuário se contrapor às forças dominantes, de fundar seus espaços, de torná-los habitáveis para si (metafórica e literalmente).

Pode-se dizer também que a noção de estratégia se relaciona com o planejamento urbano, por sua visão usualmente distante e unívoca, de verniz intencionalmente neutro (para possibilitar uma aplicação homogênea e indistinta sob a chancela do conhecimento técnico-científico), de cima para baixo, como num voo de pássaro (expressão utilizada precisamente em arquitetura e urbanismo para esse fim). Se, por um lado, o planejamento urbano é a linguagem do poder – disciplinadora, pretensamente onipresente e panóptica –, a cidade e seus habitantes não cessam de gerar movimentos de

contrafluxo, burlando o sistema, trabalhando em seus interstícios, de forma quase invisível, escapando sempre à possibilidade de serem governados ou mapeados. Esta aliás, seria uma das grandes qualidades e forças da tática: a dificuldade de ser nomeada ou cooptada, sua capacidade de se manter invisível para o sistema. Nas palavras de Certeau,

[...] essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de 'operações' ('maneiras de fazer') a 'uma outra espacialidade' (uma experiência 'antropológica, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca* e *cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível. (1994, p. 172, grifo do autor).

As práticas cotidianas dos habitantes, segundo Certeau, são capazes de transformar a cidade em diferentes níveis e escalas, aplicando regras e reutilizando o sistema e seus produtos conforme suas próprias necessidades e desejos. O autor claramente não pretende com isso dizer que as táticas se sobrepõem às estratégias ou que são imunes a elas. As estratégias seguem dominando, ao passo que as táticas não têm recursos próprios e se aproveitam de furos no sistema, operando a partir de pequenas fissuras e criando outras, de forma improvisada. Sem ter o objetivo de dominar, as táticas se infiltram. Assim, o comércio informal toma conta das ruas, os atalhos surgem criando caminhos onde vias não foram previstas, restos urbanos são preenchidos, andarilhos e nômades desconstroem a ideia de limites territoriais e de *habitat* fixo.

67

A partir de Certeau, podemos afirmar que, com a consciência de não operar pela dominação nem de tentar medir forças com as entidades e instituições existentes, os cidadãos comuns buscam adaptar aquilo que foi criado estrategicamente para o maior número de pessoas possível, como as leis, a gramática ou o planejamento urbano. Contra o sistema que busca chegar a mínimos denominadores comuns, equacionando as necessidades individuais para oferecer um meio termo que homogeneiza produtos e consumidores, a tática tem potencial transformador e é utilizada tanto em pequenos grupos como individualmente, abrindo caminhos em meio às políticas culturais massificadas e criando pequenos espaços de liberdade em meio à violência da ordem social imposta. Aqui, podemos retomar a citação de Calvino sobre abrir espaço para o que, no meio do inferno, não é inferno.

A contribuição de Certeau é relevante principalmente por sua tentativa de teorizar a respeito das práticas da vida comezinha até então pouco estudadas, estabelecendo, assim, uma espécie de metodologia própria que associa o cotidiano urbano à linguagem e a uma posição política. Sua postura de confronto ou, no mínimo, de resistência ao sistema capitalista é dada através de certa inversão da perspectiva lançada sobre o consumo, um deslocamento de posição que retira o foco dos produtos criados pela indústria para direcioná-lo à apropriação astuciosa e anônima dos usuários. Fica clara a semelhança, em certa medida, daquilo que para Certeau seriam operações táticas com o que Deleuze e Guattari chamam de alisamentos. Ou, ao contrário, o que se identifica com a noção de estratégia e o que poderia corresponder ao estriamento. Apesar da aparente similaridade, as duas linhas teóricas têm importantes diferenças que devem ser aprofundadas a partir da análise do objeto empírico, buscando revelar também possíveis complementaridades.

68

Vale, então, destacar algumas perguntas a serem lançadas aos projetos de Alÿs a partir do legado de Certeau: quais seriam, entre os trabalhos artísticos analisados, aqueles em que movimentos táticos criam brechas ou novas possibilidades de reflexão e de ocupação dos espaços públicos? Aqueles em que a figura do artista dilui-se num projeto que trabalha mais próximo à ideia de registro e documentação das práticas cotidianas dos cidadãos ou aqueles mais intervencionistas, nos quais o autor se projeta de forma mais clara nas ações? Como projetos criados por um artista, dentro de um sistema das artes, podem corroborar com a ideia do uso tático não passivo, não conformado, da cidade e de seus espaços?

Aproveitando, aliás, a pergunta que envolve o sistema das artes, vale destacar a aproximação teórica entre o conceito de tática de Certeau e a concepção recorrente sobre arte conceitual, pois se a tática prescinde de um próprio e se seu tempo de duração ou mesmo local de execução pode ser efêmero, o mesmo vale para grande parte dos projetos de arte conceitual¹⁴. Em ambos não é o produto, mas o processo que importa. Nas palavras de Certeau, "o que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível." (1994, p. 31).

14 Para a arte conceitual, vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos em meados da década de 1960, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do grupo Fluxus.

A afirmação de Certeau e seu objeto de estudo, em muito coincidem com algumas definições acerca da arte conceitual. Cristina Freire, referindo a esse movimento artístico, afirma que “a preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, [...] assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas [...] são algumas de suas características.” (2006, p. 10). Em *Arte Conceitual* (2006), Freire defende que o mais importante para esse movimento artístico são as ideias; a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. A autora discorda da classificação feita por Lucy Lippard que vincula arte conceitual à desmaterialização da arte, afinal, segundo Freire, grande parte da arte conceitual materializa-se através de fotos, de vídeos, de postais, do corpo, de documentos, enfim, de materiais, mesmo que perecíveis e precários. A questão, portanto, não seria a materialidade ou não, mas a valorização da ideia em detrimento da fetichização da arte como produtora de objetos com valor mercadológico.

A partir da década de 1960, com o início da ruptura da arte autônoma e autocentrada, seu extravasamento para além do próprio campo, sua difusão em termos de linguagens e suportes, seu transbordamento para fora dos espaços tradicionais (como museus e galerias), muitos artistas passaram também a refutar o objeto como produto mercadológico e fim último de seus projetos. O processo e, principalmente, o pensamento passaram a ser elementos estruturadores de trabalhos artísticos, não apenas na chamada arte conceitual, mas também em outros movimentos do mesmo período (Minimalismo, *Earth* e *Land Art*, *happenings* e performances, arte processual, entre outros¹⁵), que tiveram grande relevância e produziram legado dentro daquilo que muitos autores até hoje chamam de arte contemporânea.

Mais interessante do que nos atermos a classificações da arte produzida desde a década de 1960 é entender o que existe de pulsante nessa produção, especificamente no trabalho de Alÿs, e de que forma sua poética está relacionada às teorias que abordam a herança artística das últimas décadas. Por esse motivo, não entendemos ser necessário trazer aqui uma longa discussão sobre a arte contemporânea e seus movimentos, pois o foco deste estudo é identificar pontos de contato e elementos de troca, de agenciamento, entre a

15 Para saber mais a respeito dos movimentos que marcaram o início da arte contemporânea, ver ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 ou ainda CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

trajetória de Alÿs, suas motivações e possíveis contribuições para nossa forma de pensar e de ocupar os espaços públicos. Procuramos então apenas situar a trajetória do artista a partir de momentos e conceitos-chave do campo da arte, a fim de evidenciar seu contexto e auxiliar no embasamento da matriz teórica e da análise subsequente, a partir de autores como Anne Cauquelin e Michel Archer.

Escritora e filósofa francesa ainda atuante, Cauquelin debruçou-se sobre o tema da arte contemporânea e buscou, em *Arte Contemporânea: uma introdução* (lançado no Brasil em 2005), diferenciar arte moderna de arte contemporânea. Para a autora, a principal distinção estaria no fato de a arte moderna pertencer ao regime do consumo, enquanto a arte contemporânea pertenceria ao de comunicação. Resumidamente, a autora indica que a arte moderna rompe com as estruturas acadêmicas e oficiais vigentes até o final do século XIX e é responsável pelo surgimento do sistema da arte – com um mercado específico e agentes que passam a atuar no meio desde então (críticos, *marchands* e colecionadores) – e pela transformação do papel do público e do próprio artista nesse sistema.

70

Todos esses novos personagens passam a influenciar a legitimação da produção artística, contribuindo para sua inserção no mercado da arte ou não, separando ainda produtores (artistas) de consumidores (público em geral). Estes últimos são abastecidos e informados – ou mesmo influenciados – por críticos, *marchands* e colecionadores, os quais passam a atuar como mecenas. Essa visão mercadológica funda um novo momento na História da Arte: a chamada arte moderna, produtora de vanguardas que passam a acompanhar as ideologias e construções sociais de sua época. A partir desse período, a arte passa, cada vez mais, segundo Cauquelin, a ser “contaminada” por elementos socioeconômicos e políticos exteriores a seu próprio campo.

Novas descobertas e avanços tecnológicos, como o cinema e a fotografia, ajudam a libertar a arte da figuração e da representação. Ao mesmo tempo, o novo jogo entre os agentes do circuito das artes e de seu mercado liberam as temáticas artísticas, antes ditadas pela Igreja, pelos nobres mecenas (durante a Idade Média e o Renascimento) ou ainda pela Academia (até o fim do século XIX), para agora se ocuparem das mais diversas relações culturais e ideológicas. Os artistas sentem-se livres para novas proposições não apenas dos assuntos abordados, mas das técnicas e suportes empre-

gados. O início do século passado destaca-se pelo nascimento de distintos movimentos artísticos dentro do que se denomina arte moderna: Dadaísmo, Cubismo, Fauvismo, Futurismo, entre outros¹⁶. Sem adentrar em detalhes, o que importa é que, já naquelas primeiras décadas do século XX, surgem as sementes do que posteriormente seria a arte contemporânea: sua libertação dos cânones acadêmicos, sua relação direta com o mercado, seus horizontes temáticos e técnicos ampliados, além do aparecimento de um dos grandes precursores ou, como Cauquelin os chama, *embreantes* da arte atual: Marcel Duchamp.

A partir de suas criações inovadoras e de seus *ready mades*¹⁷, Duchamp inaugura novas formas de produção artística. A partir dele, e cada vez mais, o que torna um objeto obra de arte são suas circunstâncias de exibição: sua inserção expositiva em um determinado tempo e local é que legitima um determinado objeto como arte. Nas palavras da autora, “o valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto [...]. Nesse caso, o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra.” (CAUQUELIN, 2005, p. 94). Aqui podemos facilmente entender as relações que, a partir daquele momento, são intensificadas pela arte, cada vez mais interessada não no objeto em si, mas naquilo que pode provocar em suas relações. Para usar o vocabulário de Guattari e Deleuze, nos agenciamentos entre o objeto e seu ambiente, entre o público e o objeto e assim por diante.

Essa relação direta com a ideia de agenciamento fica ainda mais clara nas declarações de Cauquelin, quando a autora pondera que, a partir da arte moderna, entende-se que não apenas o observador faz parte do sistema observado, mas que sua participação transforma o objeto observado. Nesse cenário, o artista deixa de ser um autor, individualizado no sistema, e passa a ser parte de uma rede, de uma cadeia de comunicação autônoma com operações reguladas a partir de regras inerentes à própria rede e independentes da vontade do artista. A autora propõe que nessa rede “não há origem nem fim,

16 Para saber mais ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

17 “Em 1913, Duchamp apresenta os primeiros *ready mades*, Roda de bicicleta; anos depois em 1917, *Fonte*, no Salão Independentes de Nova York. Deixa o terreno estético propriamente dito, o ‘feito à mão’ [...] expondo ‘objetos prontos, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de Fontaine (fonte).” (CAUQUELIN, 2005, p. 93).

é um círculo.” (2005, p. 100). A estrutura hierárquica que antes caracterizava o domínio das artes se transforma, as premissas se modificam.

É o próprio Duchamp que sentencia que é o observador quem faz o quadro, inaugurando dessa forma um modo de fazer artístico que seria retomado e aprofundado a partir da década de 1960 com o nascimento da arte contemporânea. Essa mudança de paradigmas é muito significativa, pois altera o papel do artista, até então atrelado à ideia de ser quem necessariamente cria ou produz, permitindo que essa figura se torne aquela que mostra ou põe em evidência. Com isso se transforma toda a distribuição de papéis no campo artístico, a cadeia produtiva é outra e essa inovação marca as produções poéticas até hoje.

Ainda segundo Cauquelin, após esse ciclo de rupturas e mudanças que caracterizou a arte moderna, temos um novo viés na arte contemporânea, não mais mercadológico, mas baseado na comunicação. “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.” (CAUQUELIN, 2005, p. 81). A produção contemporânea saía assim da oposição binária que marcou ainda fortemente a arte moderna, classificada geralmente entre academicista e vanguardista. Tal produção não mais estaria atrelada à autonomia do objeto (da obra de arte), mas às suas circunstâncias de inserção no campo definido como domínio da arte, o qual, desde então, vem ampliando seu horizonte de atuação.

A filósofa afirma ainda que “é atual o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente sem preocupação de distinções de pertencimento, de rótulos.” (2005, p. 90). Nesse sentido, Cauquelin prefere chamar apenas de atual a produção pós-moderna, a qual, inicialmente voltada apenas para o comunicacional, hoje é caracterizada também por preocupações estéticas, criando uma heterogeneidade e uma arte mista entre o que outrora a caracterizava como moderna daquilo que poderia distingui-la como contemporânea. Em entrevista realizada em novembro de 2010¹⁸, a autora sugere que, mais do que um resultado, a arte contemporânea passou a ser uma atitude, um modo de ser e de viver, característico de nossa época e do virtual. Esse modo de ser contemporâneo, que definiria a arte de nosso tempo, diria mais

18 Publicada no site da Fundação Iberê Camargo . Disponível em: <www.iberecamargo.org.br> Acesso em: 15 nov. 2010.

a respeito de um deslocamento, um movimento, uma não fixação, do que às obras de arte propriamente ditas ou estatutos e cânones estabelecidos. Essa visão alinha-se ao pensamento e à trajetória de Alÿs, às ideias de Deleuze e Guattari acerca do que seriam os alisamentos e ao conceito de tática utilizado por Certeau.

Outro autor contemporâneo que se debruçou sobre o tema é Michel Archer. O escritor e crítico inglês é autor de *Arte contemporânea: uma história concisa*, publicado originalmente em 1999 sob o título *Art since 1960*. A obra aponta para a diversidade de formas, práticas, programas e estilos que caracterizam a arte produzida nos dias de hoje (mais especificamente, desde a década de 1960 até a atualidade). Vale resgatar aqui uma reflexão de Theodor Adorno presente nesse livro, a respeito da arte que estava surgindo em 1961: “hoje aceitamos sem discussão que, em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar.” (ADORNO, 1961 apud ARCHER, 2012, prefácio).

Avançando na obra de Archer, encontramos outro reforço a essa postura, quando o autor afirma que a arte daquele momento (década de 1960) se contrapunha à narrativa modernista da História da Arte, pois os significados de uma obra de arte não seriam mais necessariamente intrínsecos a ela, sendo possível encontrá-los somente tendo em vista seu contexto, incluindo questões políticas, sociais, culturais e formais. Archer indica ainda que o foco dessa arte seria a busca por meios de abordar as problemáticas atinentes à vida contemporânea e propõe que atualmente “a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final deste processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação de significado.” (2012, p. 236). Aqui também identificamos um diálogo com os teóricos já apresentados e com a postura de Alÿs, que trabalha com processos mais do que com produtos.

Entende-se, a partir de Cauquelin e Archer, que as modificações e rupturas que permitiram a ampliação das temáticas e dos suportes e, conseqüentemente, do horizonte de atuação das artes visuais, que caracterizam a arte de nosso tempo, foram fundamentais para a atualização desse campo. Desde 1960 essas transformações no campo da arte vêm afetando o território e o espaço urbano. A cidade passou a ser protagonista da produção de vários artistas, não apenas servindo de local de apresentação de suas obras, mas

como tema em si. Talvez seja a realização do que previa Lefebvre acerca do futuro da arte ser urbano e não artístico, e é aqui que se localiza a produção de nosso artista belga-mexicano.

Se adotamos, afinal, o nome arte contemporânea para designar esse contexto da arte produzida em nossos dias é porque o termo segue provocativo, criando impasses e dissensos, de forma análoga às ações poéticas de Alÿs. Não estamos preocupados, assim, em definir se a posição daqueles autores que classificam esse mesmo momento com arte pós-moderna, ou ainda aqueles que declaram o fim da História da Arte¹⁹ tem mais validade ou fundamentação do que aqueles que a designam simplesmente como arte de nosso tempo, atual ou contemporânea. Assumimos o nome arte contemporânea não por ser unânime, mas por se revelar suficientemente claro e usual tanto no meio artístico quanto fora dele, mesmo que seja para criticá-lo ou contrapô-lo. Como já foi dito, os próprios conceitos serão aqui apresentados em suas circunstâncias e, portanto, constantemente operacionalizados e atualizados, apresentando possíveis pequenas variações. Da mesma forma, a “estampa” arte contemporânea é utilizada considerando seu contexto.

74

Para abordar a questão de forma mais ampla em nossa linha de entendimento sobre o que há de essencial nas ações artísticas de Alÿs, trazemos aportes de Rancière e Canclini que, mais do que se referirem à História da Arte, tratam de experiências estéticas. O entrelaçamento teórico entre ambos é evidenciado a partir de sua visão sobre o potencial e o valor dessas experiências ou iminências poéticas e sobre a profunda relação entre estética e política. São autores que atualizam a defesa do que Bloch chamaria de impulso utópico e que Lefebvre identificaria como os desejos fundamentais ligados ao direito à cidade.

Contrariamente à posição de Lipovetsky e Serroy (2015) acerca da estetização como um processo muitas vezes superficial e feito *a posteriori*, como um verniz ou embalagem que recobriria a realidade, buscando mascará-la, Rancière defende que a estética é a base da política. O autor, afirma que a estética não é a teoria da arte e sim um regime específico de identificação e pensamentos das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer

19 Os autores Hans Belting e Arthur Danto, por exemplo, defendem o fim da história da arte, no sentido de não haver mais uma história como entendida na Modernidade, linear, ou mesmo evolutiva e progressiva da arte.

e os modos de reflexão de suas relações. Rancière nos fala acerca dos atos estéticos como provocadores e indutores de novas experiências de subjetividade política, retomando a fusão entre arte e vida proposta por distintos autores e por artistas como Allan Kaprow e Joseph Beuys²⁰, por exemplo, cuja contribuição para o que viriam a ser as performances e ações na arte contemporânea (como as de Alÿs) é notável.

Rancière atualiza o pensamento de Bloch ao definir a “arte como testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento.” (2009, p. 12). O autor afirma ainda que o regime estético das artes é responsável por determinar possíveis – possíveis maneiras de fazer, modos de visibilidade e modos de pensabilidades – e seus modos de transformação. A estética, portanto, permearia todo processo político e a arte seria o campo mais afeito a essa exploração dos possíveis, da apreensão ou expressão daquilo que até então é inominável para o inteligível e para o racional, sendo uma antecipadora do que pode vir a ser e daquilo que a sensibilidade já intui. Nesse sentido, aproxima-se do entendimento de Didi-Huberman, que defende a força e a potência do não saber, mais especificamente, do não saber na arte.

Didi-Huberman reflete sobre o regime das imagens na História da Arte em diversos de seus livros. Em *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013), publicado originalmente em francês, em 1990, busca elucidar o que chama de *sintoma* ou *rasgadura*, justamente como essa qualidade da imagem-arte de permanecer em constante transbordamento, não sendo apreensível por nomes ou classificações impostas por nossa racionalidade ou por metodologias científicas. As imagens (entendidas como imagens da arte) carregariam em si o valor do não entendido, do não inteligível, do que ainda não podemos capturar ou compreender. Segundo Didi-Huberman, “a imagem tem mais memória e porvir do que o ente que a olha.” (2013, p 247).

75

20 Allan Kaprow, norte-americano nascido em 1927, foi o criador do termo e dos primeiros *happenings*, no final da década de 1950. O conceito visava abarcar aquela nova forma artística que aspirava à integração dos binômios “arte-vida” e “público-artista”, questionando o sistema das artes. Kaprow foi uma grande influência para o famoso grupo Fluxus que viria a seguir. Joseph Beuys, alemão também nascido na década de 1920, foi igualmente um dos precursores do *happening* e integrante do Fluxus e buscou, através de outras formas e visões, uma quebra no entendimento sobre arte e sua separação com a vida comum. Entendia que a arte deveria desempenhar um papel ativo na sociedade, tendo criado a ideia de escultura social e proferido as seguintes frases: “todo homem é um artista” e “somente a arte torna a vida possível.” Segundo Archer, a “antiarte” destes artistas “visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político.” (2012, p. 116).

Rancière e Huberman compartilham assim uma visão a respeito da incapacidade da História da Arte em abarcar o que, para ambos, é fundamental em nosso entendimento e julgamento sobre ciência, arte, estética e sobre a própria epistemologia: o não saber, o não pensamento. Encaram como desastroso o não reconhecimento da ciência nesse sentido, ciência que busca sempre enquadrar em seus padrões de racionalidade quaisquer manifestações. Por isso, é essencial entendermos o quanto o regime estético das artes, ao possibilitar a criação de novas pensabilidades, está indo em direção ao reconhecimento do que já existe no mundo, não como pensamento, mas como experiência. E se a experiência é anterior ao pensamento, então a política, por conseguinte, também deverá ser baseada nessa experiência que, através da estética, lança formas de se expressar e de articular suas expressões no mundo. Rancière afirma, acerca das práticas estéticas, que se trata de um “sistema das formas que *a priori* determinam o que se vai experimentar.” (2010, p. 44).

76

O autor nos indica que seu interesse em objetos artísticos está justamente na capacidade desses objetos gerarem zonas nebulosas, interferindo diretamente na maneira como pensamos e vivenciamos situações ordinárias, invertendo as organizações existentes e alterando aquilo que se experimenta. Assim, os artistas aproveitam, por exemplo, o excesso de imagens, o ritmo frenético da mídia e o jorro de informações contemporâneo para lançarem mão de uma lógica de reprodução e repetição, de aceleração, justamente para transformar os modos de temporalidade e espacialidade das imagens. Ou seja, provocam quebras na linearidade do sistema e de um *modus operandi*, convidando-nos a participar dessas novas experiências através de outras chaves de aproximação e entendimento sobre uma situação.

Rancière parte da premissa de que todo ato é político e de que antes de qualquer racionalidade existe uma sensibilidade. Para ele, importa definir os possíveis e os modos de transformação característicos do regime estético das artes. É como se esse regime e suas manifestações, como as ações poéticas de Alÿs, fossem capazes de criar contornos, microvilosidades que permitissem aumentar a área de contato e nos aproximar de situações políticas de inclusão ou exclusão invisíveis, porém presentes, em nosso cotidiano. Para o autor, um exemplo disso seria a arguição de Platão, que defendia que os artesãos não podiam participar da vida comum, ou seja, da política, porque sua dedicação deveria se voltar integralmente ao trabalho, não lhes restando tempo para

qualquer outra atividade. Para Aristóteles, em paralelo, todo animal falante seria político, mas tal visão não incluía escravos, pois eles não dominavam a linguagem, por mais que pudessem falar.

Aqui percebemos uma das raízes do pensamento ocidental sobre política, atualizada em grande parte pela denúncia feita por Lefebvre ao falar da desurbanização e dos processos de negação do direito à cidade aos trabalhadores que foram relegados aos subúrbios, sem a chance de participar da coisa urbana. É nesse sentido que Rancière nos indica que a política está presente em todos os nossos atos, seja por inclusão ou exclusão. Esse jogo pode se dar no tempo ou no espaço, impossibilitando a presença de alguns por estarem alhures, como nos subúrbios ou fora dos centros urbanos (no caso do proletariado de Lefebvre); ou por não disporem do tempo necessário (como em Platão, outrora, ou em sistemas menos declarados e evidentes, como o modelo do trabalho nas sociedades contemporâneas denunciado por Deleuze); ou ainda, por não disporem das ferramentas e habilidades requeridas para sua participação (como em Aristóteles). Seja por uma ou outra razão, o cidadão comum se vê distanciado da coisa urbana e da política, não sendo a ele permitida a participação em dadas experiências estéticas.

77

Para Rancière, as artes poderiam reconfigurar essa distribuição geral de atividades através de suas próprias maneiras de fazer – ou, como diria Certeau, *artes de fazer*. Não seria necessariamente uma mudança posta em ação, mas talvez a transformação de pensamentos sobre as ações ou sobre formas de participação nas experiências sensíveis que são a base da política. Rancière indica que é nesse nível da vida comum das pessoas, do recorte sensível do comum, de suas formas de visibilidade e de sua distribuição que a questão estética/política se impõe.

O filósofo defende ainda a existência de duas chaves de entendimento político: a primeira como uma construção pelo acordo e a segunda como um desenvolvimento baseado em dissensos. Coloca em xeque a noção de política como consenso e de que partimos todos de uma sensibilidade comum. Canclini, apoiado em Rancière, declara que “a estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente.” (2012, p. 136). Aqui o autor abre a discussão sobre dissenso, indicando que não se trata apenas da falta de objetivos ou de afinidades compartilhados, mas sim de um passo anterior, em que os próprios

dados da situação, os sujeitos envolvidos, o pertencimento, o que é sensível a uma situação, afinal, é passível de desacordo. Ao cunhar o termo “partilha do sensível”, Rancière nos coloca frente à seguinte questão: o que é *comum* e o que é *partilhado*, no sentido de exclusão das experiências estéticas de uma comunidade? Quem é excluído pelo sistema (seja por não dispor de tempo, não estar no espaço em questão – a *pólis* – ou por não ter as ferramentas ou sequer a linguagem requerida)?

Para a matriz teórica, podemos lançar as seguintes perguntas: ações quixotescas como as propostas por Alÿs seriam capazes de evidenciar dissensos ou mesmo de suspender acordos? De que forma? Que operações políticas se tornam mais suscetíveis a mudanças a partir das intervenções poéticas desenvolvidas pelo artista? Como as experiências sensíveis propostas podem ser partilhadas ou compartilhadas por quem entra em contato com as mesmas?

78 Enquanto Rancière trabalha com experiências sensíveis e elucida sua visão sobre estética, Canclini, em *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência* (publicado originalmente em 2010), nos traz justamente a expressão “estética da iminência” para falar sobre seu entendimento acerca da produção artística atual e também sobre os rumos de uma sociedade na qual narrativas totalizantes e relatos únicos não seriam mais possíveis. Aqui vale mencionar a proximidade de Canclini em relação à trajetória artística de Alÿs, a qual é apontada no livro mencionado como um exemplo da difícil definição de limites entre a arte contemporânea e seus campos de atuação. Canclini contextualiza alguns trabalhos de Alÿs e de outros artistas a fim de melhor expressar essa relação da produção estética que se dá na América Latina e sua inserção na indústria cultural “globalizada”, bem como sua visão acerca da arte pós-autônoma (como ele a define) e de suas contribuições nesse cenário.

O autor sentencia que “a arte é o lugar da iminência. Seu atrativo procede, em parte, do fato de anunciar algo que pode acontecer, prometer o sentido ou modificá-lo com insinuações. [...] Deixa o que disse em suspense.” (2012, p. 19). Atualizando o que já foi mencionado anteriormente, a visão de Canclini também se inclinaria a atribuir à arte esse papel de anunciadora do que ainda é auroral no mundo, seja condensando o que está no ar, mas que não se pode ver, seja gerando fissuras ou arranhando o que nos é apresentado

como um modelo fechado (possibilitando modificar ou criar novos sentidos ao que era tido por determinado e impenetrável), ou, simplesmente, expressando através de experiências estéticas o que ainda não se tornou, o que está em latência. Postula que “as obras de arte não simplesmente ‘suspendem’ a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser.” (2012, p. 20).

Para o autor, a arte participa na redefinição das ciências sociais, questionando a identidade de campos adjacentes ao mesmo tempo em que questiona sua própria natureza, constituindo-se em um lugar para “aprender a pensar”. Em uma sociedade completamente interconectada, com saberes intercambiáveis, Canclini defende a hipótese de que as perguntas, para ainda fazerem sentido, precisam também ser articuladas com indagações de outros campos, numa troca e interferência entre diversas áreas do conhecimento. E frisa que, para ele, uma boa pergunta deve permanecer, o máximo possível, sem resposta. Para o antropólogo, a importância da arte consiste justamente no fato de ela ser um *modo de pensar*, e sua relevância se torna ainda maior nesse momento de transição quando “um mundo acaba e outro mal se inicia.” (2012, p. 50). Nessa frase, Canclini faz referência ao atual período da história, que o autor identifica pela expressão *sociedade sem relato*.

79

O antropólogo esclarece que a queda do Muro de Berlim, em 1989, e o atentado às Torres Gêmeas, em 2001, foram as últimas duas grandes narrativas do mundo ocidental. No primeiro evento, surgiu a crença de um planeta globalizado, sem divisões, comandado pelos Estados Unidos. No segundo, essa crença deu lugar à percepção de um sistema em embates constantes, representado por multipolaridades econômicas e culturais. A *sociedade sem relato* se refere a essa condição, à convivência de incontáveis histórias simultâneas, não convergentes. Não mais uma relação binária ou mesmo um policulturalismo de diferenças reconhecíveis e localizáveis, mas uma geopolítica globalizada marcada por uma infinidade de dissensos e conflitos sociais interconectados.

Nesse panorama, se origina o que Canclini classifica como arte pós-autônoma, pois já não existiria um sistema ao qual a arte possa se opor ou um campo autônomo e independente. Segundo o autor, “a arte trabalha agora nos rastros do ingovernável” (2012, p. 28), e, com isso, Canclini quer não apenas dizer que os artistas se ocupam de uma pluralidade de campos e modelos (já

não mais dicotômicos como socialismo *versus* capitalismo), mas apontar para a impossibilidade de separação da arte em relação ao sistema de consumo e de comunicação em que está inserida, em consonância com o entendimento de Cauquelin, por exemplo.

Ao fazer referência à produção de Alÿs, o pensador argentino questiona: “como se situa entre os demais ofícios quem se define como um espectador dedicado a esperar ‘que o acidente aconteça?’” (2012, p. 36). Canclini pontua o quão fora de lugar são ações de Alÿs como essa (*If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen*, Cidade do México, 1996) em que o artista simplesmente se posiciona em uma praça da capital mexicana como um observador atento, apenas esperando que algo chame sua atenção e o conduza (rumo ao acidente). A arte contemporânea acaba por abarcar ações desse tipo justamente por elas não encontrarem outro campo ou disciplina onde se abrigar. Mas, ao gerar tanta porosidade, tanta abertura, seria difícil indicar, atualmente, o que está dentro e o que está fora. Por isso o próprio autor propõe que faz mais sentido perguntar “quando há arte?” do que insistir na antiga interrogação “o que é arte?”.

80

Outros projetos de Alÿs são citados para elucidar o desencontro ou paradoxo presente no atual momento em que artistas buscam cada vez mais sair de seu campo e penetrar nas redes sociológicas e políticas, mas, em paralelo, atores de outras disciplinas seguem nutrindo-se da arte como fonte de inspiração para suas pautas. Essa pergunta é pertinente inclusive para a pesquisa que aqui se propõe. De que forma ocorrem esses entrelaçamentos ou trocas entre as ciências humanas aplicadas (nesse caso o planejamento urbano) trazendo ações poéticas como possíveis detonadores de reflexão crítica e de transformação do espaço público, à medida que essas ações parecem se distanciar cada vez mais das práticas de seu campo, diluindo-se em atividades cotidianas?

Canclini, traduzindo ainda sua concepção de arte pós-autônoma, defende que Pierre Bourdieu e Howard Becker foram os responsáveis por nos tirar do hiato engessador que até então separava o criador de obras de arte do sistema capitalista que o circunda, fazendo aterrissar a ideia romântica de artista como criatura isolada e dotada de inspiração divina para situá-lo junto a seu meio de influências e relações. Assim, ambos teriam dado um passo em direção ao que hoje se consagraria, segundo Canclini, como arte pós-

-autônoma. Bourdieu teria contribuído com sua definição acerca do conceito de *campos*, mais especificamente de campo da arte. Becker por sua definição de *mundos* da arte. Os dois autores teriam sido precursores no sentido de entender a arte como um sistema que abarca diversas instâncias e agentes; ainda autônomo e autorreferenciado num primeiro momento, mas que, de acordo com Canclini, deixou de sê-lo ao passo que já não há mais limites claros para estabelecer quem e o que legitima o que é arte. Contemporaneamente mais valeria a pergunta “quando há arte?”.

Na defesa desse momento pós-autônomo, Canclini localiza a estética não como campo normativo, ditador de cânones e parâmetros formais, mas sim como uma zona de pesquisa para gerar formas conectadas às suas funções, ocupando-se inclusive daquilo que não existe ainda, como maneiras de informar o que ainda não se tornou matéria do conhecimento por não ter sido expresso em linguagem, ou não na melhor linguagem. Seria uma abordagem mais próxima a representações do que a verdades, reconhecendo nossa incapacidade de manter grandes narrativas e procurando, assim, criar possíveis chaves de leitura sem regras dadas *a priori*. Aqui podemos estabelecer relações de Canclini com autores como Certeau e Rancière, por exemplo. Canclini afirma, “mais do que uma estética como disciplina, encontramos o estético como uma reflexão disseminada que trabalha sobre as práticas ainda denominadas artísticas e que explora o desejo ou ‘a vontade de forma.’” (2012, p. 44).

81

Visto que a arte como prática está ampliando seus horizontes, cada vez mais suportes e técnicas participam do vocabulário do fazer artístico. Alterando-se os processos de produção, com a introdução de possibilidades digitais de criação e publicação, alteram-se também os processos de recepção. Pensadores dos estudos visuais e culturais ressaltam que, em um mundo em que a História da Arte cedeu lugar para a história das imagens, a própria arte deixa de fazer sentido, que hoje as pessoas “visitam os museus sem acreditar na arte, de modo semelhante a como visitam igrejas sem confiar nas religiões.” (2012, p. 54). Aqui cabe frisar uma diferença: existem posturas distintas entre o que o autor considera relevante na produção artística ou na estética da iminência, como Canclini a chama, de uma produção contemporânea da arte que poderia ser identificada com um “espetáculo global para turistas.” (CANCLINI, 2012, p. 54).

Afinal, se o campo da arte possui o mérito de ter se aberto a novas linguagens e suportes, destacadamente a partir da década de 1960, por outro lado, tem sido também, cada vez mais, alvo da lógica de mercado. Esse mercado não apenas influencia a produção artística em suas bases, no próprio fazer dos artistas, mas também busca apreender seus processos e produtos dentro de seus parâmetros de consumo e, assim, encapsular um espaço potencialmente transgressor, aplicando suas estratégias de controle à arte. A partir desse entendimento, Canclini aborda o binômio encapsulação/transgressão, que mantém certo diálogo com o estriamento/alisamento de Deleuze e Guattari e as estratégias/táticas de Certeau.

A tensão de forças entre encapsulação e transgressão designa uma posição paradoxal da arte que busca garantir a independência de seu campo através de práticas e vocabulários específicos, ao mesmo tempo em que passa a influenciar e a se alimentar de outras disciplinas. O autor ressalta a ruptura de barreiras que separavam o campo da arte de outros campos do conhecimento, indicando que, cada vez mais, verdade e simulacro confundem-se e tornam-se estratégias não apenas de obras de arte, mas são absorvidas pela publicidade, pela economia e política, em um processo no qual a forma ganha cada vez mais relevância sobre a função.

82

A persistência de forças transgressoras, no entanto, nos sinaliza a existência, mesmo que em níveis menos evidentes ou declarados, de sistemas opressores e de estruturas às quais se contrapor, de discursos institucionalizados que ainda justificam essa oposição complementar encapsulamento/transgressão. Segundo Canclini, o esforço feito por artistas desde o século XIX no sentido de garantir a autonomia da arte garantiu um espírito “rebelde” ao campo. O autor postula que

[...] entre a inserção social inevitável e o desejo de autonomia, está em jogo o lugar da transgressão criadora, do dissenso crítico e desse sentido da iminência que faz do estético algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício codificado nem em mercadoria rentável. (2012, p. 31).

O antropólogo propõe atenção a artistas e autores que buscam fazer e estudar algo que não sabem bem o que é, como Alÿs declara ao dizer que aquilo que o move é uma profunda incapacidade de compreender.

Ser escritor ou artista, portanto, não seria aprender um ofício codificado, cumprir requisitos fixados por um cânone e assim pertencer a um campo onde se conseguem efeitos que se justificam por si mesmos, tampouco seria pactuar a partir desse campo com outras práticas – políticas, publicitárias, institucionais – que dariam repercussão aos jogos estéticos. A literatura e a arte dão ressonância a vozes que procedem de diversos lugares da sociedade e as escutam de modos diferentes dos outros, fazem com elas algo distinto dos discursos políticos, sociológicos ou religiosos. O que devem fazer para transformá-las em literatura ou arte? Ninguém sabe de antemão. Diz Ricardo Piglia: ‘um escritor escreve para saber o que é a literatura’. (PIGLIA, 2001 apud CANCLINI, 2012, p. 61).

A partir de Canclini lançamos uma provocação que servirá para compor a matriz interrogativa desta dissertação: os trabalhos de Alÿs, com sua projeção internacional e inserção no mercado mundial (de exposições, bienais, museus e galerias), estariam mais próximos a essa arte como entretenimento ou se identificariam com a estética da iminência defendida por Canclini? Qual é o potencial transgressor das ações poéticas analisadas e como Alÿs entende seus projetos nesse sistema? O que há de iminente nessa produção artística que poderia alterar nossa sensibilidade sobre o espaço e o tempo que ocupamos nas cidades em que vivemos?

Somando as perguntas a serem lançadas à trajetória poética de Alÿs, fica patente a convergência de alguns temas e conceitos presentes nos escritos de vários dos autores abordados. Assim, buscaremos identificar nas ações artísticas respostas às grandes problemáticas que envolvem cada um dos pensadores apresentados neste capítulo. Fundamentalmente, direcionaremos a investigação para a relação entre o trabalho de Alÿs e suas possíveis contribuições para nossas formas de conceber e de ocupar os espaços públicos, seja em seus aspectos conceituais, seja em seus aspectos físicos (temporais e espaciais). Se algo fugir da rota, se as linhas aqui traçadas não puderem comportar as ações poéticas analisadas, então caminhos alternativos serão criados, adaptados. Repetições e deslocamentos circulares ou pendulares serão aceitos, derivas serão bem-vindas e transbordamentos não serão repressados.

10
livore

efficiency

efficiency

work

Ischefe

productivity
productivity

labor
labor



AÇÕES
POÉTICAS
E REAÇÕES
TEÓRICAS

CORPOS EM **DESLOCAMENTO**

Francis Alÿs nasceu na Antuérpia, em 1959, sob o nome Francis De Smedt. Belga, formou-se arquiteto naquele país e, na primeira metade dos anos 1980, mudou-se para a Itália, a fim de desenvolver seu doutorado em Urbanismo junto ao Istituto di Architettura di Venezia. Sua tese versava sobre o banimento de animais (selvagens ou de trabalho) das cidades desde o Renascimento, como forma de higienização urbana. Já naquele momento, o interesse de Francis voltava-se para processos de controle social relacionados à urbanização moderna. Pautados em grande parte por descobertas científicas, como o desenvolvimento da perspectiva durante o Renascimento, esses processos de controle das cidades modernas e de suas populações seguem sendo promovidos até hoje por meio da visão de mundo que ora se anuncia: cartesiana, racional, progressista. Não à toa, a figura dos cães de rua, dos “vira-latas” (cachorros ou mesmo homens) que habitam a cidade ressoaria em tantos projetos do artista, como símbolos de desconexão e resistência à ideia de ordem, beleza e controle característicos da urbe moderna.

86

Durante sua vivência na Itália, Francis De Smedt se deparou com a cidade de Palmanova, conhecida por seu desenho em formato de estrela típico de povoados militares fortificados. O local fora utilizado durante a República de Veneza (por volta de 1593) como entreposto de defesa. Ao estudar a cidade e pensar sobre possíveis intervenções no local, absolutamente isolado, cristalizado e desolador, Francis teve uma espécie de epifania, ao perceber que, numa cidade como aquela, que ele classificou como uma utopia disfuncional, nenhum material deveria ser ali adicionado, fosse pela arquitetura, pela arte ou pelo urbanismo. Nem a apatia de seus habitantes nem a percepção externa sobre Palmanova seriam verdadeiramente alterada por intervenções de soma, principalmente no presente. O que poderia ser transformador naquele local – facilmente classificável por David Harvey como uma utopia da forma espacial – seria uma intervenção no passado ou, mais precisamente, na história da cidade. Assim Francis criou uma fábula a ser enxertada na memória do lugar.

Dez anos mais tarde, em 1995, o artista criou o seguinte subtítulo para um de seus projetos, chamado *Fairy Tales*: “ao passo que as sociedades altamente racionais da Renascença sentiram a necessidade de criar utopias, nós de nossos tempos devemos criar fábulas”. Nesse projeto Alÿs caminhou



pela Cidade do México fazendo seu blusão se desfilar, de tal forma que em sua trajetória Francis deixou um rastro atrás de si, formado por um fio de lã, enquanto sua roupa se desfazia. Criou assim sua fábula, aproximando-se de outras histórias sobre processos de reconhecimento e de perda (ou possibilidade de regresso), como o conto dos irmãos Grimm *João e Maria* ou o mito grego sobre o fio de Ariadne e o labirinto do Minotauro.



Em *As cidades Invisíveis*, Italo Calvino nos brinda com o trecho que segue

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaira dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado [...] (2003, p. 14).

Em seus contos, o autor ainda descreve Zora, “cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer [...] Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar.” (2003, p. 19). Finalmente, Calvino apresenta um diálogo entre seus personagens Kublai Khan, o imperador tártaro e Marco Polo, o explorador veneziano. O próprio diálogo é descrito por Calvino como uma conversa que poderia tanto ter sido real quanto imaginária, ficcional ou verdadeira.

88

Neste ponto, Kublai Khan o interrompia ou imaginava interrompê-lo ou Marco Polo imaginava ser interrompido com uma pergunta como: – Você avança com a cabeça voltada para trás? – ou então: – O que você vê está sempre às suas costas? – ou melhor: – A sua viagem só se dá no passado? Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado [...] Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos. – Você viaja para reviver o seu passado? – era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: – Você viaja para reencontrar o seu futuro? (2003, p. 28)

A percepção que se revela para Francis na visita a Palmanova, em 1985, parece em tudo coincidir com as ideias que inspiraram a narrativa de Calvino, datada de 1972 (no original italiano). A ficção ocupa um papel fundamental na trajetória de Alÿs e a criação de fábulas surge como uma possibilidade de intervenção urbana sob diferentes formas, por meio de distintas táticas de inserção e aplicação. Interessa aqui o entendimento de Calvino, compartilhado por Alÿs, de que a ficção não ocupa um espaço menor nem subordinado à realidade. Ao contrário, a realidade está necessariamente moldada por nossa imaginação e por nossa memória. Assim o futuro pode ser alterado se interviermos no passado, mas não nos fatos passados, através de uma possível

máquina do tempo, e sim nas narrativas sobre o passado, transformando-as. Uma fábula inserida na memória da cidade seria capaz de alterar, no presente, o *modus operandi* e a visão de seus habitantes a seu respeito. É o que parecem dizer Calvino e Alÿs.

Após a experiência em Veneza, e tendo finalizado sua tese de doutorado, em 1986 Francis De Smedt foi convocado para o serviço militar em seu país de origem. Era o início de um segundo importante deslocamento. Visando escapar do exército, o arquiteto e urbanista optou por participar de um programa do governo belga de ajuda ao México, que tinha sido afetado drasticamente pelo terremoto de 1985. Francis trabalhou alguns anos em Oaxaca (sul do México) na reconstrução urbana e arquitetônica de cidades em grande parte destruídas pelo cataclismo. Apesar do êxito proclamado pelo programa, dando suas atividades por encerradas, o ceticismo de Francis De Smedt em relação aos processos e benefícios de intervenções urbanísticas usuais, como as executadas durante o programa, só aumentou. O arquiteto não acreditava que aquele tipo de ação pudesse realmente mudar a forma como as pessoas vivem e essa constatação o acompanhará em seus projetos futuros.

89

Francis de Smedt, após enfrentar dificuldades legais para voltar à sua terra natal em 1989, e tendo terminado o serviço naquele programa, se vê capturado pela imensa e caótica Cidade do México, onde passa a viver desde então. Como resposta aos entraves burocráticos com a Bélgica, o arquiteto torna-se Francis Alÿs, criando para si, a partir desse momento, não apenas um novo nome, mas uma nova atividade. Passa a ser cada vez mais artista e, na medida de suas possibilidades, cada vez mais mexicano. Assim começa uma longa trajetória, marcada por deslocamentos tanto físicos quanto conceituais. Alÿs afasta-se dos padrões europeus de harmonia, ordenamento, higiene urbana e cultural, para mergulhar no desconhecido, plural e perturbador contexto mexicano. Da produção daquele período vale comentar, de forma breve, uma primeira intervenção, chamada *Placing pillows*.

Placing pillows – Cidade do México, 1990

Em meio aos vidros quebrados, às arestas vivas e cacos cortantes de um terremoto do qual a cidade não havia se recuperado, havia então um toque de sonho, um fundo de sono, um travesseiro fofo. O travesseiro estava

ali, na janela, se oferecendo como um *airbag* de penas para amortecer os restos afiados, amenizar os ângulos agudos e as situações políticas pré-existentis acirradas pelas intempéries naturais que destruíram o que havia antes e que deixaram um rastro caótico para depois. Foi assim que, em 1990, o belga alvo, alto e lânguido que buscava seu lugar na capital mexicana decidiu posicionar travesseiros em janelas esburacadas pelo sismo telúrico de 1985. O terremoto durou minutos, mas a devastação provocada se prolongou e expôs, a partir de escombros físicos, a fragilidade do sistema político e socioeconômico mexicano – que parecia nunca se recuperar do cataclismo, considerado até hoje um divisor de águas na história nacional.

90



Fig. 9. Francis Alÿs.
Placing pillows, 1990.
Documentação fotográfica de uma ação

O trabalho pode ser interpretado como uma alusão ao status periclitante do governo mexicano após o maior terremoto registrado na história da capital mexicana, o qual matou milhares de pessoas e estremeceu as bases das estruturas arquitetônicas e políticas do país. Passados cinco anos da catástrofe natural, a evidente ineficiência do sistema na prevenção e na recuperação dos estragos foi mais um elemento catalisador de descontentamento em meio à população e de solidariedade entre a comunidade que, de forma espontânea, buscou soluções próprias para os problemas decorrentes do desastre.

Ao inserir travesseiros em janelas de vidros quebrados em prédios no centro da Cidade do México, Alÿs nos lembra dos efeitos do sismo e, como pontuaria Certeau, das soluções táticas, muitas vezes domésticas (como os travesseiros) contra um problema de escala pública. O artista traz ainda o vocabulário do sono criando uma metáfora para identificar esses centros e representantes do poder não reconhecidos pelos cidadãos mexicanos: um governo considerado ilegítimo, que se mostrou completamente ineficaz e negligente em seus discursos e práticas relacionados ao terremoto. Um governo que permaneceu quase inerte, sonolento²¹, enquanto a população, por meio de táticas e sistemas de auto-gestão buscava dar conta das ações de resgate necessárias à situação.

91

O travesseiro nos remete não apenas ao sono dos governantes, mas ao sonho dos mexicanos que seguiam (e seguem) tentando acreditar nas promessas oferecidas a cada nova campanha e na possibilidade de participação real na política de seu país e de suas cidades. O artista nos fala ainda a respeito das zonas delicadas e cheias de arestas dos discursos oficiais que buscavam “tapar o sol com a peneira” (diminuindo prejuízos, maquiando ou ocultando dados sobre o desastre, por exemplo), de modo análogo ao que Alÿs faz colocando travesseiros em vez de consertar os vidros rompidos. Uma ação silenciosa e delicada em sua execução, escolha de materiais e forma de apresentação, mas expressiva em seu conteúdo e crítica.

21 Para saber mais a respeito da situação e da reação política ao terremoto de 1985: MONSIVÁIS, Carlos. *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005*. Ediciones Era: Cidade do México, 2005. A sinopse do livro o apresenta da seguinte forma: *A partir del terremoto de 1985 se vislumbró un diseño utópico (en el mejor sentido del término): la incorporación de la mayoría al espacio donde se fraguan sus destinos. La primera parte de este libro se dedica a la crónica de algunos procesos primordiales de la sociedad civil en México desde 1985. En la segunda se reproduce la crónica de Carlos Monsiváis escrita en los días del terremoto, en esos meses de dolor, confianza y energía de la comunidad imaginada.*

Já nessa intervenção fica evidente o mote sociopolítico e urbano que nortearia Francis Alÿs em muitos de seus projetos. Suas proposições iniciais são fortemente influenciadas pelo sentimento de não pertencimento, pela figura do estrangeiro, remetendo ao fato de Alÿs ser sempre o “Outro” na metrópole latino-americana que escolheu para viver. A esse respeito, o próprio artista sentencia “os primeiros trabalhos – eu não os chamaria trabalhos – minhas primeiras imagens ou intervenções foram, em grande parte, uma reação à Cidade do México em si, meios para me situar nesta entidade urbana colossal²².” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 8, tradução nossa). Alÿs parte não apenas da sua necessidade de identificação, ainda que por contraste, mas também observa como os demais habitantes da cidade criam “personagens” para esse fim, buscando se diferenciar e, ao mesmo tempo, situar-se na urbe.

O artista entende a criação de identidade e de personagens urbanos como um desdobramento das fábulas e narrativas que tanto lhe interessam. Procura, ao longo desses primeiros anos na capital mexicana, encontrar seu lugar e desenvolve uma prática que se tornará característica em sua produção: as caminhadas ou os *paseos*, como Alÿs as chama. Francis pondera que para ele “caminhar, em particular divagar, ou passear, já é – visto a cultura da velocidade de nossos tempos – um tipo de resistência²³.” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 31, tradução nossa). Afirma ainda que se trata de um meio barato, simples e rápido de performar, de convidar outros a performarem e de criar histórias, altamente propício para capturar “acidentes” que ocorrem o tempo todo na cidade, servindo de conteúdo para a criação poética e como um *modus operandi* artístico.

Acerca de sua prática reiterada de caminhar, Alÿs afirma ser um dos últimos espaços ainda privados, longe de telefones e e-mails, apesar de sua característica aparentemente coletiva, dado sua inserção no espaço público. Nesse sentido, defende que não se trata do caminhar do *flâneur* de Baudelaire, pois a Cidade do México, assim como outras metrópoles latino-americanas, não cede espaço à nostalgia típica da figura romântica, europeia, do século XIX. Alÿs move-se dentro de uma cidade e de um país em transformação, um ambiente que o tempo todo parece também se mover. O artista busca observar, registrar, entender, apreender o que o circunda, fazer parte, cavar seu espaço

22 Texto original: “The first works – I wouldn’t call them works – my first images or interventions were very much a reaction to Mexico City itself, a means to situate myself in this colossal urban entity.”

23 Texto original: “Walking, in particular drifting, or strolling, is already – in the speed culture of our time – a kind of resistance.”

e dialogar com seu entorno. Como diria Certeau (1994, p. 183) “caminhar é ter falta de lugar.”

Sua situação de estrangeiro, naquele primeiro momento, o liberava de sua herança cultural, ou mesmo débito cultural e, ao mesmo tempo, fornecia o que artista identifica como “uma permanente disjunção, um filtro entre meu eu e meu ser. Talvez o que eu esteja procurando desde então seja este momento de coincidência entre a experiência de viver e a consciência de existir²⁴.” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 10, tradução nossa). Esse trecho de Alÿs nos remete a Bloch, quando o filósofo alemão sentencia que “a vontade última é a de estar verdadeiramente presente. De tal modo que o instante vivido pertencesse a nós e nós a ele e fosse possível dizer: ‘Dure eternamente!’” (2005, v. 1, p. 26).

Alÿs nos dá pistas para compreender sua trajetória como uma eterna busca, em um processo sem início nem fim, onde cada ato reforça o anterior, mesmo que seja em uma frustração ou inconclusão. Não há alvo ou meta real, a busca é a própria “meta”. O mote do eterno ensaio, de movimentos pendulares ou circulares, sublinha essa força que se move e que incita, empurra e impulsiona para frente, apesar de tudo. Aí parece residir uma das conexões mais relevantes entre o legado de Bloch e a produção de Alÿs.

93

A utopia não seria essa imagem projetada no futuro, a qual deve ser alcançada, mas sim a força ou o impulso que nos move em sua direção, a fim de sairmos do marasmo e da inércia, mesmo que seja justamente para tomarmos consciência do momento presente. Uma saída da cegueira para que possamos avançar, nos deslocar, nos desconectar daquilo que não nos pertence nem nos representa, de modo a nos reconectar com o presente real, com aquele instante em que a experiência de viver e a consciência de existir coincidem.

Extremamente interessado nessas forças ou impulsos utópicos e nas relações sociais que moldam o espaço público (e sua correspondência com a ideia de escultura social de Beuys), como também na sua forma de apropriação pela população local, Alÿs sublinha as diferenças percebidas por ele entre o país onde nasceu e aquele que adotou para si, classificado como subdesen-

24 Texto original: “It provided me with a kind of disjunction, a filter between myself and my being. Maybe what I have been looking for since is the moment of coincidence between the experience of living and the consciousness of existence.”

volvido ou de Terceiro Mundo. As táticas, os alisamentos, as intervenções urbanas e informais que ganham as ruas da capital mexicana tornam-se uma fonte praticamente inesgotável de pesquisa e inspiração para o artista. O artista declara que “o que a cena de rua me oferece é toda uma gama de situações e atitudes nas quais estão implicados novos desenvolvimentos²⁵.” (ALÿS, 1992 apud MEDINA, 2007, p. 64, tradução nossa).

Alÿs cria fábulas, narrativas, desenvolve caminhadas, observa, sinaliza situações existentes, provoca novas interações, percepções e agenciamentos. Mas pouco do que produz pode ser capturado pelo mercado tradicional das artes ou ser considerado objeto de arte autônomo. Isso ocorre não apenas por sua postura já declarada, mas também devido à valorização do processo em detrimento do resultado, pelo entendimento de que o que acontece entre os tempos e intervalos é mais significativo do que aquilo que ocorre no fim. Além disso, para o artista, o que ocorre entre os corpos é mais relevante do que proposições autorais isoladas. Alÿs menciona que grande parte de seus projetos surge no caminho entre a casa e o estúdio, entre conversações, entre um projeto e outro, entre diferentes estados mentais. No entendimento de Alÿs, todos esses projetos e tempos paralelos, essas idas e vindas, esses espaços entre, tentam fazer parte de uma grande narrativa.

94

Há também um claro posicionamento de Alÿs refratário ao imaginário moderno com suas premissas científicas, muitas vezes positivistas. Sua trajetória pode ser lida como uma provocação e crítica aos modelos europeus e estadunidenses impostos às populações latino-americanas, as quais parecem estar sempre em busca de algo, correndo atrás de miragens de progresso que nunca são apropriadas nem se tornam suas. Interessa ao artista essa situação paradoxal dos latino-americanos que parecem engajados em um projeto progressista referenciado em padrões internacionais, mas que, simultaneamente, dão a impressão de sabotá-lo, criando resistência, ramificações ou inclusive “retrocessos” em relação aos projetos importados. As figuras do ensaio que nunca se torna apresentação e de projetos não teleológicos estão por trás de toda sua poética. Alÿs reforça uma posição de não trabalhar em busca de resultados ou da conclusão de suas proposições. É como se usasse a tautologia para refutar a teleologia.

25 Texto original: “*What the streets scene offers me is a whole range of situations and attitudes in which further developments are implied.*”

Mesmo com uma produção reconhecida internacionalmente, com exposições individuais sediadas em instituições como a Tate Modern, em Londres, e o MoMa, de Nova York, Alÿs parece repetir em sua trajetória a frase do personagem *Bartleby*²⁶ “preferiria não”. Preferiria não entrar no sistema que demanda resultado, preferiria não se adaptar, preferiria se ocupar de outra coisa. É uma postura ativa, de escolha, mesmo que seja uma escolha negativa: Alÿs não se conforma e não se resigna, cria espaços de resistência e de atrito no território e no tempo que ocupa em seus trabalhos. Mais do que uma resposta negativa ou transgressora em relação ao sistema das artes, o artista está interessado em processos que desencadeiem outros processos, cujo conteúdo não seja apreensível nem circunscrito a um relato ou narrativa conclusiva. Alinha-se, com isso, ao legado de Canclini quando este nos fala sobre a sociedade sem relato e sobre a estética da iminência.

As inquietações de Alÿs o impulsionam em seus deslocamentos, que hoje se encontram inseridos no meio artístico talvez justamente por não encontrarem outro lugar ou campo onde se abrigar. É o próprio artista quem indica que, ao longo de seus primeiros anos na Cidade do México, sua postura era a de se ocupar formalmente o mínimo possível, buscando sobreviver com pequenas quantias de dinheiro geralmente obtidas em empreitadas intensas ainda relacionadas à Bélgica²⁷, de modo a poder ter mais tempo para simplesmente caminhar, percorrer, conhecer seu entorno urbano, começando pelo bairro onde instalou seu estúdio: o centro da Cidade do México.

Suas primeiras intervenções artísticas, aliás, foram marcadas por essa informalidade, por esse amadorismo, de certa forma, que não apenas estava presente nas ruas da Cidade do México e de seu bairro central, mas no circuito de arte que então se formava, bastante incipiente e polimórfico, capaz de promover uma produção não voltada ao mercado. O curador e crítico de arte mexicano Cuauhtémoc Medina (amigo e colaborador de Alÿs), comenta em *Francis Alÿs* (2007) que se tratava de um ambiente extremamente desprotegido que ali se instaurava, com atuação tão desregulada quanto o comércio de ambulantes e camelôs daquele país. Medina (2007) defende que a insipiência

26 No conto do autor Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, de 1856, o personagem utiliza a expressão “preferiria não” (no original inglês “*I would prefer not to*”) como uma forma de posicionar-se ativamente (preferir) contra algo (não). É uma escolha pelo não ao invés de uma negação de ação. Ou seja, a postura do personagem é ativa e não passiva. Ele se coloca, declara sua preferência.

27 Conforme o artista menciona durante sua entrevista à poeta Carla Faesler, traduzida para o inglês e publicada através da revista eletrônica *Bomb magazine*. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/5109/francis-aly>>. Acesso em 28 abr. 2015.

do mercado e o baixo interesse acadêmico, institucional e público naquela produção emergente permitiram um alto grau de experimentação aos artistas, alimentando poéticas relacionadas à crítica social bastante disformes, sem nenhuma premissa ou pré-requisito como nacionalidade, ideologia, técnica ou estatuto de arte a ser cumprido.

Nesse contexto se deu a entrada de Alÿs no chamado mundo da arte, acompanhada de uma mudança de identidade que forjou tanto um novo nome, como uma nova nacionalidade e uma nova atuação profissional. Não se trata porém de uma mudança radical de um por outro. Parece-nos um entendimento muito mais próximo do *entre* ao qual já nos referimos: entre arquiteto e artista, entre autor e urbanista, entre o Francis De Smedt belga e o Francis Alÿs mexicano. O próprio Alÿs é quem sentencia que “preferiria não começar pelo início ou pelo fim. Eu teria que trabalhar a partir de algum ponto no meio, porque é o ponto do meio, o entre, o espaço onde funciono melhor²⁸.” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 42, tradução nossa).

96

Francis Alÿs (2007) nos fala ainda de sua forte herança como arquiteto que, segundo ele, o teria legado tanto o fenômeno urbano como tema de interesse como também a prática colaborativa de trabalho comum a esse meio. Mesmo suas intervenções iniciais e seus trabalhos aparentemente mais solitários contam com colaborações de outros participantes em sua gestação conceitual e execução. Essa visão de não operar sozinho acompanha o artista, como ele nos indica, tanto em seus trabalhos como arquiteto e urbanista (que perduraram aliás, até 1995, em paralelo a suas incipientes práticas artísticas), quanto em sua trajetória poética atual.

No entendimento de Alÿs, quanto mais complexo e envolvente for o projeto, tanto mais ele perde o controle da situação, até o ponto de deixar de ser o criador ou produtor de algo, para se tornar um espectador de sua própria fantasia autônoma. Sua postura é a de lançar pequenos roteiros, geralmente apenas um enunciado claro e conciso o suficiente para dispensar imagens complexas ou explicações. Um enunciado que possa sobreviver, no entanto, a todas mutações possíveis e ganhar vida própria, a partir de colaborações e desdobramentos que venham a surgir a partir do enunciado. Dessa forma, cada projeto parte de um rápido roteiro ou de uma imagem simples, mas o

28 Texto original: “*I would not start at the beginning or the end. I would need to work from some middle, because the middle point, the in between, is the space where I function the best.*”

desenvolvimento de cada ação depende das colaborações, desdobramentos e interpretações daqueles que vão sendo incluídos no processo criativo, na concepção, na execução ou no registro do trabalho.

Algumas operações são orquestradas por Alÿs, mas abertas o suficiente para que sejam coordenadas pelo coletivo convidado a participar do projeto, numa estrutura mais próxima ao rizoma a que se referem Deleuze e Guattari do que à hierarquia verticalizada à qual estamos habituados. A ação é organizada numa partilha comum, como nos diria Rancière, pelo agenciamento dos corpos ali presentes, que vão se conformando ao longo da ação. Essa estrutura aberta, incompleta e imprevisível faz parte do método de Alÿs que, contudo, parece desconfortável em chamar esse *modus operandi* poético de método.

O processo aproxima-se daquilo que Paulo Reyes (2015) defende ao falar do projeto que não designa. Reyes enuncia que, ao contrário do design e do projeto que se fazem pelo traço imposto – de fora para dentro, criando bordas e, por conseguinte, exclusão –, os processos de projeção que não designam seriam caminhos para uma forma de sustentabilidade. Um sopro utópico no pensamento de profissionais do urbanismo, por exemplo, ao se colocarem na posição de proponentes participantes, de provocadores de situações que se dão na dinâmica e no agenciamento dos corpos, criando as condições necessárias para que a forma resulte de tensões internas ao processo em si e não de um desenho feito *a priori*.

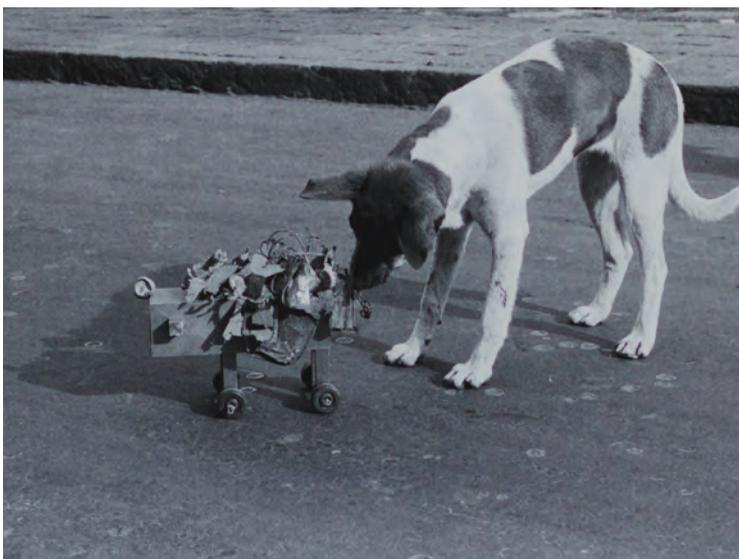
Dentro da trajetória de Alÿs selecionamos aquelas ações que nos parecem abordar melhor essa e as demais questões lançadas no capítulo anterior. Partimos da intenção de adensar os pontos mais pertinentes para o planejamento urbano e os possíveis frutos dessa produção para o direito à cidade, através de impulsos utópicos identificados em tais práticas artísticas contemporâneas. A partir desse viés, buscamos estudar projetos de Alÿs analisando-os individualmente, em duplas ou pequenos núcleos que parecem lançar uma mesma ideia-base.

NÚCLEO 1: RECONHECER | EL COLECTOR + ZAPATOS MAGNÉTICOS

El colector – Cidade do México, 1990-92

E assim aconteceu há algumas décadas e segue acontecendo tantas vezes com os trabalhos de Alÿs, que geram rastros negativos, rastros de ausência. Mas ausências e faltas que denunciam a presença anterior, que as gerou. Foi assim quando Alÿs decidiu caminhar com um carrinho metálico em formato de cachorro – ou um cão magnético com rodas de carrinho, ou uma lata imantada móvel de raça canina – puxado por uma coleira que seguia os passos de seu dono, o artista. Em seu percurso pelas ruas centrais da Cidade do México, Alÿs conduzia seu cão-coletor que, randomicamente, acumulava tampinhas, moedas, pregos e outros dejetos metálicos.

Fig. 10. Francis Alÿs em colaboração com Felipe Sanabria. El colector, 1990-92. Documentação fotográfica de uma ação



Ao final do percurso, o cachorro exibia seus troféus, coletados por meio de seu magnetismo – uma versão tosca do personagem Magneto dos quadrinhos *X-Men*. A caminhada, repetida durante vários dias a fio, resultou em um amontoado de rejeitos metálicos sem nenhum valor comercial. Após tantas horas de esforço físico, de deslocamento sem rumo, a finalidade da ação permanecia uma dúvida, uma hipótese ou mesmo algo absurdo e ridículo para aqueles que, de alguma forma, tomaram conhecimento do processo.

Com esse gesto, Alÿs garantiu a necessária curiosidade dos habitantes e transeuntes locais a ponto de gerar uma história e se tornar uma lenda urbana. Passou a habitar o imaginário da Cidade do México, infiltrando-se na narrativa local. A memória e a ficção em torno do trabalho, aberto a muitas interpretações, superaram certamente as horas e quilômetros transcorridos durante a ação do artista. O registro foi feito e o caminho por onde Alÿs passou se tornou um pouco mais vazio do que antes – materialmente falando, o percurso ficou menos ocupado, mas onde faltaram objetos, cresceram fábulas e mitos.

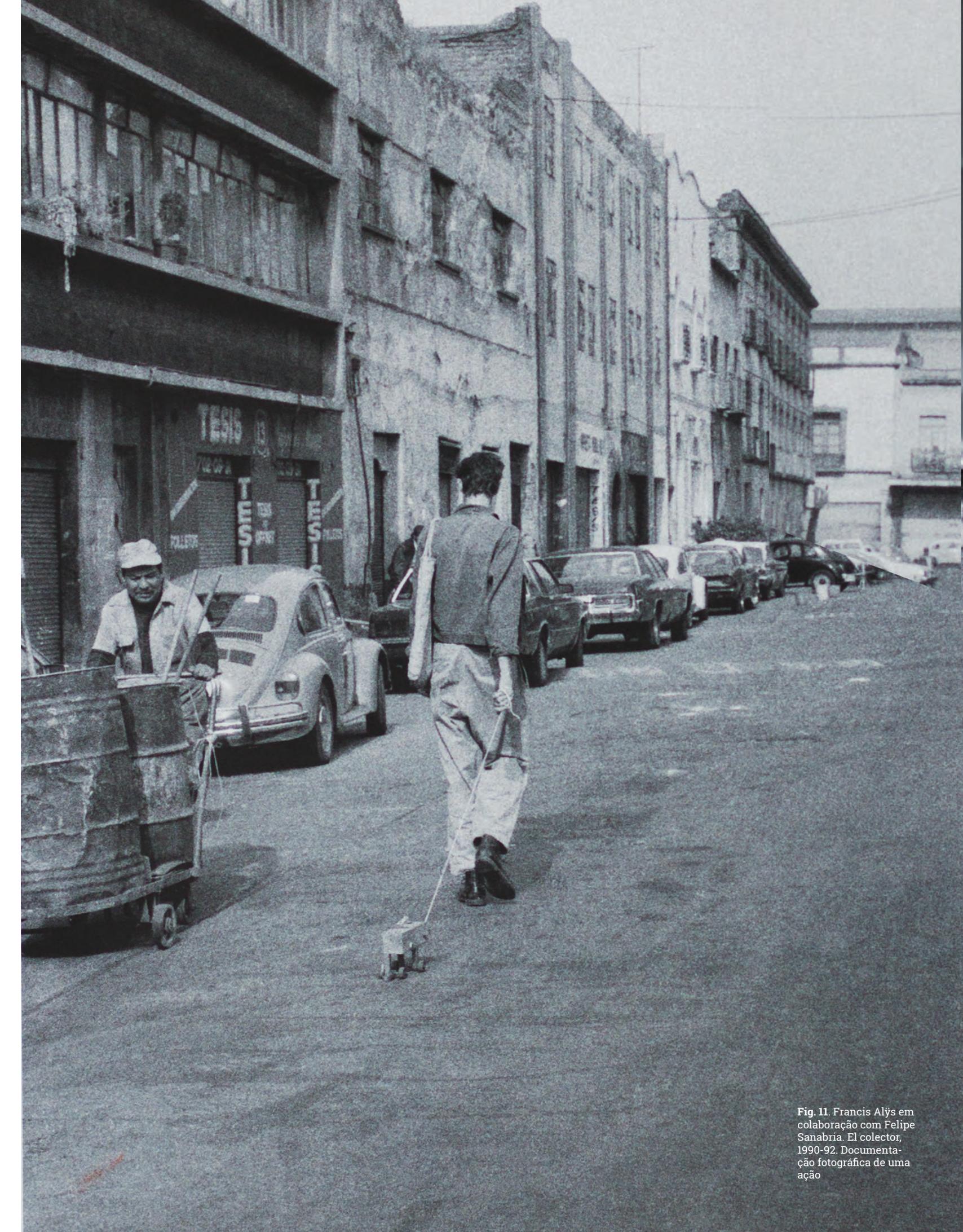


Fig. 11. Francis Alÿs em colaboração com Felipe Sanabria. El colector, 1990-92. Documentação fotográfica de uma ação

Zapatos magnéticos – Havana, 1994

Sob um regime de escassa abertura e muito controle, pouco permeável a entradas e saídas, participando como “penetra” de uma bienal à qual sequer foi inicialmente convidado, Alÿs passeia livremente. Desfila, deslocando-se em ziguezague pelas ruas de Havana, sem destino certo. Um homem loiro, de traços europeus e alto como um jogador de basquete vagueia, assim, a passos irresolutos, assobiando, por essa capital caribenha, desprezando qualquer senso de produtividade, fazendo pouco caso do dia da semana que empurra todos para suas rotinas e trabalhos.

É fato que em Havana o tempo corre diferente, talvez mais lento, talvez no ritmo humano e não das máquinas, talvez com o *delay* tecnológico de um país não invadido pelo frenesi dos automóveis ultramodernos. Talvez em uma ilha onde não se corra demais para acumular mais do que se pode gastar ou ter, num lugar onde o sistema não premia nem estimula que todos trabalhem cada vez mais, talvez, então, nessa nação, caminhar sem finalidade ainda seja permitido. Lá, talvez, perambular sem rumo nem destino fosse uma atividade até comum.

100

Ainda assim, Alÿs parecia desafiar o tempo urgente e a noção de acúmulo, de riqueza, do valor das horas e das moedas, quando decidiu fazer uma ação poética durante a 5ª Bienal de Havana. Ali reeditou seu projeto *El colector* em nova versão, recontextualizada. Usou ele mesmo objetos imantados: um par de calçados com uma cinta metálica inferior que atraíam para si objetos díspares, aleatoriamente. Dois sapatos grandes, como os de um palhaço, foram se enchendo assim de restos metálicos a cada novo bairro desbravado.

Passo a passo, fundando novos territórios, desvelando a cada esquina uma nova possibilidade, carregando consigo seu discurso e criando seu relato, trazendo a memória metálica do que recém conhecia, Alÿs seguiu, rua a rua, bairro a bairro. Ia sozinho, porém seguido pelos olhares locais, interrompido de quando em quando por crianças curiosas, interessadas em brincar com aquele “gringo” esquisito e seus sapatos de palhaço com o poder de atrair resíduos rasteiros.

Conforme os dias iam passando, Alÿs cobria novos territórios com seus pés de chumbo. À noite, de volta ao hotel, a realidade em volta o preen-

chia. Talvez tenha ficado sufocado por seus troféus, talvez a claridade ofuscante de Cuba, que nada revela, o tenha cegado. Talvez o sol inclemente tenha castigado seu metabolismo ainda europeu. Talvez não tenha conseguido digerir tudo aquilo e talvez fosse necessário classificar agora suas descobertas, entregar-se à dissecação de suas riquezas recém coletadas. Talvez precisasse daqueles vestígios metálicos para fazer uma taxonomia do lugar. Ou talvez estivesse simplesmente saciado e cansado, farto após um dia cheio, e só quisesse agora desfrutar suas conquistas e saborear seus feitos. Tudo foi registrado, e sua coleção urbana havia superado as expectativas. O artista estava feliz. Uma nova cidade descoberta, uma nova lenda urbana criada: um rumor se espalhava enquanto ele dormia. Tudo isso sem ter sido convidado. Infiltrou-se, apesar do sistema, e lá deixou suas pegadas, em negativo.

Fig. 12. Francis Alÿs. Zapatos magnéticos, 1994. Documentação fotográfica de uma ação



Wearing his magnetic shoes, Francis Alÿs takes daily walks through the streets of La Habana collecting scraps of metal lying in his path. With each trip he incorporates the newly-discovered neighbourhood.

Por las calles de La Habana, Francis Alÿs calza sus zapatos magnéticos y a través de sus paseos recoge cualquier residuo metálico encontrado sobre su camino. Por esta recolección diaria va ampliándose su nuevo territorio, y asimila los barrios que va descubriendo.

Alÿs, que desde sua pós-graduação estuda o banimento de animais das cidades muradas (entre o fim da Idade Média e o início da Era Moderna), traz a presença de cachorros em espaços públicos como uma questão recorrente em seus projetos. No trabalho *El colector*, o “cão magnético” carregado de descartes metálicos nos remete à falência do governo local em suas tentativas de higienização e modernização da Cidade do México, onde habitam mais de três mil cães de rua, segundo dados oficiais, e onde o lixo se acumula pelas calçadas de forma constante, diária. A figura do vira-lata pode ser lida aqui como metonímia ou sinédoque, visto que simboliza não apenas a espécie canina, mas a dos moradores de rua em geral – seres expurgados pelo sistema e, na maior parte das vezes, excluídos do planejamento urbano. Como aponta Lefebvre, a esses elementos indesejados pelo urbanismo moderno não é permitida a participação na coisa urbana, a eles é negado o direito à cidade. Alÿs não faz uma crítica literal a esse respeito, mas sutilmente insere o personagem do vira-lata em sua ação.

Para além dessa anotação crítica, o artista provoca, com sua narrativa feita de passos, quilômetros e horas, uma revisão sobre nossa forma de usufruir a cidade e suas ruas. Transforma lixo em escultura, faz de sua vivência na cidade uma obra. Não por gerar algo material, uma obra de arte a ser valorizada, outrossim pelo entendimento expandido de moldar as relações que se projetam no espaço público, criando novas possibilidades de leitura e participação – uma situação escultórica que envolve não apenas seu protagonista, mas todos os olhares curiosos por onde passa.

Tanto na Cidade do México como em Havana, Alÿs busca garantir seu direito à cidade de forma simbólica e prática. Torna seus atos criação, transforma a experiência urbana em arte e, ao mesmo tempo, torna seu corpo um corpo político, como o de um descobridor, avançando geograficamente em terras desconhecidas, aumentando os territórios por ele assimilados. O registro da ação ajuda a ampliar sua reverberação como narrativa urbana. Os desenhos, anotações e fotos que documentam a ação são apenas uma parte tangível do que permanece do trabalho. O maior desdobramento ocorre de forma invisível, nas possibilidades e pontes criadas no pensamento, nos rumores e na imaginação de quem viu, ouviu, contou ou reproduziu o episódio para si e para outros.

Se trouxermos Bloch para a análise, podemos nos ater a alguns pontos de *El colector* e *Zapatos magnéticos*: o impulso que move o artista, como corpo

que se sente impelido à ação, e sua postura em não projetar nenhuma situação ideal diversa da realidade, mas buscar e coletar elementos que ajudarão a transpor essa realidade. Em contraponto ao contexto existente, a atitude de Alÿs é a de mínima intervenção, simplesmente recompondo, dando ao conteúdo encontrado nas ruas nova forma e novo significado, informando-o. Sua caminhada sem sentido não convida a uma marcha ou manifestação coletiva, mas sim nos aponta para outras maneiras de estarmos no espaço, de nos relacionarmos com a cidade e com aquilo que a conforma.

O que parece empurrar o artista em seu movimento é uma pequena utopia, afinal seu ato abre brechas para a criação de outras visões e experiências urbanas. Bloch escreve que “não há pulsão sem suporte corporal. É como se não fosse o corpo que tem o impulso, mas o impulso que tem o corpo e o define, confere-lhe a cor do momento.” (2005, v. 1, p. 52). Assim Alÿs se lança fisicamente em sua ação. Relaciona seu corpo diretamente com o que pode vir a ser e tateia com seus pés o que está à sua volta, como a criança pequena que, sem saber ainda o que deseja e não conhecendo os nomes, tudo toca e a tudo dedica sua atenção em sua busca. É como se, sem ter ainda conseguido distinguir em pensamento o objeto de seu desejo, usasse aquilo que está à sua disposição, no seu entorno, de tal modo que o objeto almejado é posterior à própria procura.

103

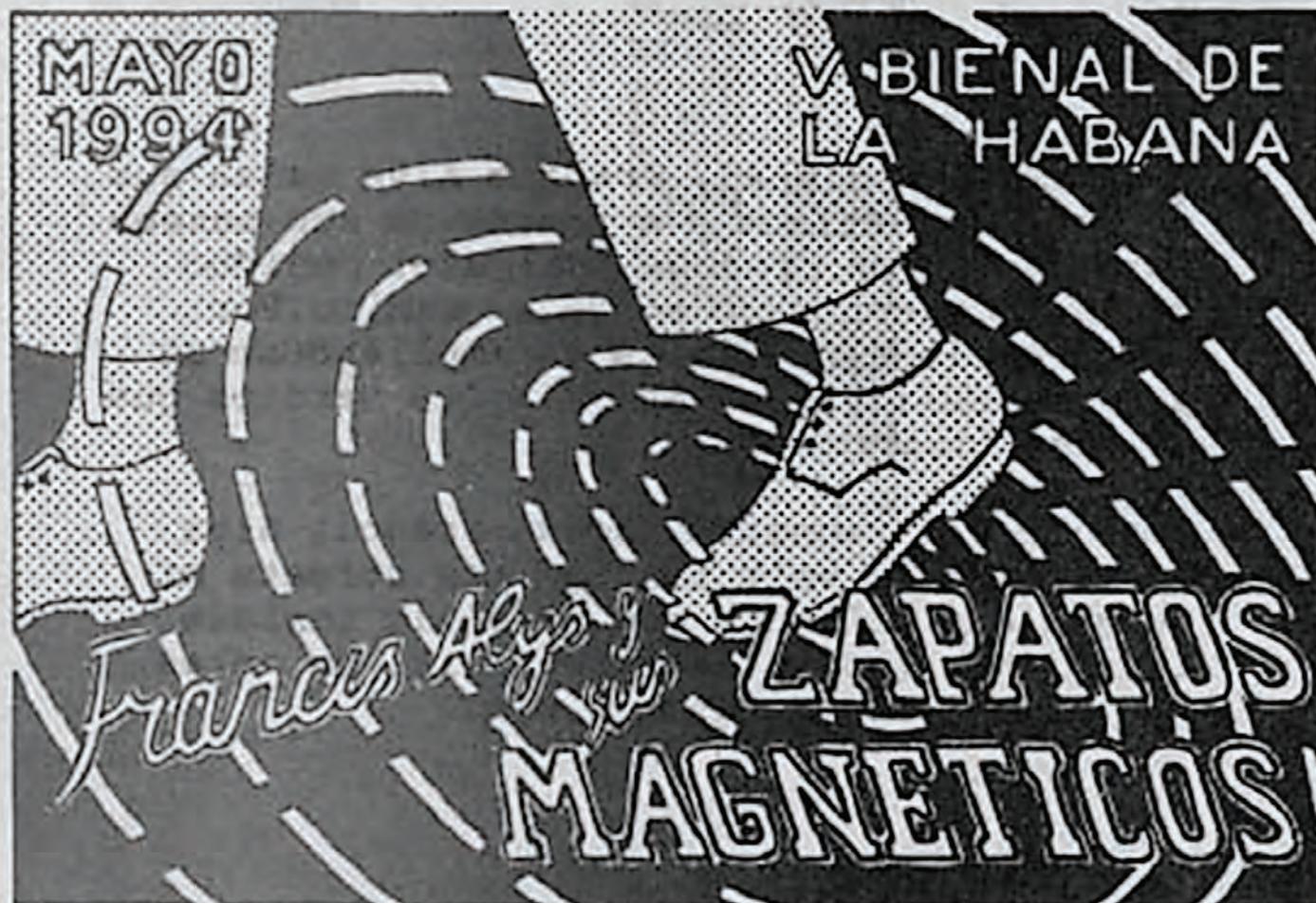
Alÿs parece agir da mesma forma quando se coloca a passo pelas ruas, coletando com seu corpo e suas “próteses magnéticas” qualquer coisa que esteja em seu raio de atração. Bloch escreve: “o menino sai e em toda parte ajunta algo que lhe foi enviado. Isso pode ser [...] testemunho das coisas que o menino quer ver e, para poder vê-las, ele vai bem cedo para a cama. Ao olhar uma pedra colorida, germina muito do que ele desejará para si mais tarde.” (2005, v. 1, p. 30). Assim Alÿs pode estar simplesmente colecionando aquilo que, futuramente, se tornará algo, aquilo que pode vir a ser o que desejará para si e para seu entorno.

O artista utiliza o vocabulário da mágica, do magnetismo como uma força invisível de atração que burla a gravidade e altera nossa percepção sobre o peso das coisas e a massa dos corpos. Se citamos o personagem Magneto de *X-Men* ao descrever esse trabalho, é justamente por acreditar que o componente de fantasia permite à ação um ar de encantamento, de ficção. Garante uma aura misteriosa à caminhada de Alÿs que, já sendo absurda, ganha ares de lenda. O ingrediente mágico é destacado pelo artista no material utilizado

em Havana para divulgar a ação. E se as crianças se lançam em sua direção, curiosas, brincando com seu cão-coletor ou seus sapatos magnéticos é porque o aspecto lúdico do trabalho gerou o efeito desejado. Lefebvre concordaria que o humor, a magia, a imaginação são elementos essenciais em nossa busca utópica pelo direito à cidade.

Ao falar de seu entendimento sobre a arte de viver a cidade como obra de arte, o sociólogo declarou que, em se tratando do “sentido do monumento e do espaço apropriado na Festa, a arte pode preparar ‘estruturas de encantamento’.” (2008, p. 134). Ainda segundo Lefebvre, o termo lúdico não deve ser reduzido a uma interpretação superficial e sim ser considerado em sua acepção mais profunda, da mesma forma que as brincadeiras infantis e juvenis tampouco devem ser encaradas pelo urbanismo como algo irrelevante ou menor. O pensador francês sentencia que o jogo e as brincadeiras

Fig. 13. Francis Alÿs.
Zapatos magnéticos,
1994. Documentação
gráfica de uma ação



se inserem nas frestas de uma sociedade “séria” (como ele chama, de forma irônica, a sociedade burocrática de consumo dirigido). Lefebvre nos fala ainda sobre a necessidade da arte de manter o aspecto do lúdico, da festa, antes de ser cristalizada apenas em seu formato cultural e assimilável pela indústria e pelo comércio.

No enunciado que acompanha a ação *El colector*, Alÿs utiliza o termo “troféus” ao se referir aos objetos metálicos coletados no percurso de seu cão magnético. Trata-se de um jogo, portanto, de uma brincadeira proposta pelo artista. Foucault, atualizando o pensamento de Bloch sobre impulso utópico e referindo-se às heterotopias, indica que toda civilização deve manter em sua essência o espírito das crianças que transformam a cama dos pais em uma cabana, criando heterotopias a partir de suas aventuras, de pura imaginação. Uma sociedade sem essa capacidade de inventar lugares e tempos outros a partir da realidade presente sucumbiria à evanescência dos sonhos. Alÿs lança mão dessa capacidade e desse convite lúdico para criar outro tempo e outro lugar que se sobrepõem ou mesmo transformam, ainda que temporariamente, a função pragmática de fluxo acelerado atribuída às ruas que compõe o tecido urbano.

105

Ao gerar um novo ritmo com seu titubeante e despreocupado passeio, o artista provoca ainda uma territorialização, lança uma expressividade através de sua caminhada sem rumo preciso. Seu agenciamento territorial, como Deleuze e Guattari o denominam, se dá por meio de um alisamento das rotinas diária daqueles locais e pessoas por que passa, a partir de uma proposta de experiência estética que envolve não apenas o artista, mas tudo aquilo que faz parte da ação: Alÿs, seu cachorro ou seus sapatos, os resíduos metálicos, os demais transeuntes, as ruas e aqueles que ouvirão falar dessa história de forma anedótica. O território deixa de ser coisa para ser ato, e o tempo se torna duração.

No texto do cartão postal que acompanha *Zapatos magnéticos*, Alÿs sublinha o fato de que a coleta diária amplia sua coleção de objetos na mesma medida em que expande seus territórios e a assimilação dos bairros que vai descobrindo, passo a passo, enunciando e fundando novos espaços. O artista promove uma ação de territorialização-desterritorialização-reterritorialização tanto na Cidade do México quanto em Havana, nos lembrando que se tratam de cidades estrangeiras para ele. Mesmo na primeira, Alÿs ainda “tateia” o

território, procurando reconhecê-lo e torná-lo seu. De forma ainda mais acentuada, esse processo se dá na capital cubana, onde se encontra pela primeira vez em 1994. O país, até então desconhecido para o artista, apresenta ainda outras camadas de mistério e revelação: trata-se de uma ilha não somente no sentido geográfico, mas no sentido socioeconômico e político, com seu sistema socialista insular.

O movimento de Alÿs pode ser lido como um alisamento, visto que não se trata de cobrir um território pré-determinado, de alcançar pontos específicos nem de dominar a maior área possível da capital mexicana ou da cubana. O artista não mede sua ação em quilômetros. Sua duração se prolonga até o momento em que o magnetismo de seus objetos deixe de atuar: o trajeto em si é o que interessa. Desloca-se como um andarilho e assim alisa o tecido estriado das cidades em sua morfologia funcional, muitas vezes medida e avaliada através de indicadores de conectividade no sistema configuracional urbano.

Em seu processo de reconhecimento Alÿs utiliza a deriva (a pé) como *modus operandi* recorrente. Tanto na Cidade do México como em Havana, seus passeios exploratórios se identificam com a acepção de Certeau acerca da caminhada. O filósofo francês declara que caminhar “é o processo indefinido de estar ausente à procura de um próprio.” (1994, p. 183). Discorre a esse respeito pontuando que caminhar se torna uma errância de muitos, um processo anônimo de privação de lugar, experiência fragmentada e múltipla, mas que cria novas relações e possibilidades de cruzamentos, buscando tornar relacional e identitário, pela prática, aquilo que, até então, era somente um nome: a Cidade.

No período de realização de *El colector*, Alÿs procurava seu lugar na capital do México, onde suas caminhadas se tornaram uma prática artística e, ao mesmo tempo, uma forma de espacializar a cidade. Alÿs faz de suas caminhadas muito mais do que deslocamentos físicos: desenvolve vínculos, deixa rastros (muitas vezes rastros de ausência como no caso da coleta de metais), criando relatos fundadores por onde passa. Certeau avalia que cada indivíduo se apropria da gramática para fazer uso da linguagem de forma particular e específica, ressignificando aquilo que lhe é apresentado pela norma; assim como o pedestre constrói seus percursos, faz suas enunciações e funda seus espaços particulares dentro do espaço geométrico do planejamento urbano.

A ação artística aqui estudada seria, na visão do autor, uma tática utilizada por Alÿs para criar um espaço singular dentro do que a estratégia do sistema urbano oferece, de forma indistinta e despersonalizada, a toda população.

Outro aspecto presente nas duas ações realizadas (e que se aproxima das ideias defendidas por Rancière) é promovido pela coleção de objetos metálicos em ambos trabalhos. O acúmulo diário e aleatório desses troféus permite uma leitura que foge do consenso sobre riqueza, consumo e desperdício em países considerados periféricos na economia mundial. Em Cuba, essa coleção se torna ainda mais curiosa por se tratar de uma país onde, a princípio, nada deveria ser desperdiçado, pois o sistema não promoveria a produção em excesso nem a abundância, apenas a autossuficiência. De forma surpreendente, entretanto, Alÿs coleta ao longo de suas caminhadas uma série de rejeitos metálicos, incluindo moedas, nos fazendo suspender o acordo ou o senso comum sobre a economia socialista. O artista lança uma provocação ao identificar fissuras nesse sistema, sobras que não cabem no discurso oficial.

Reforçando essa pauta política há ainda outro dado em *Zapatos magnéticos* capaz de gerar atrito ao evidenciar uma situação dissensual. Alÿs elabora diversos registros para seu trabalho, com fotos, esquemas e outros materiais, mas também por meio da reunião de metais coletados pelos sapatos. Em uma nação onde o governo é responsável, a princípio, por filtrar toda informação a ser divulgada, onde a censura se faz presente de diversas maneiras, a possibilidade de desenvolver relatos próprios pode ser lida como um ato subversivo. Desenvolver narrativas através de memórias coletadas com seu corpo, como faz o artista em suas caminhadas e registros, trazendo à tona o que foi descartado, seria então uma forma de se contrapor à homogeneização dos relatos.

Mas essa é apenas uma das leituras possíveis. Se quisermos, Alÿs pode estar simplesmente reforçando, com suas ações, uma operação realizada rotineiramente pela população, tanto mexicana quanto cubana, que a todo momento se vê forçada a reciclar e reutilizar o lixo produzido em suas cidades como forma de sobrevivência. Assim, ao nomear como troféus os resíduos coletados ou transformá-los em parte de uma experiência estética, Alÿs estaria valorizando esse tipo de inversão. O artista prestaria uma espécie de homenagem a essa ressignificação praticada cotidianamente pelos

cidadãos latino-americanos, que em suas táticas rompem a linearidade das cadeias de consumo promovidas pelo capitalismo e pelo mercado formal. Estaria, como diria Certeau, participando desse ciclo das *artes de fazer* dos cidadãos comuns, que o autor diferencia de meros consumidores passivos ao denominá-los usuários.

Da mesma maneira, Alÿs pode estar nos lembrando, em sua versão atualizada e recontextualizada de *El colector*, que em Cuba caminhar é a norma. Ali, onde o automóvel é exceção, o ritmo frenético dos cidadãos das metrópoles não tem lugar. Nesse caso, o aparente alisamento promovido pela desaceleração e “falta de objetivo” da trajetória urbana de Alÿs, seriam, em Havana, uma sinalização diferente da realizada na Cidade do México. Ali, o artista estaria partilhando (para usar o termo de Rancière) uma prática comum da população, e não operando pelo seu avesso. Alÿs seria apenas mais um indivíduo anônimo em meio à sociedade cubana, realizando o que Certeau descreve como uma outra espacialidade, “uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço.” (1994, p. 172).

108

O próprio fato da ação artística não se encerrar em si mesma, ser permeável a distintas interpretações e aproximações já estaria, a nosso ver, qualificando-a no sentido de identificá-la com as ideias defendidas pelos autores citados. Alÿs não pretende esgotar seus projetos por meio de registros: ele busca manter a força de enunciados sintéticos e de imagens simples e comunicativas que permitam colaborações e mutações, criando vida própria. Por esse motivo, não cabe aqui eleger uma única leitura mais adequada aos trabalhos analisados, porém estimular problematizações diversas. Esse tipo de dualidade ou paradoxo promovido pelas ações de Alÿs, que estabelece um espaço *entre*, seria o que Canclini identifica como iminências poéticas.

Para distender essa leitura realizada a partir dos aportes de Canclini acerca das forças de tensionamentos presentes em ambas ações, vale acrescentar um comentário relativo à inserção desses trabalhos no campo da arte. *El colector* e *Zapatos magnéticos* datam do primeiro período de produção artística de Alÿs (1990-92 e 1994, respectivamente), quando ainda não era reconhecido no circuito internacional. Dentro desse contexto, Alÿs não apenas desenvolve trabalhos pouco adequados ao mercado da arte, pouco vendáveis, mas força sua participação durante a 5ª Bienal de Havana.

O artista não havia sido inicialmente selecionado para participar daquele evento de arte e, no entanto, decide realizar seu trabalho durante a exposição. Quase uma década depois, em 2003, o trabalho foi requisitado, por exemplo, para compor a representação mexicana da 4a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre. Sua participação na Bienal de Havana, inclusive, foi formalizada. Ou seja, uma ação inicialmente transgressora teria sido posteriormente cooptada, legitimada e inserida no sistema das artes, num movimento de encapsulamento do trabalho no meio artístico institucionalizado.

O processo está longe de ser inédito, contudo reforça uma posição defendida por Canclini quando anuncia a pós-autonomia da arte, que cada vez mais precisou alargar seu domínio para abrigar ações e movimentos como esse, recorrentes em produções contemporâneas, a ponto de não fazer mais sentido falarmos em arte autônoma. Aqui não interessa mapear os limites de cada campo – da arte, da arquitetura ou mesmo do urbanismo. Ao contrário, interessa entender como esses limites se tornam cada vez menos precisos (e esse *preciso* pode ser lido no duplo sentido a ele atribuído por Fernando Pessoa²⁹). Canclini postula que é justamente a partir desses interstícios que surgem as iminências poéticas, através de criações que habitam o espaço entre campos, disciplinas e práticas, como faz Alÿs.

109

Assim como Rancière propõe, mais vale pensar as ações de Alÿs para além de possíveis disciplinas que possam inicialmente conformá-las. A contribuição dos trabalhos do artista parece-nos transcender categorias ou, como diria Lefebvre, parcelamentos científicos. O legado dessas ações é relevante para a forma como entendemos e nos apropriamos da cidade, como nos identificamos com ela e dela nos tornamos parte, como vivenciamos seus espaços públicos e como nos movemos dentro de sua configuração e de suas estruturas. Interessa pensar como podemos, cada um a seu modo, suscitar novos significados para as experiências urbanas ou escapar à aceleração e à produtividade impostas às nossas rotinas na cidade. Como podemos ainda criar ficções ou torná-las realidade, através de fatos, fábulas ou mitos, transformando o que parece estar pré-determinado pelo planejamento urbano, por exemplo?

29 “*Navigare necesse; vivere non est necesse*” frase latina atribuída a Pompeu, general romano, 106-48 a.C., dita aos marinheiros, amedrontados, que recusavam viajar durante a guerra, cf. Plutarco, in *Vida de Pompeu* e utilizada pelo escritor português Fernando Pessoa em seu poema chamado *Navegar é preciso, viver não é preciso*.

NÚCLEO 2: HABITAR | TURISTA + VIVIENDA PARA TODOS

Turista – Cidade do México, 1994

Em uma manhã qualquer de março de 1994, mais um desses dias chamados úteis em que todos são impelidos às suas agendas atribuladas, trabalhadores informais enfileiram-se em seus devidos lugares ao longo do gradil em frente à Catedral Metropolitana, na Plaza de la Constitución, no centro da Cidade do México. Cada um porta uma identificação: encanador, gesseiro, pintor, marceneiro, hidráulico, eletricitista... No meio dessa linha de profissionais, instala-se um *gringo* loiro, de óculos de sol, destoando do entorno. Escora-se nas grades, disputando espaço entre os demais, com uma placa indicativa à sua frente na qual se lê: turista.

Durante todo aquele dia, nesse emblemático espaço público da capital mexicana, na maior e mais importante praça da cidade, Alÿs se posiciona, oferecendo seus serviços a céu aberto. Entre pedreiros e profissionais afins, entre mexicanos que se identificam com placas diminutas e domésticas, quase como se portassem crachás, o artista joga com seu *status* de estrangeiro. Sublinha as diferenças presentes na situação que são, para ele, parte de uma vivência pessoal, iniciada por sua mudança de *habitat* e de ocupação, mas também parte de um processo coletivo e cotidiano de identificação na urbe.

México D.F. é uma cidade que te obriga constantemente a responder à sua realidade, [...] a te reposicionar frente a essa entidade urbana desmesurada. Toda essa gente que não deixa de se reinventar: gente que um dia sente a necessidade de construir uma personalidade, uma identidade para afirmar seu sitio neste caos urbano." (ALÿS, 2006, p. 121).

O artista discorre, assim, sobre os processos de diferenciação e pertencimento, de agenciamento e territorialização a partir de sua vivência na capital mexicana, onde escolheu morar. Alÿs, neste trabalho, diz estar ocupado com as seguintes questões: "até onde posso pertencer a este lugar? Quanto posso julgá-lo? Sou um participante ou apenas um observador?"³⁰ (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 11, tradução nossa).

30 Texto original: "How far can I belong to this place? How much can I judge it? Am I a participant or just an observer?"

É como se ele tivesse colocado uma peça de xadrez num jogo de damas ou vice-versa. Por um lado, o local era diariamente tomado por turistas de diversas partes do mundo, que ali faziam suas peregrinações previsíveis, entre monumentos e edifícios históricos, obedecendo à demanda por dar seu “visto” na lista de todos os cartões postais da capital mexicana, a antiga México-Tenochtitlan. Seguindo seu ritmo, suas excursões, bandeirolas e guias de todas as partes do mundo, cada turista cumpre o ritual de estrangeiro em visita. De outro lado, ocupando, porém, quase os mesmos espaços públicos, trabalhadores locais diariamente recorrem àquele gradil, como se fosse uma vitrine em que produtos ou manequins foram substituídos por pessoas reais. Ali cada consumidor poderia escolher se levaria um carpinteiro, um pintor ou um eletricista. Mas, naquele dia, os papéis ficaram confusos. Havia uma peça que não fazia parte do jogo.



Um estrangeiro havia ultrapassado a linha e colocava a própria figura do turista como a de alguém que tem serviços a prestar. Quais seriam as habilidades de um turista para quem o contrata? O que acontece quando invertemos as regras do jogo ou quando trocamos o tabuleiro? O mesmo espaço era então palco de dois tipos de movimento distintos e de ocupações coexistentes, porém paralelas. Alÿs faz com que se atravessem, bagunça nossa percepção. Fica ali de pé, presente, para tentar entender e testar o que essa ação poderia provocar. Como ele mesmo diz, situa-se entre a observação e a participação, entre o trabalho e o lazer, entre o estrangeiro e o nativo. Nesse tabuleiro feito de espaços públicos, nesse tempo compartilhado e dentro desses limites conceituais, o que pode ser gerado *entre*?

Vivienda para todos – Cidade do México, 1994

112 Era o dia das eleições federais mexicanas, mais precisamente um domingo, 21 de agosto de 1994. Após um ano eleitoral no mínimo conturbado, que contou com o assassinato do candidato presidencial que representava o partido PRI, em meio a lutas armadas do Exército Zapatista de Libertação Nacional e uma forte crise econômica, foi anunciada a eleição de Ernesto Zedillo (PRI), sucessor do candidato assassinado. Embora não tivesse chegado ao mesmo nível de tensão política das eleições anteriores, ocorridas em 1988, sob forte suspeita de fraude, o ambiente era de desespero e incredulidade em possíveis mudanças.

Ernesto Zedilla foi eleito carregando o lema “bem-estar para você e para sua família”. Após os seis anos de mandato de Zedilla, pela primeira vez desde 1930, o México teve outro partido na presidência, com as eleições do ano 2000. Mas, naquele 1994, o clima de preocupação da população parece ter falado mais alto e a opção pela manutenção do sistema soava como a única chance de estabilidade e de paz nacional. O medo da população teria levado à perpetração do Partido Revolucionário Institucional³¹ no poder. Uma das promessas de campanha mais presentes na época, utilizada não apenas pelo PRI, mas pela maioria dos candidatos de então, era a de habitação para a população necessitada. Ao mesmo tempo, o número de moradores de rua e pessoas sem abrigo só aumentava e as políticas de modernização urbana

31 Para mais informações: CEVALLOS, Diego. MEXICO: *El gobernante PRI cumple 69 años con poco que festejar*. IPS Agencia de noticias. Disponível em: <<http://www.ipsnoticias.net/1998/03/mexico-el-gobernante-pri-cumple-69-anos-con-poco-que-festejar/>>. Acesso em 15 abr. 2017.

davam início a um processo de gentrificação cada vez mais evidente, principalmente no centro da Cidade do México – ou Centro Histórico, como passou a ser chamado.

Naquele 21 de agosto, utilizando materiais de campanha descartados (*banners*, cartazes plásticos e assemelhados), Francis Alÿs decide criar uma precária tenda justamente na praça onde se situa, desde períodos pré-hispânicos, o centro de decisões do país. Estende sua improvisada barraca em frente ao Palácio Nacional, edifício que já abrigou parte do palácio de Moctezuma Xocoyotzin, governante da Tríplice Aliança durante o Império Asteca; foi residência de Hernán Cortéz; casa dos *virreys* da coroa durante o período da Nova Espanha; sede dos três poderes durante os regimes republicano e monárquico; e lar de distintos presidentes após a independência mexicana em 1821 (Nova República). É em frente a essa casa do poder que Alÿs monta sua cabana, cria sua casa.

A intervenção, intitulada *Vivienda para todos*, também poderia se chamar *Asilo político*. Essa, contudo, seria uma entre tantas possíveis interpretações do trabalho. Com sua barraca feita de lixo eleitoral, restos de campanha e alguns barbantes, o artista constrói um abrigo provisório. Ali se deita e permanece durante boa parte do dia. Habita por algumas horas aquele espaço público, em meio à Praça da Constituição, em frente ao Palácio Nacional. Ali deixa o tempo correr e deixa-se ficar enquanto circulam à sua volta centenas de pessoas.

O que mantém a barraca estendida, de “pé”, apenas amarrada por barbantes, é a diferença de pressão, o ar quente que sobe da estação de metrô Zócalo, sobre cujas grades de ventilação Alÿs monta sua tenda. É o calor subterrâneo da cidade – esse bafo quente do porão que emana do local por onde transitam milhares de habitantes em seus deslocamentos diários –, que garante a manutenção do abrigo, inflando-o, contrariando a força da gravidade e a gravidade da situação.

O lugar onde Alÿs realiza ambas ações (*Turista* e *Vivienda para todos*) é o mais conhecido e explorado pelo artista dentre todos os bairros da capital mexicana. A Plaza de la Constitución, ou el Zócalo, como é popularmente chamada, faz parte de seu cotidiano e de seus registros, sendo o principal ponto de referência do bairro que adotou para si: o Centro Histórico, onde instalou

seu estúdio e por onde costuma caminhar diariamente. A praça tornou-se local de observação para o artista, que, buscando se aproximar da cidade, deparou-se com diversos personagens urbanos que habitavam o local ou seus arredores, criando suas próprias funções e identidades, conforme Alÿs nos conta em sua entrevista à Russel Ferguson (ALÿS in FERGUSON, 2007).

Lefebvre nos ajuda a entender o particular interesse e a relevância desses centros urbanos e seus processo de transformação. Segundo o sociólogo, a manutenção desses antigos núcleos, que durante a Idade Média eram centros comerciais, deve-se a qualidades estéticas como a presença de monumentos e de sedes institucionais de poder, mas também por configurarem-se como espaços destinados originalmente a festas, desfiles, celebrações, jogos e passeios. Hoje tornando-se, por esses mesmos motivos, foco de interesse e produto de consumo para turistas e estrangeiros. O autor atesta que tais centros “sobrevivem graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo do lugar.” (LEFEBVRE, 2008, p. 20).

Fig. 15. Francis Alÿs.
Vivienda para todos,
1994. Documentação
fotográfica de uma
ação



Percebemos, portanto, as implicações trazidas pelo artista quando joga com a figura do turista exatamente nesse espaço público e nesse bairro, ícone cultural da história mexicana, hoje muitas vezes apresentada de forma superficial, transformado em produto cultural destituído de sua complexa simbologia. Não apenas a cidade é privada de seus espaços públicos tradicionais e suas funções são paulatinamente destituídas de seu caráter político, mas, em paralelo, os tradicionais habitantes desses bairros, muitas vezes populares, são expurgados, lançados à periferia. O processo faz parte da busca por uma valorização imobiliária que avança de mãos dadas com a exploração de um tipo de turismo de viés capitalista e do discurso de “revitalização e embelezamento” dos centros urbanos.

Ainda sob esse aspecto, a credencial de turista portada por Alÿs opõe-se a dos trabalhadores ordinários ali presentes. Ironicamente, apesar de estarem ocupando a praça pública, aos trabalhadores o direito à cidade é cada vez mais restrito e condicionado. Espaços como o da histórica praça el Zócalo são, cada vez mais, destinados aos turistas, a quem o sistema concede o direito de permanência, desde que participem das redes de consumo. Processos de negação do direito à cidade, iniciados com as cidades pós-industriais e seus cinturões e subúrbios, são hoje acentuados com as políticas de gentrificação, impelindo massas populacionais à periferia, não apenas no sentido geográfico, mas também do ponto de vista simbólico, em relação à participação na urbe.

As figuras registradas por Alÿs em *Turista* e a forma de representar, através de sua cabana, os moradores de rua, em *Vivienda para todos*, nos remetem à mobilidade tática dessa população que sobra, desse resto de civilização que tenta sobreviver, apesar de tudo, na caótica e superpopulosa Cidade do México. Alÿs chama atenção, através de suas intervenções críticas e da documentação de suas ações, para a existência efêmera dessas figuras no centro da cidade: os trabalhadores informais, camelôs sem-teto e pedintes. Por diferentes razões e condicionantes (econômicas, sociais, culturais ou identitárias), todos ali precisavam agenciar seu território, criar seu lugar na urbe mexicana, inclusive o artista. E sua atitude reforça uma tentativa, quase sempre frustrada, de estender as presenças, de prolongar essa duração, justamente num momento em que os indesejados se tornam cada vez mais repelidos pelas políticas de “qualificação” urbana.

Segundo Alÿs (ALÿS in FERGUSON, 2007), o processo de expulsão de moradores e vendedores de rua tornou-se mais flagrante e espantoso para

ele ao realizar duas visitas à Lima com um intervalo de apenas um ano. Nesse ínterim, percebeu a “higienização” promovida pela legislação municipal para dissipar os enfeitados do sistema (ambulantes, pedintes etc.) do centro histórico da capital peruana ou, se quisermos, de seu bairro mais turístico. Alÿs sentiu então a necessidade de documentar e alertar para o desaparecimento desses modos de vida paralelos, informais, e que são um componente tradicional nas metrópoles latinas, segundo o artista (2007).

A presença dessa população “indesejada”, afinal, é uma afronta aos padrões tecnológicos e culturais de cidade moderna importados da Europa e dos Estados Unidos, uma recusa voluntária ou compulsória da população que não se enquadra nos moldes socioeconômicos estabelecidos pelo sistema. Enquanto a prefeitura buscava “revalorizar” a área (um processo acompanhado de diversas ações, como incentivo a artistas, designers e arquitetos a tomarem conta do bairro, para que a região central se tornasse uma espécie de SoHo nova-iorquino da época), Alÿs fazia o movimento contrário.

O artista alisava o discurso e a prática dominantes. Não apenas corroborava para sublinhar o necessário movimento de resistência a esses processo e resgate ao direito à cidade por sua população, como apontava para a situação política dissensual, presente em ambas as situações (*Turista e Vivienda para todos*). Nas palavras de Rancière, “o sem-teto abandona sua identidade consensual de excluído para se transformar na encarnação da contradição do espaço público: aquele que vive materialmente na rua e que, por esta mesma razão, está excluído do comum e da participação nas decisões sobre os assuntos comuns.” (2005, p. 63).

Simultaneamente, na perspectiva do regime estético das artes proposto por Rancière, ao se colocar como “um trabalhador – o turista” Alÿs produz um ruído na cotidianidade mexicana. Manipula as formas de fazer, de dar visibilidade e de, conseqüentemente, produzir um pensamento político que, já na sua base, é estético. O artista provoca uma leitura comparativa que evidencia o reducionismo da situação, onde uma pessoa é lida por sua função no sistema socioeconômico. Não apenas Alÿs destoa fenotipicamente dos que o cercam, mas sua função naquele local gera perturbação.

Alÿs desconcerta os acordos, nos levando a refletir sobre os conceitos de função, ocupação e trabalho, bem como o uso do tempo e do espaço na cidade. Rancière escreve que “o choque dos heterogêneos pretende aguçar

ao mesmo tempo nossa percepção do jogo dos signos, nossa consciência da fragilidade dos procedimentos de leitura dos mesmos signos e o prazer que experimentamos ao jogar com o indeterminado.” (2005, p. 47). Assim, o artista, ao portar um crachá, ao se identificar pelo signo “turista” e disponibilizar seus serviços como tal, desorganiza uma situação até então homogênea e estabelecida. Traz novos elementos que obrigam a uma reconfiguração e nova partilha entre os envolvidos: sejam eles os trabalhadores locais, aqueles que ali vão à procura de sua mão-de-obra ou mesmo os demais passantes que, a princípio, não tomariam parte naquela situação, mas que, a partir da intervenção de Alÿs, são convidados a fazê-lo.

Acerca dessa leitura, vale resgatar palavras de Deleuze e Guattari, para quem “o trabalho efetua uma operação generalizada de estriagem do espaço-tempo, uma sujeição da ação livre, uma anulação dos espaços lisos.” (1997, v.5, p. 200). Poderia se dizer que Alÿs, com suas interferências, deixando-se ficar sem objetivo no espaço público (tanto em *Turista* como em *Vivienda para todos*), está chamando atenção para o estriamento do tempo livre, hoje já absorvido pelas estruturas de lazer e estratégias de entretenimento que não permitem a existência de espaços não preenchidos em nossas vidas. Cada hora de nosso dia e cada metro de nossa cidade precisam se enquadrar dentro de alguma função e, assim, serem passíveis de precificação, muitas vezes tendo o trabalho como referência, mesmo que seja por oposição (espaços-tempos de ócio, férias ou turismo). Como diriam os autores, “impor o modelo-trabalho a toda atividade, traduzir todo ato em trabalho possível ou virtual, disciplinar a ação livre, ou então (o que dá no mesmo) rejeitá-la como ‘lazer’.” (1997, v. 5, p. 200).

No projeto *Turista*, Alÿs situa-se no espaço *entre* trabalho e lazer, *entre* interferência e observação. A situação, mesmo antes da chegada do artista, poderia ser encarada como um alisamento do espaço público através das operações que nele tomam lugar, à revelia do planejamento urbano e das políticas de higienização presentes e atuantes naquele momento na capital mexicana. O trabalho informal que diariamente se estabelece na praça, por meio de agenciamentos e processos de territorialização, recebe um segundo processo de ordenamento. Alÿs percebe que, mesmo dentro de uma ação que burla a dominação formal e a gramática do planejamento urbano, existem normas tácitas e posturas já estabelecidas entre os corpos ali presentes, estriando novamente um espaço alisado, remetendo assim à complementaridade e simultaneidade entre esses dois movimentos.

A partir de um primeiro movimento de alisamento criado pelo trabalhadores informais, uma nova situação se desenha e se institui, gerando suas próprias regras. Do ponto de vista da legislação, ou do poder público municipal, por exemplo, aquele cenário soa como um desvio, uma quebra na configuração urbana, trazendo ao espaço público funções para as quais não havia sido projetado. Mesmo dentro desse contexto de informalidade e possível desordem, basta uma aproximação mais detida para perceber a formação de um pequeno “ecossistema” autorregulado. É nesse cenário de aparente, porém tênue equilíbrio, que Alÿs realiza um novo agenciamento territorial e cria uma nova etapa de alisamento na estrutura estabelecida.

Da mesma forma, em *Vivienda para todos* Alÿs realiza um movimento de alisamento não apenas do espaço público onde instala sua tenda – em frente ao Palácio Nacional, disponibilizando um abrigo para si e para possíveis outros transeuntes do centro – mas também do discurso político habitacional. De maneira delicada e irreverente, embora profunda em sua crítica, desconstrói as estrias presentes nos cartazes e *banners* de propaganda política descartada, que ele reutiliza de modo a lhes conferir novos significados e leituras. O que será mais descartável? O que dura menos? A intervenção de Alÿs, as promessas políticas de campanha presidencial ou seu suporte material em lonas, plásticos e papel?

118

Certeau poderia identificar esses trabalhos com a ideia de ações fundadoras. Em *Turista*, quando intervém no espaço público, trazendo consigo uma narrativa em aberto, apenas um rótulo que o classifica, o artista cria um início de relato, uma enunciação, uma descrição. Certeau afirma que “toda descrição é mais que uma fixação, é um ato culturalmente criador.” (1994, p. 209). Na ação de Alÿs identificamos o que o autor francês considera ser uma força performativa, a partir da qual se desdobra um teatro de ações e, por conseguinte, uma redefinição e redistribuição de papéis. Uma nova partilha é possibilitada a partir de sua participação.

Alÿs parece carregar consigo e contaminar o meio com a crise identitária que caracteriza sua situação na metrópole mexicana naquele momento. O artista afirma que, ao se colocar na catedral naquele 10 de março de 1994, estava ao mesmo tempo denunciando e testando seu próprio *status* de estrangeiro. Ao utilizar a gramática local das placas que indicam habilidades em serviços domésticos para os transeuntes, o artista cria o que Rancière

considera ser o dissenso. Segundo o pensador, trata-se de uma desconexão que a arte tem a capacidade de provocar entre os fins sociais para os quais os objetos haviam sido inicialmente destinados e o sentido artístico novo que lhes é atribuído.

Esse duplo gesto de Alÿs também pode ser lido como mais uma ação tática que corrobora e reforça a postura de subversão adotada pelos trabalhadores informais e pelos moradores de rua. Esses ambulantes seriam os praticantes ordinários da cidade, que escrevem o texto urbano sem poder lê-lo, por estarem sempre próximos demais. Justamente o contrário do olhar distanciado do *voyeur* ou do planejador urbano, esse ser onipresente e onisciente que vê a cidade com a suposta clareza permitida ao olhar distante. Como diria Certeau, “escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície.” (1994, p. 172). Segundo o autor, trata-se de uma mobilidade opaca e cega, não passível de leitura, que cria uma cidade metafórica, sobrepondo-se e infiltrando-se nas entrelinhas do texto transparente da cidade projetada, na cidade resultante do planejamento e da regulamentação urbana.

Analisando sob outro ponto de vista, a partir dos aportes teóricos de Bloch, a figura do turista pode surgir como uma crítica feita pelo artista a esse *status* de quem apenas observa o mundo, não tomando parte no processo. Estaríamos, dessa forma, próximos à descrição do filósofo alemão que nos fala justamente da figura do *flâneur*. O “flanador” seria aquele sujeito que se opõe ao impulso utópico defendido por Bloch: a quintessência do pequeno burguês, carregado de sonhos racionalizados e burocratizados, interessado apenas em “arrancar algo do mundo, sem contudo transformar o mundo.” (BLOCH, 2005, v. 1, p. 40).

Se na descrição de Baudelaire o *flâneur* é, acima de tudo, um espectador das ações e maneiras modernas³², Alÿs, por sua vez, é alguém que intervém nas situações, coloca-se dentro da experiência, busca entender a influência e participação social de seus passeios. Não se identifica com o *voyeur*, que admira à distância o espetáculo moderno, e se mescla com a multidão permanecendo incógnito, mas com um agente que busca provocar mudanças por onde passa, nos espaços e tempos que compartilha com os demais habitantes

32 Acerca da definição de *flâneur* ver BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

da cidade. Muitas das provocações promovidas pelo artista vão, inclusive, no sentido de criticar ou suspender esse modo de ser moderno e seus frutos na configuração urbana.

Bloch descreve a figura do pequeno burguês – que bem poderia ser a do turista comum –, indicando que se trata de um estrato que, apesar de heterogêneo, foi paulatina e sucessivamente “pasteurizado”, a fim de ser tratado da forma mais massiva e domesticada possível. Uma classe cujos sonhos mais distantes não conseguem ultrapassar a imagem litorânea das vitrines de agências de viagem. São aqueles cujos desejos são ditados pelo sistema de consumo, nunca extrapolando a realidade que lhes é apresentada. O ícone do turista padrão soa muito próximo ao *flanador* descrito por Bloch e nos remete ao perigo de embotamento de nossos sonhos e desejos quando se confundem com as necessidades criadas para nós pelo mercado.

Alÿs lança mão de seu visual de *gringo* e acrescenta a esse estereótipo uma postura de relaxamento e um par de óculos escuros, o suficiente para forjar o aspecto de turista a se contrapor a seus vizinhos encanadores, pintores, gesseiros, marceneiros, eletricitistas, hidráulicos. Encarna ele mesmo o que poderia ser o sonho daqueles que o circundam: desfrutar de uma vida-lazer. Cabe aqui, portanto, entender a diferença entre o sonho diurno, proposto por Bloch, aquele carregado de impulso utópico de mudança e de transformação, daquele desejo parasita de ter o que os outros têm, simplesmente, sem em nada mudar o mundo a seu redor, dele somente extraindo mais benesses.

Facilmente poderíamos também deixar algumas das necessidades básicas do cidadão se confundirem com um sonho real. Assim, o discurso político capitalista facilmente nos entrega o “sonho da casa própria”. Ou seja, cruelmente chama de sonho aquilo que seria um direito mínimo ao qual todos deveriam ter acesso. De forma irônica, Alÿs aponta, em *Vivenda para todos*, para essa promessa sempre postergada e nunca realizada, presente nas campanhas presidenciais daquele ano, que garantiria moradia aos sem-teto.

Bloch alerta para essa força insidiosa que impregna nossa sociedade de falsos sonhos, que substitui sonhos reais por sonhos criados no *hall* das mercadorias, na esteira do consumo, privando os indivíduos de sonhos transformadores. São processos de castração não apenas do direito à cidade, mas também da própria capacidade utópica, da imaginação e da espera ativa.

Acabamos por nos contentar, como diria Bloch, em invejar o que os demais possuem ou em nos projetarmos nas viagens oferecidas pelas agências de turismo. Alÿs busca quebrar esse ciclo vicioso, arranhando o verniz desse discurso e expondo seu conteúdo ardiloso e maquiavélico.

Ao se identificar como turista ou criar uma habitação efêmera, o artista faz ainda outras operações, agindo como se tomasse um enunciado e o colocasse à prova pelo seu inverso, elevando-o a menos 1. Evidenciamos que sua crítica vai além da superfície, visto que, em vez de portar o crachá de artista, por exemplo, Alÿs aprofunda questionamentos, inscrevendo-se como turista. Não se trata de tensionar o próprio campo e de refletir sobre a função do artista na sociedade: Alÿs questiona a noção de ocupação em si. Temos aqui um sinal da transgressão sobre a qual Canclini nos fala.

O artista disponibiliza seu dia e faz uso da cidade ao sabor do acaso ao se identificar como um morador de rua ou turista, deixando-se ficar ao longo de várias horas, habitando o espaço público. Coloca-se à mercê das intempéries e de quem quiser contratar seus “serviços” de turista, gerando reações de surpresa e suspensão de certezas. O artista corporifica perguntas: qual é sua função naquele local? O que pode ser considerado uma ocupação? Qual é o papel do turista naquele contexto? Que elementos geram identidade na coisa pública? Qual é o conceito de habitar a cidade?

121

O meio em que está inserido e a soma de sujeitos a ponto de seus trabalhos só fazerem sentido dentro de uma coletividade e contexto urbano é outro fator presente nesses e em outros projetos de Alÿs. Aspecto esse que nos remete tanto à transgressão ou ruptura da arte com seu campo, como à participação democrática e política potencializada por fatos estéticos. Nesse caso, o corpo do artista é um corpo político, que força sua entrada num sistema ao qual não pertence, criando uma narrativa absurda que acaba por abalar nossas convicções (tão frágeis quanto arraigadas) sobre os modos de produção e de consumo que envolvem os espaços públicos da cidade e as relações sociais nele tecidas.

NÚCLEO 3: TERRITORIALIZAR | NARCOTURISM + DOPPELGÄNGER + PACING + RAILINGS + LA RÉSIDENCE

Narcoturism – Copenhague, 1996

Bebidas alcóolicas, haxixe, anfetamina, heroína, cocaína, Valium, ecstasy. A cada dia uma droga diferente, a cada droga um novo efeito, a cada efeito uma nova caminhada, a cada caminhada um novo registro, ao final de todos os registros, um novo trabalho. Ao longo de sete dias, sem parar. É esse o roteiro elaborado por Alÿs para responder, em 1996, a um pedido oriundo de Copenhague para gerar um novo projeto artístico ou uma obra comissionada (como é conhecido esse tipo de convite no meio artístico). Trata-se de um plano de derivas, físicas e mentais, de todos os sentidos: sete jornadas de desvio háptico, sensorial e mental, numa ação poética intitulada *Narcoturism*.

Naquele ano, após uma década de vida no México, pela primeira vez após sua partida, Alÿs se depara com a ideia de retorno à Europa – mas um retorno não ao mesmo. Antes De Smedt, agora Alÿs; antes arquiteto, agora artista; antes europeu, agora latino-americano. Bem sabemos que a vida não é assim, binária, contudo as mudanças ao longo do caminho de Francis naqueles dez anos foram significativas o bastante para que o artista ainda não se sentisse confortável nem seguro em relação a esse confronto com sua terra natal. Alÿs revela que ir a Copenhague representava esse regresso à Europa, e que, ao receber o convite, percebeu que não estava pronto para encará-lo, conforme podemos ler em sua entrevista à Russel Ferguson (2007, p. 32). A partir dessa constatação, o artista elaborou um modo de estar fisicamente presente, mas mentalmente ausente. Em mais um trecho de *As cidades invisíveis*, temos a seguinte descrição do personagem Marco Polo:

[...] porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 2003, p. 28).

(2) I will walk in the city over the course of seven days, under the influence of a different drug** each day. My trip will be recorded through photographs, notes, and any other media that become relevant.

*the project is about being physically present in a place, while mentally elsewhere.

**dosage: drugs were consumed in order to maintain a continuous effect for 14 h. a day.

- May 5 Spirits (1)
 - May 6 Hashish (2)
 - May 7 Speed (3)
 - May 8 Heroin (4)
 - May 9 Cocaine (5)
 - May 10 Valium (6)
 - May 11 Ecstasy (7)
- (8)

- (1) Spirits. (due to practical problems in finding the stuff, I decide to start with local liquors and alcohol). Difficulties in connecting mentally with my physical state. Inner resistance. inability to trust my reflexes or sight. I walk clumsily among many strange occurrences.
- (2) Hashish. Slow motion. Awareness of every muscle in action. everything is enormously funny. Soundless speech. walking with my eyes closed. A pastrami sandwich tastes heavenly.
- (3) Speed. Deambulatory paranoia. Cold feet. I fear the signs of my own presence, and avoid encounters on the street. As I walk, I always keep a familiar spot in sight.
- (4) Heroin. feeling of inner warmth which helps me break the ice and feel attuned to the place. A sequence of frozen images as I walk along the Danube. the effects fade fast, but they return at the end of the day. Difficulty breathing at night.
- (5) Cocaine. Awareness of a change of state, but not followed by a visual echo. Auditory acuity enhanced. Appetite gone. Smoking diminished. At night, nausea and thirst.
- (6) Valium. Weariness. Aesthesia. Indifference to context. Regular smoking. frequent peeing and occasional vomiting. while walking, bittersweet memories pop up at regular intervals.
- (7) Ecstasy. visual brightening and erotic impulses. My shoes move and I feel the urge to walk out. everything I turn to moves, not physically but conceptually. I feel like the epicenter of the world.
- (8) The journey was followed by a period of depression. I understood it but could not help sinking into it.

Embora “desconhecida” para Alÿs, a capital dinamarquesa simbolizava para o artista (MEDINA, 2007), além do regresso, um arquétipo, uma verdadeira caricatura dos valores burgueses. Era o suprasumo da ideia de cidade europeia desenvolvida, de sociedade e cultura modernas com sua arquitetura harmônica. O artista não gostaria de estar ali, mas aceitou o convite como um desafio para transformar sua presença física em ausência conceitual. Ao longo de sete dias, caminhou pelas ruas de Copenhague sem nenhum propósito senão a própria deriva. O desvio de foco foi proporcionado, em grande parte, pela ingestão de psicotrópicos variados, em doses suficientes para que o efeito se mantivesse por 14 horas.

Doppelgänger – diversas cidades, 1999 – até o presente

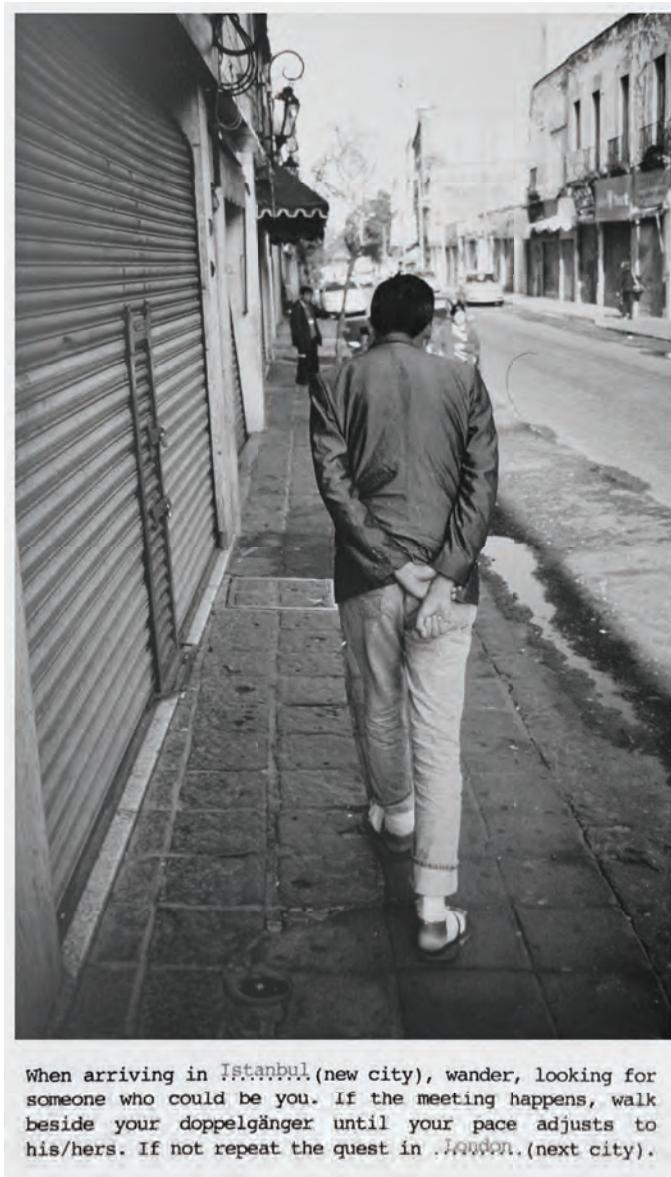
“Quando chegar em Istambul (nova cidade), vagueie, procurando por alguém que poderia ser você. Se o encontro acontecer, caminhe atrás de seu/sua sócia até que seu ritmo se ajuste ao dele/dela. Se não, repita a busca em Londres (próxima cidade)”. Esse é o enunciado do projeto de Alÿs chamado *Doppelgänger*. Em português, o título do trabalho pode ser traduzido como “duplo” ou “sócia”, mas no original alemão, adotado pela língua inglesa, o termo apresenta outras especificidades e sentidos. Numa tradução literal, *Doppel* pode significar réplica, duplo ou duplicata, enquanto *Gänger* vem do verbo alemão *gehen* (andar/ ir/ caminhar) e indica aquele que anda ou vagueia: ambulante, andarilho. Nas lendas germânicas, o *Doppelgänger* era uma criatura fantástica que tinha o dom de se transmutar, fazendo uma imitação perfeita de uma pessoa que ele passava então a acompanhar, como uma sombra.

Novamente citando Calvino, temos o seguinte parágrafo de *As cidades invisíveis*:

Marco entra numa cidade; vê alguém numa praça que vive uma vida ou um instante que poderiam ser seus; ele podia estar no lugar daquele homem se tivesse parado no tempo tanto tempo atrás, ou então se tanto tempo atrás numa encruzilhada tivesse tomado uma estrada em vez de outra e depois de uma longa viagem se encontrasse no lugar daquele homem e naquela praça. Agora, desse passado real ou hipotético, ele está excluído; não pode parar, deve prosseguir até uma outra cidade em que outro passado aguarda por ele, ou algo que talvez fosse um possível futuro e que agora é o presente de outra pessoa. (2003, p. 29).

O artista declara a esse respeito: “normalmente eu estou tentando assimilar cidades e, visto que nunca realmente pertenço a elas, eu tento inventar um papel para mim mesmo. Busco inserir-me como outro personagem para

ganhar algum tipo de identidade em uma nova vizinhança³³." (ALÿS, 2002, apud MEDINA, 2007, p. 70, tradução nossa). "Praticar o espaço é [...] no lugar, ser outro e passar ao outro." (CERTEAU, 1994, p. 191). Como o personagem Marco Polo de Calvino, Alÿs joga com as memórias e identidades, com os possíveis que se tornam realidade ou que permanecem em suspensão, podendo ou não acontecer. Uma história que poderia ser minha, alguém que poderia ser eu, numa cidade que poderia ser meu lar.



125

Fig. 17. Francis Alÿs. Doppelgänger, 1999 - presente. Série de slides

33 Texto original: "I am usually trying to assimilate cities, and because I never really belong to them, I try to invent myself a role. I attempt to insert myself as another character to gain some kind of identity in a new neighbourhood."

Pacing – Nova York, 2001

Every day
I would go out and walk
pacing the grid of Manhattan
there would be no expectations
or destinations
just the walking
and the counting
North to South and South to West
West to East and East to South
South to North and North to West
West to South and South to East
East to West and West to East.

Francis Alÿs

Poética 1 – Nova York, 1950

126

De manhã escureço
De dia tarde
De tarde anoiteço
De noite ardo.
A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem
Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
– Meu tempo é quando.

Vinícius de Moraes

Railings – Londres, 2004

Dos fossos que circundavam os castelos medievais ingleses talvez tenha se mantido um traço, arquitetônico, até hoje muito presente, tipicamente londrino: as cercas. Elas mantêm a distância e a clara separação entre o dentro e o fora, o público e o privado, que delimitam os territórios, as casas, as praças, que se tornam quase uma primeira fachada entre a rua e as edificações na capital britânica. Essas grades não são altas o suficiente para impedir a passagem de alguém por seu topo, não proporcionam uma “sensação de segurança”, nem de clausura, necessariamente. Tampouco são cerradas ou próximas umas das outras a ponto de impedir que se veja através delas; não garantem privacidade a seus proprietários. Sua estatura, porém, não é baixa o bastante para que se possa ultrapassá-las sem tropeçar, nem sua paginação suficientemente distante de modo a vislumbrar um horizonte em seus intervalos. Sua estrutura parece medir exatamente o quanto baste para gerar o efeito de filtro, de divisão, de partilha. Como diria Rancière, numa partilha temos simultaneamente “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões.” (2009, p. 7). Pois Alÿs decidiu, durante suas vivências em Londres entre 2000 e 2005, tirar partido dessa partilha – e talvez tenha avançando, inclusive, “invadindo parte do quinhão alheio”.

128

Fig. 19. Francis Alÿs. Railings, 2004. Documentação fotográfica de uma ação

As cercas londrinas criam um ritmo visual com suas medidas e espaçamentos. Ao caminhar com uma baqueta em mãos, Alÿs transformou



essa característica visual em ritmo sonoro. *Railings* foi o último nome dado ao projeto e pode ser traduzido como grades ou trilhos, em português. Trilhos verticais da cidade transformados em trilha sonora da cidade, tornando a armadura urbana um instrumento musical a ser explorado. Alÿs fez de seus passos compassos. Ganhou as ruas da cidade com seu canto territorial, como um pássaro. Esburacou o bloqueio físico e tornou a barreira permeável, deixando o som invadir os espaços do dentro e do fora, do privado e do público, de forma indistinta. Seu som ultrapassou o fosso.

La Résidence – Porto Alegre, 2011

E se para cada cidade que conhecemos no mundo, por meio de suas paisagens visuais, imagens, cartões postais e diferentes perspectivas, houvesse uma outra cidade, impossível de ler com os olhos? Haveria assim uma outra *pólis*, escrita em braile, escondida sob a urbe visual que a recobre e afasta. O quanto conhecemos a nossa cidade, da camada de cima, legível à distância pela visão e o quanto conhecemos dessa outra cidade, próxima, que só se mostra no corpo-a-corpo?

Numa situação considerada normal, o alcance visual de uma pessoa é da ordem de cem metros.³⁵ Sendo assim, conseguimos perceber tudo o que está à nossa volta percorrendo com o olhar o equivalente a uma quadra regular. Enquanto isso, não havendo a visão, nosso alcance de reconhecimento varia conforme os sentidos, conforme os ventos, que trazem cheiros e sons. Muitas das vezes, não ultrapassa o alcance do tato, do nosso corpo ou de suas “próteses”. De cem passamos a um metro, dois no máximo. Nessa mudança de escala, anulação da visão e inversão no uso dos sentidos, o que realmente pode se conhecer da cidade? Como a urbe se apresenta no raio de nossas pernas, passos, dedos e braços?

Ao ser convidado para criar um projeto inédito para a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2011, Alÿs se deparou com a necessidade de elaborar um trabalho para uma cidade até então inexistente no mapa mental do artista: Porto Alegre. Não a conhecia, nunca a tinha visitado e agora se via desafiado a pensar em uma obra de arte comissionada, participando de uma grande exposição cujo título anunciava: “Ensaio de geopoética”.

35 A esse respeito, ver: GEHL, Jan. *Cidades Para Pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 34.

Respondendo ao convite, Alÿs criou o seguinte enunciado, estampado em cartões postais criados e distribuídos ao público durante aquela Bienal:

Quando você for convidado a realizar um projeto site specific no exterior:
1) peça para ser hospedado em um hotel próximo ao espaço expositivo;
2) durante sua estada caminhe, reiteradamente, pelo trajeto entre seu hotel e o espaço expositivo;
3) no último dia de sua estada, percorra esse trajeto de olhos vendados.

Em uma primeira leitura, o roteiro pode soar apenas irônico, como uma crítica ao sistema das artes ou, mais especificamente, a eventos internacionais efêmeros e grandiloquentes como aqueles que seguem o modelo bienal. Conhecendo, contudo, a trajetória artística de Alÿs, percebemos que não se trata disso simplesmente. O nome do trabalho, *La Résidence*, pode nos dar pistas. Não apenas por seu amplo significado, como também pelo fato de ter sido lançado pelo artista em sua língua materna, o francês.

Num movimento circular ou mesmo pendular, Alÿs volta a abordar a ambiguidade da ideia de estrangeiro e de territórios ou cidades desconhecidas. Joga com a distinção entre as ideias evocadas pelo termo *residência*, que dá título ao trabalho e o conceito de *hotel* presente em seu enunciado.

130



Quando você for convidado a realizar um projeto site specific no exterior:
- peça para ser hospedado em um hotel próximo ao espaço expositivo
- durante sua estada caminhe, reiteradamente, pelo trajeto entre seu hotel e o espaço expositivo
- no último dia de sua estada, percorra esse trajeto de olhos vendados

Fig. 20. Francis Alÿs.
La Résidence, 2011. Documentação fotográfica de uma ação

Provoca-nos ao sugerir que, após uma prática reiterada de caminhada por um mesmo trajeto, poderíamos estar aptos a percorrê-lo “às cegas”. Quando e onde realmente nos sentimos em casa a ponto de reconhecermos o que está à nossa volta sem precisarmos sequer abrir os olhos? Nos sentiríamos estrangeiros em nosso próprio *habitat* se, em vez de vivenciar a cidade visual, a experimentássemos através do paladar, tato, audição, olfato?

Nos cinco trabalhos agrupados nesse núcleo, temos o deambular como principal mote de cada ação e, indo um pouco além, distintas maneiras de usar nossas faculdades mentais e nossos sentidos através da caminhada. Os sentidos, durante as derivas de Alÿs, são ativados como meios de questionar os conceitos de exploração, identificação e (re)conhecimento, tanto individual como coletivo, trazendo os espaços públicos da cidade como objeto de investigação. Suas operações variam: Alÿs ora cria confusões de sentido, como em *Narcoturism*; ora privilegia alguns sentidos em detrimento de outro, como em *La Résidence*; ora torna sensível aos ouvidos o que até então só era perceptível aos olhos, como em *Railings*. Seja buscando um desvio de consciência através do uso de drogas, se projetando como uma sombra ao seguir os passos de um possível sócia ou trabalhando a partir de uma quase abstração matemática, o artista confronta o binômio presença x ausência em seus passeios urbanos. Abre com isso um horizonte de possibilidades a partir de uma das atividades mais corriqueiras e naturais dos seres humanos: caminhar.

131

Talvez justamente por sua aparente simplicidade, caminhar tenha adquirido tantos possíveis significados ao longo da história e sua prática tenha se tornado emblemática para alguns movimentos, inclusive literários e artísticos. Dentre tantas possibilidades de leituras e analogias, vale estabelecer uma distinção entre a caminhada de Alÿs e a deriva situacionista. Tanto uma quanto a outra questionam os modelos urbanos produzidos pelo planejamento que busca domesticar e controlar a cidade e seus habitantes, embotando a vida em espaços e tempos pré-determinados, com funções racionalizadas. Contudo, as derivas situacionistas promoviam a criação de situações (daí o nome situacionistas³⁶) como jogos participativos a serem desenvolvidos para combater a alienação dos cidadãos e a espetacularização das cidades pelo sistema capitalista. Como diria Paola Berenstein Jacques, “o interesse dos situacionistas pelas questões urbanas é uma consequência da importância

36 Para informações a respeito da IS: PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas – Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Ediciones Acuarela, 2008.

dada por esses ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana." (2003, orelha). Na década de 1950, a Internacional Situacionista (IS) estimulava a deriva (uma forma específica de caminhada, fundada em certas premissas e metodologias, aleatória e atrelada à psicogeografia da cidade e de suas ambiências) como parte de um projeto maior: o Urbanismo Unitário³⁷.

Aqui reside a maior diferença entre as caminhadas de Alÿs e a deriva situacionista: para o artista seus passeios não fazem parte de um programa, menos ainda de um projeto urbanístico a ser implementado. Não se pode negar a contribuição e herança dos situacionistas para sua produção poética, mas é fato que, dado o contexto atual em que essas ações se inserem, as deambulações de Alÿs apresentam um teor bastante mais sutil e particular – micropolítico, se quisermos. Elas respondem a circunstâncias e questionamentos variados, muitas vezes atrelados a ficções e fábulas criadas pelo artista, sem a pretensão de que suas caminhadas se tornem uma prática revolucionária, como visavam os situacionistas. De acordo com Medina (2007), o ato de andar para Alÿs tem uma identificação muito mais direta com práticas urbanas defendidas por Certeau do que com a deriva proposta pela IS.

132

Desde já entendemos que o caminhar para Alÿs está mais próximo do político do que da política, como diria Rancière, que designa político como aquilo que "tem por objeto a instância da vida comum." (RANCIÈRE, 1996, apud LAGNADO, 2006, p. 55). As ações de Alÿs, provavelmente por se inserirem em um contexto histórico contemporâneo identificado pelo fim dos grandes relatos, como defende Canclini, refletem um posicionamento político mais próximo às microutopias, realizadas na escala do 1:1. Elas seriam, portanto, vinculadas às táticas cotidianas observadas por Certeau, distanciando-se das grandes utopias (principalmente da forma espacial) que caracterizaram a produção de diversos projetos e grupos do início do século XX, como acreditamos que seja o caso dos situacionistas.

Partindo da ideia de que os passeios de Alÿs podem ser lidos como operações táticas (tanto nesses cinco como em tantos outros trabalhos), cabe

37 A este respeito, ler os textos da própria IS (destacadamente *Teoria da Deriva*, escrito Guy Debord), reunidos no livro organizado por Paola Berenstein Jacques, *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

destacar sua relação com o direito à cidade. Individual ou coletivamente, a caminhada tornou-se uma forma de manifestação, de resistência, de protesto, muito frequente em nossos dias. O movimento tático é utilizado como um recurso contra o que o sistema oferece ou impõe por meio de suas estratégias. Medina discorre sobre o tema ressaltando que, com seus passeios, Alÿs emprega as pernas “para intervir no imaginário social e simbólico e afirmar o direito dos cidadãos a um espaço social concebido para os seres humanos, não para os seus sistemas de máquinas, tráfego e policiamento³⁸.” (2007, p. 74, tradução nossa). Ainda nas palavras de Medina sobre a prática deambulatória de Alÿs, podemos ler o que segue:

Se o andar se tornou tão central na arte e na política, é devido à forma como ele vai contra o grão do desenvolvimento social, físico e psíquico do capitalismo moderno. Enquanto os meios de transporte industriais ameaçam tornar nossos membros e nossos sentidos obsoletos limitando a vida cotidiana a uma oscilação entre empregos, indulgência dos meios de comunicação e compras – a caminhada persiste em definir a vida humana como uma questão de atividade territorial e política³⁹. (2007, p. 77, tradução nossa).

Em cada um de seus passeios, Alÿs nos propõe distintas maneiras de caminhar, de percorrer a cidade e seus espaços públicos através do uso de membros e sentidos. Brinda-nos com formas alternativas de reivindicar nosso direito à cidade, contrárias à mecanização dos movimentos, à burocratização dos deslocamentos, à anulação dos sentidos e à racionalização dos gestos. Na prática pedestre de Alÿs, todos esses processos estimulados pelo capitalismo integrado – com sua multiplicação dos meios de transporte motorizados e acelerados e pelo parcelamento de nosso tempo entre atividades para ganhar dinheiro e atividades para gastar dinheiro – encontram uma suspensão, uma quebra.

Andar sem destino pelas cidades, apenas para conhecê-las desde um ponto de vista único e particular, sem entrar nas redes de consumo, sem ser previamente informado por guias nem obedecer aos trajetos turísticos

38 Texto original: “to intervene in the social and symbolic imaginary and to assert the right of the citizens to a social space devised for human beings, not for their machinery, traffic and policing systems.”

39 Texto original: “If walking has become so central in art and politics, it is due to the way in which it goes against the grain of the social, physical and psychic development of modern capitalism. While industrial means of transport threaten to make our limbs and our senses obsolete confining daily life to an oscillation between jobs, media indulgence and shopping - walking persists in defining human life as a matter of territorial and political activity.”

ou percursos pré-determinados pela indústria cultural são uma afronta ao sistema. Alÿs subverte o uso dos sentidos e cria roteiros próprios que fogem a qualquer cardápio turístico, propondo formas originais de apropriação dos espaços e das cidades, fora do *buffet* oferecido pelas agências de viagens.

Certeau descreve que essas operações realizadas de forma anônima e astuciosa pelos pedestres, em suas caminhadas teimosas e diárias, criam brechas e conseguem escapar à visão controladora e pretensamente panóptica do sistema e da geometria urbana. Uma cidade transumante, como o autor francês a chama, perturbaria assim a leitura da cidade domesticada pelo discurso moderno e seus sistemas de planejamento, policiamento e desumanização. O autor ainda nos lembra que esses procedimentos táticos, que trazem de volta os lapsos de visibilidade e de clareza histórica, buscam tornar a Cidade-conceito (heroína da modernidade) em cidade vivida, familiar. Seriam reivindicações ao direito à cidade como Lefebvre o entende.

Ao propor fazer reiteradamente um mesmo trajeto urbano do hotel ao espaço expositivo, de modo que, no último dia de sua estada, realize esse trajeto de olhos vendados, é como se Alÿs criasse instruções para que a urbe pudesse ser lida com as mãos e com as pernas, e não com os olhos. O artista dialoga com Certeau, a partir das ideias de legibilidade da cidade através de mecanismos de controle, cada vez mais arraigados em nossa sociedade a ponto de ultrapassar os instrumentos e formas de vigilâncias descritos em obras literárias distópicas, como *1984*. Tanto o autor como o artista identificam falhas e possibilidades de mudança ou de interrupção nesse discurso baseado na visão onipresente e prospectiva ou perspectiva da cidade, promovida a partir de suportes apreensíveis, de uma projeção ou operação que transmuta o fato urbano em conceito de cidade, como diria Certeau (1994).

Alÿs, de forma alinhada ao pensador francês em suas analogias entre o falar e o caminhar, escreve: “a invenção de uma linguagem vem junto com a invenção de uma cidade. Cada uma de minhas intervenções é outro fragmento da história que estou inventando, da cidade que estou mapeando⁴⁰.” (ALÿS, 1993, apud MEDINA, 2007, p. 78). Já Certeau pontua que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os

40 Texto original: “The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story I am inventing, of the city I am mapping.”

enunciados proferidos." (1994, p. 177). Assim o autor cria paralelos entre as distintas funções que permeiam o ato de caminhar e aquelas que caracterizam a apropriação da língua pelo locutor no ato da fala – ambos processos de apropriação da gramática e do vocabulário (tanto linguísticos quanto urbanos), ambas ações geradoras de espaços de enunciação.

Certeau indica que os passos na cidade são unidades qualitativas, impossíveis de se contar como uma série, por se constituírem de um sem número de singularidades, moldando espaços e tecendo lugares, construindo ou, como diria Alÿs, inventando cidades. Isso não impede que os processos de caminhar sejam plasmados em traços, trajetórias e mapas, como fez o artista no trabalho *Pacing*. Contudo, são representações residuais, que não aterrissam no tempo, mantendo-se no mundo de ideias quase platônicas. Para Certeau,

[...] essas fixações constituem procedimentos de esquecimento. O traço vem substituir a prática. Manifesta a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de poder metamorfosear o agir em legibilidade, mas aí ela faz esquecer uma maneira de estar no mundo. (1994, p. 176).

No trabalho *Pacing* (cuja tradução mais próxima seria andar a passo, em ritmo regular e acelerado, quase como um trote), Alÿs cria traçados que registram sua ação obedecendo à retícula geométrica, ortogonal de Manhattan. Apropria-se da matemática que nomeia as ruas da ilha nova-iorquina para fazer de seus passeios uma soma de passos. Como uma resposta ao processo relativo à designação das ruas da *Big Apple* seguindo uma ordem numérica (*First, Second, Third*, e assim por diante), Alÿs joga com a ideia de transformar um ato presente (corporal e circunstancial, localizado no tempo) em conceito, em abstração. Assim, documenta suas deambulações em um desenho limpo, feito de traços retos e contagem numérica.

Nos dois casos (da nomenclatura abstrata e do registro) temos processos que escondem ou mascaram as irregularidades do trajeto real, particular, desenvolvido pelo artista e presente nas ruas de Nova York. Conhecendo as muitas camadas presentes em cada ação de Alÿs e sua tendência a criar fábulas esopianas⁴¹, percebemos que *Pacing* condensa esse duplo procedimento.

41 A Esopo, escritor da Antiga Grécia, se atribui a invenção do gênero literário das fábulas, com a disseminação de histórias pela tradição oral e também a presença de animais falantes, por exemplo. A ele são atribuídas várias fábulas populares. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Esopo> (consultado em 01-05-2017).

Primeiro uma aproximação, em sua enunciação pedestre, de apropriação da cidade por meio de sua caminhada, especializando a cidade para, em seguida, torná-la novamente um mapa, um conceito feito de linhas e números legíveis, sem profundidade nem entrelinhas. Esse segundo procedimento estabelece uma forma de dialogar diretamente com a gramática da cidade e pode ser lido como uma ironia, uma crítica àquele que seria um dos exemplos máximos de Cidade-conceito, de cidade planejada moderna, como é o caso do bairro de Manhattan, ícone nova-iorquino.

Da mesma forma, para cada projeto o artista desenvolve não somente distintas formas de travar conversações com a gramática e a morfologia de cada cidade, como também produz distintas maneiras de abordar as ações realizadas, de criar registros que acabam por se tornar parte do trabalho e que, em muitos casos, remetem ao contexto urbano que os provocou. Em cada cidade, Alÿs elabora diferentes singularidades para seus passos, para que suas caminhadas sejam realmente enunciações, e potencializa suas ações ao utilizar meios de difundir suas ideias através de apresentações não definitivas nem prontas.

136

Railings, por exemplo, faz parte de um projeto maior desenvolvido pelo artista em Londres, durante aproximadamente seis anos, chamado *Seven Walks*. Ao longo desse período, Alÿs passou vários meses na capital britânica, vagando por suas ruas, percorrendo seus espaços públicos, absorvendo seus hábitos, mapeando suas configurações e desvendando seus rituais. O resultado dessa pesquisa não cabe nas ações propostas, como *Railings*, menos ainda em sua documentação fílmica e fotográfica, tampouco no enunciado que descreve a ação. Ao apresentar o projeto no National Portrait Gallery e na Portman Square de Londres, em 2005, Alÿs expõe um apanhado desses registros, entre anotações, desenhos, fotos, pinturas e projeções. O artista cria um novo ambiente, cerca sua ação de distintos pontos de vista e parece estar interessado em compartilhar o máximo possível de informações – simultaneamente, pelo excesso e pela saturação, demonstra a impossibilidade de apreender essa ação por meio dos registros expostos.

Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez. Ao retornar das missões designadas por Kublai, o engenhoso estrangeiro improvisava pantomimas que o sobera-

no precisava interpretar [...] O Grande Khan decifrava os símbolos, porém a relação entre estes e os lugares visitados restava incerta: nunca sabia se Marco queria representar uma aventura ocorrida durante a viagem, uma façanha do fundador da cidade, a profecia de um astrólogo, um *rébus* ou uma charada para indicar um nome. Mas, fosse evidente ou obscuro, tudo o que Marco mostrava tinha o poder dos emblemas, que uma vez vistos não podem ser esquecidos ou confundidos. Na mente do Khan, o império correspondia a um deserto de dados lábeis e intercambiáveis, como grãos de areia que formavam, para cada cidade e província, as figuras evocadas pelos logótipos do veneziano. [...] O império, pensou Kublai, talvez não passe de um zodíaco de fantasmas da mente. (CALVINO, 2003, p. 26-27)

Da mesma forma como Marco Polo apresenta as cidades e as experiências nelas vividas ao imperador tártaro nos contos de Calvino, Alÿs se vale de imagens, símbolos, mapas e fragmentos de suas caminhadas para compartilhar com o público de suas exposições aquilo que vivenciou performando suas ações. De modo análogo a Marco Polo, o artista parece não dispor da fluência necessária naquela língua em que seus projetos se apresentam (lembrando que grande parte deles se dá no estrangeiro e que, mais além, a língua se restringe a vocábulos existentes em dicionários, com significados dados *a priori*). Assim o artista se vale não apenas de palavras, mas de imagens que, como defende Didi-Huberman acompanhado por Rancière, têm o poder do transbordamento, de comunicar aquilo que não cabe no discurso, que não é racional nem inteligível. Apesar da possível complementaridade, cada grifo comporta ainda outras aberturas, ao invés de fechamentos, e os escassos textos que Alÿs nos apresenta têm a mesma característica dos objetos trazidos por Marco Polo: são como índices ou notas de rodapé que

137

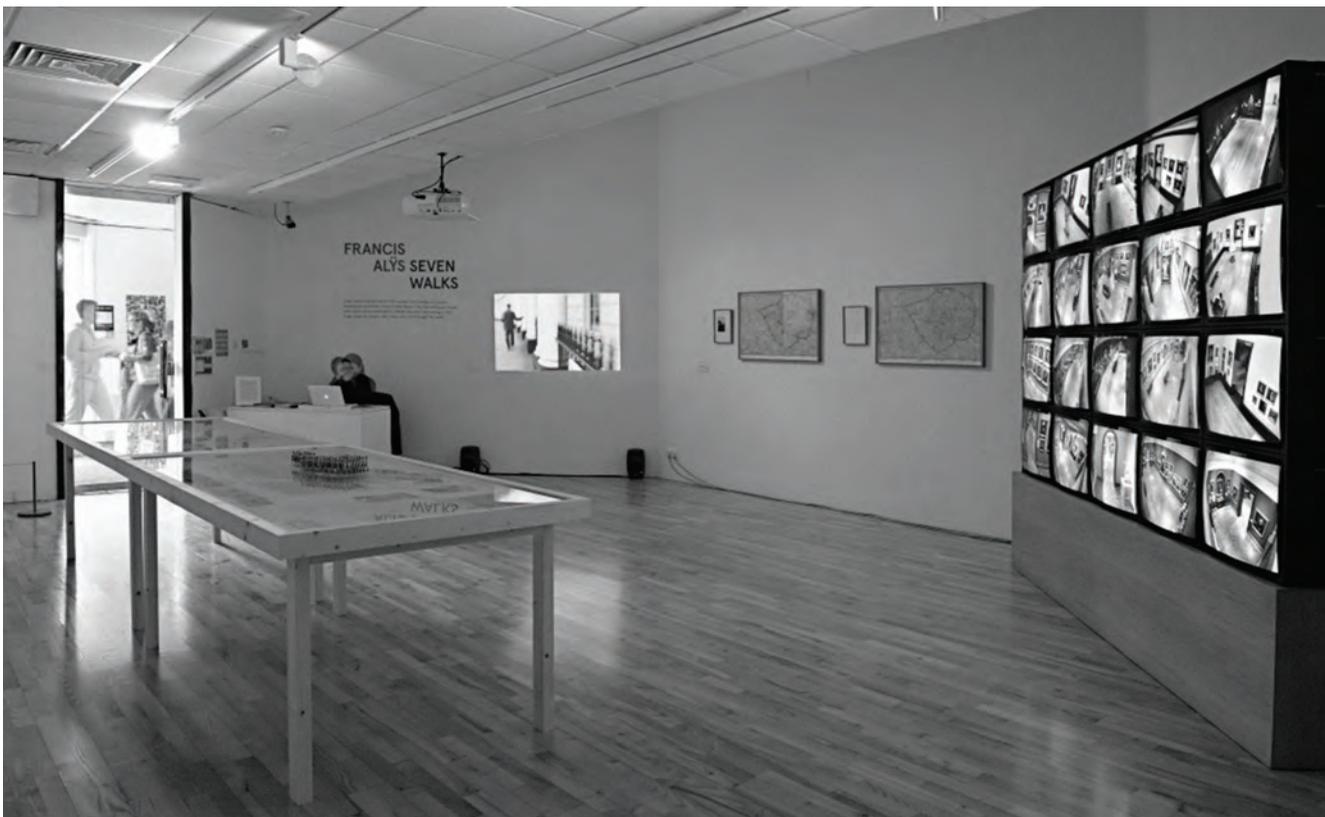


Fig. 21. Francis Alÿs. Seven Walks, 2004. Foto da exposição: Douglas Atfield

remetem sempre à outra coisa, a outro enigma. Os enunciados concisos de Alÿs carregam consigo sementes de muitas narrativas, que o artista espalha pelas terras que desbrava e cidades que territorializa.

Alÿs realiza, com suas caminhadas e com a apresentação de sua documentação, procedimentos duais, através de práticas estéticas variadas. Segundo Rancière, tratam-se de “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (2009, p. 17). O artista cria uma prática estética tanto ao desconfortar os envolvidos em suas ações como ao provocar uma redistribuição das maneiras de fazer alheias.

Quando vagueia sob efeito de álcool e outras drogas, perturba a harmonia e a ordem que o artista identifica existir de forma emblemática em Copenhague. Quando imita os passos de outrem que passa a perseguir, anula momentaneamente a ideia de indivíduo para tornar-se parte de outro e, ao fazer isso, gera uma possibilidade de interação com seu duplo e com os demais presentes na situação, buscando absorver uma cidade no lugar de quem a habita. Quando faz das cercas um instrumento musical, gera ruído no

138

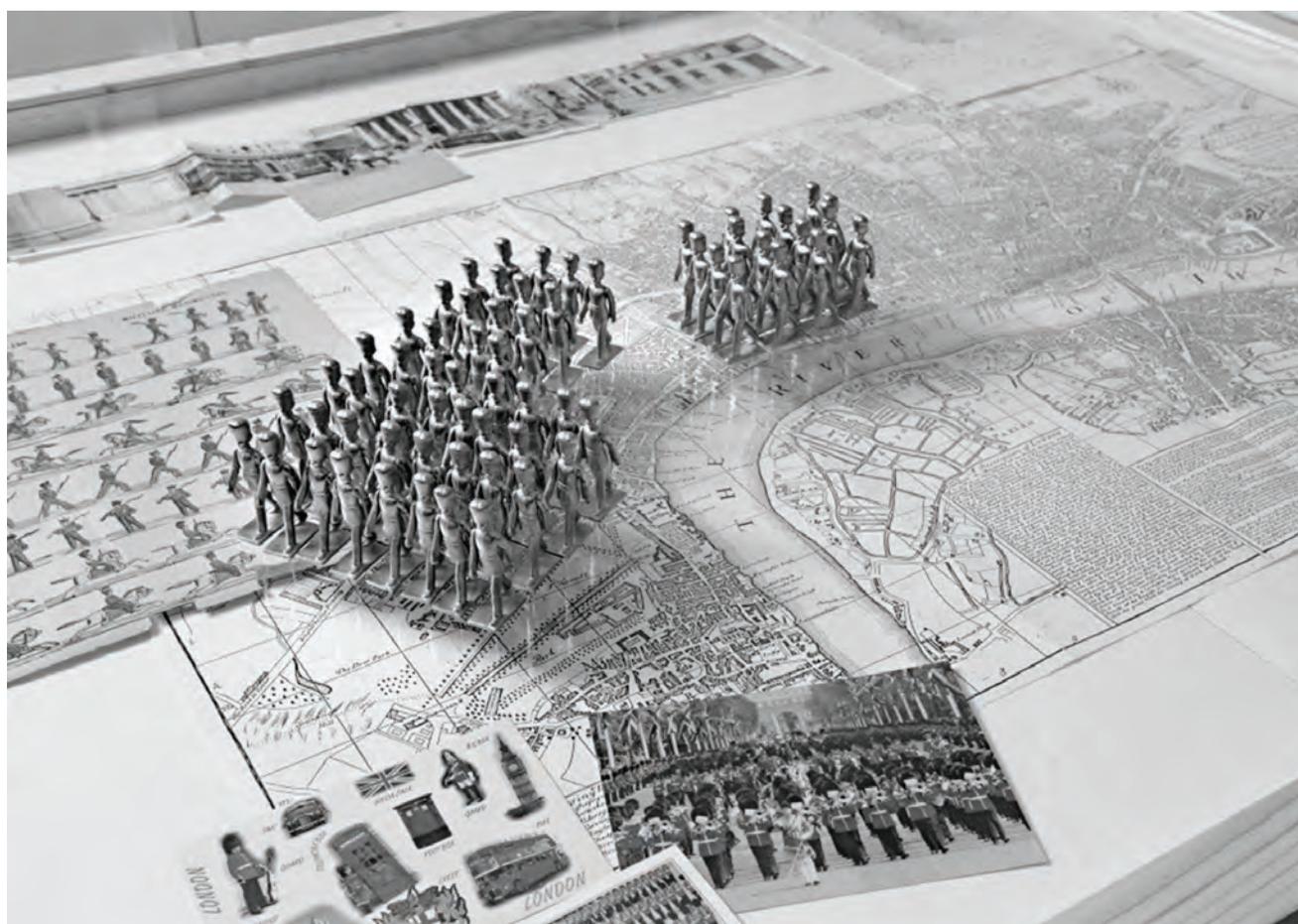


Fig. 22. Francis Alÿs.
Seven Walks, 2004.
Foto da exposição:
Douglas Atfield

cotidiano londrino, garantindo espaço para algo frágil e efêmero, porém capaz de se infiltrar no bloqueio das grades impostas a todos. Quando anuncia que caminhará de olhos vendados por uma cidade estranha, desafia os limites e dificuldades em transpor para o tato a leitura óptica de uma cidade.

Alÿs intervém nas maneiras de fazer e de ser, como também nas formas de dar visibilidades a essas maneiras, através de procedimentos e apresentações em que a partilha do sensível se dá em vários níveis. A inversão ou priorização de um sentido geralmente subutilizado é uma abertura para o compartilhamento da experiência com distintos sujeitos e de maneiras variadas. Ao contar os passos em Manhattan ou descrever o percurso em palavras e poema, o artista torna acessível e compartilhável o mapa para além do que é visível: são formas distintas de participar do projeto.

De modo análogo, ao transformar um ritmo visual em ritmo sonoro, Alÿs permite que haja um acompanhamento da estrutura da cidade àqueles que não podem enxergar sua morfologia edilícia. Quando propõe caminhar vendado, se dispõe a enfrentar a cidade da mesma forma que aquelas pessoas com a visão prejudicada. Finalmente, se acompanha os passeios de um sócio, disponibiliza sua rotina e passa a habitar e a compartilhar a de outrem. Como sentenciar Rancière a respeito dessa estética, que está na base da política, “é um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (2009, p. 16).

139

As ações de Alÿs evidenciam um posicionamento político ao promover outras possíveis formas de estar na cidade, de vivenciá-la e nos apontam para aquilo que é dissensual, onde cada caminhada apresenta uma forma distinta de apropriação da cidade e de seus espaços públicos, que muitas vezes não coincidem ou que podem até mesmo colidir. Se todos decidirmos andar vendados, por exemplo, a cidade inicialmente não suportará a confusão gerada por essa mudança de comportamento. Alÿs gera múltiplas possibilidades de apreensão e de participação na urbe e indica que algumas só podem ser apreciadas ou experimentadas por quem detém as necessárias qualidades ou características para dela poder partilhar. Da mesma forma, o artista expõe seus projetos a partir de fragmentos, em que cada um traz consigo um pedaço da ação, da narrativa ou da fábula, impedindo que um discurso unívoco seja criado.

A dualidade dos projetos, a presença de axiomas e paradoxos, como em *Pacing* ou *La Résidence*, reforçam essa incapacidade de absorver os trabalhos em uma interpretação totalizante. Temos aí o mesmo processo descrito por Didi-Huberman, o qual afirma que tentar apreender em uma única e determinada descrição uma imagem-arte seria como tentar capturar a água do mar com uma rede de pesca⁴². Nessa extrapolação e nesse não saber provocados pelas ações de Alÿs nasce a iminência poética descrita por Canclini e a potência alisadora descrita por Deleuze e Guattari.

Tendo em vista a ambiguidade presente nos cinco trabalhos apresentados, vale analisarmos essa tensão de forças e de sentidos em alguns deles em particular. Em *Pacing*, poderíamos dizer que o artista gera um primeiro movimento de alisamento ao passear por Manhattan à revelia de seu ordenamento e planejamento urbano, pois sua deriva sem sentido e sem alvo é como o andar do nômade, do troglodita. Simultaneamente, porém, ao traduzir sua caminhada em uma contagem de passos e desenhos de linhas, Alÿs estria novamente o espaço. Conforme já vimos na citação de Boulez em *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*, “num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar.” (1997, v. 5, p. 183). Alÿs especializa as cidades e alisa seus traçados e suas funções. O jogo de seus passos moldam espaços, como diria Certeau.

Em *Pacing* escreve um enunciado que poderia ser parte do conto de Calvino, quando esse descreve a cidade de Zora: inesquecível por fornecer a cada visitante sua retícula imutável, uma grade cristalizada, que cada um pode completar com as memórias que desejar. De maneira análoga, ao trabalhar com as grades de Londres, preenche com singularidades, com o ritmo de seus passos e de suas baquetas o que antes era apenas um conjunto homogeneizado de cercas impessoais e neutras, passando quase despercebidas aos olhos de seus habitantes.

Em todas suas caminhadas o artista desenvolve uma ação que se torna expressividade ao adquirir “uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, v. 4, p. 121). Nesses trabalhos, de forma talvez ainda mais significativa do que nos anteriores, Alÿs se apro-

42 A este respeito ler DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 223.

xima do conceito de ritornelo empregado por Deleuze e Guattari. Os autores defendem que o ritornelo é um agenciamento territorial, um consolidado de meio e de espaço-tempo, um ritmo tornado expressivo, composto de sucessões e coexistências. Para eles, esses agenciamentos não são uma propriedade ou ação individual, como já vimos. Por esse motivo, é importante diferenciar a ideia de criar uma caminhada singular, uma tática individual, como observada por Certeau, da visão de Deleuze e Guattari, que entenderiam essas ações poéticas como um agenciamento coletivo entre corpos (animados ou inanimados), tornando qualitativo todo o meio em que se inscrevem.

Um clássico exemplo do conceito de ritornelo, atrelado geralmente à ideia de refrão e de música, é o canto dos pássaros. “O pássaro que canta marca assim seu território... Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais. O ritornelo [...] sempre leva terra consigo.” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, v. 4, p. 118). Para os filósofos, o termo ritornelo seria bem mais amplo do que o significado habitualmente atribuído a ele (de agenciamento apenas sonoro) e incluiria todo o conjunto de matérias de expressão que traça paisagens territoriais, podendo se dar por meio de sons, mas também de gestos, olhares, cheiros etc.

141

Os cinco trabalhos aqui descritos parecem nos oferecer distintos exemplos de agenciamentos territoriais a partir da figura do ritornelo: desde o mais literal, utilizando a percussão gerada com as grades londrinas, passando pelos demais modos de criar agenciamentos na cidade com os corpos existentes. Tornar um ambiente expressivo, dotá-lo de características próprias que, de alguma forma delimitam um dentro e um fora (fora da linha de alcance da mão, ou do alcance sonoro, ou ainda da projeção da sombra do corpo de outro alguém) são maneiras de criar uma identidade e uma espécie de núcleo, de espaço protegido das forças estranhas do caos externo.

Convém aqui não esquecer que toda territorialização é, ao mesmo tempo, desterritorialização e reterritorialização. Assim, Guattari e Deleuze nos indicam que esses agenciamentos “oscilam entre um fechamento territorial que tende a re-estratificá-los, e uma abertura desterritorializante que os conecta ao contrário, ao Cosmo.” (1997, v. 4, p. 151). Essa dualidade é relevante, pois em todas as ações analisadas nesse núcleo existe um movimento de estranhamento e de aproximação – de sair de casa, de tornar à casa e de tornar casa.

Vale recordar ainda que esses movimentos, como bem nos aponta Calvino e o próprio Alÿs, podem se localizar em tempos distintos e cada vez terem um novo significado, retorno ou progresso, pois cada regresso representa uma mudança. Nunca voltamos ao mesmo. Alÿs sentencia “na minha cidade tudo é temporário⁴³.” (ALÿS, 1993 apud MEDINA, 2007, p. 78, tradução nossa). “O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 181). Quando decide aceitar o convite de Copenhague, Alÿs já não é o mesmo de dez anos antes, quando deixou a Europa. Por essa razão, seu projeto é tão ambíguo: sua caminhada territorializa a cidade, mas seus sentidos não acompanham seus passos – reterritorializa a Europa e desterritorializa o México, e a seguir realiza seu inverso. “Não há chegada, nunca há senão um retorno, mas regressar é pensado numa relação avesso-direito, recto-verso com partir, e é ao mesmo tempo que se parte e se regressa.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 401).

É nesse espaço que Alÿs cria entre os tempos, sugerindo que não só é possível, mas também inevitável que estejamos sempre ao mesmo tempo partindo e regressando, que sejamos sempre ao mesmo tempo locais e estrangeiros, pois é aí que reside a possibilidade de algo novo surgir. Segundo Canclini, “a arte tenta narrar, traduzir indecisões e enigmas, tornar visível a tensão entre enraizamentos e viagens.” (2012, p. 126). Nesse processo de questionamento, faz surgir uma brecha, uma suspensão daquilo que se acreditava sólido e inabalável. A poética insurge e as iminências artísticas se insinuam, embaralhando as cartas do jogo estriado e estratégico proposto pelo sistema.

Nesse movimento de forças transgressoras, a arte tornaria o que o discurso homogeneizante apresenta como linear e sucessivo em simultâneo, imprevisível, heterogêneo e disruptivo. Canclini declara que “os artistas exploram como passar do conhecido e situado ao possível.” (2012, p. 126). O componente de impulso utópico que podemos identificar nas ações de Alÿs aqui elencadas não é banal ou evidente e literal, não confunde-se com arte assistencialista ou artistas que se autoproclamam engajados, por exemplo. Seus gestos, aparentemente individuais e inócuos ao planejamento urbano são, ao contrário, políticos e utópicos desde seu fundamento.

43 Texto original: “The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story I am inventing, of the city I am mapping. In my city everything is temporary.”

Canclini afirma ainda que a arte traz a real iminência poética quando propõe “reconfigurar a divisão do sensível sobre a qual se simula o consenso, reedificar o espaço público dividido, restaurar competências iguais.” (2012, p. 137). Além das provocações dadas por suas ações, nas quais caminhar é o ponto de partida para muitas leituras, desacordos e coexistências, Alÿs elabora maneiras de inserir seus projetos no meio artístico de um modo, no mínimo, polêmico e dissonante. Imaginemos que não há de ter sido simples nem unânime a permissão institucional para que o artista realizasse sua ação *Narcoturism*. Respondendo ao convite de desenvolver um projeto em Copenhague por meio de uma proposta de derivas pedestres baseada no uso de substâncias, em grande parte ilícitas, Alÿs desafia os limites aceitos não somente pelo meio artístico, mas pela legislação local.

Quando faz do convite para participar com um projeto *site specific* da 8ª Bienal do Mercosul uma situação hipotética, no enunciado de seu trabalho *La Résidence*, Alÿs devolve aos curadores do evento um questionamento sobre seu próprio *modus operandi*. Não é sem estranhamento que lemos no cartão postal da ação a frase: “Quando for convidado a realizar um projeto *site specific* no exterior [...]”. Até hoje não sabemos se o artista realmente caminhou vendado pelas ruas de Porto Alegre, após ter se hospedado no hotel City (o mais próximo aos armazéns do cais onde seu trabalho foi exposto), na Bienal de 2011.

143

O trabalho gera dúvidas acerca da pertinência de um convite como esse, proposto pela curadoria. De que forma ele, um artista que se relaciona diretamente com os locais por onde passa, poderia desenvolver um projeto especificamente para Porto Alegre, cidade onde nunca havia colocado os pés até então? Sua resposta não vem sem certo tom de crítica, e sua participação deixa margem a incertezas, a começar pelo nome escolhido pela obra *La Résidence*. Sugerir que, após uma estada de cinco dias, seria capaz de caminhar às cegas entre o hotel e o cais, como se o território já tivesse sido de certa forma por ele dominado, perscrutado é, no mínimo, discutível. Dessa ação há somente uma foto como testemunho.

Crescem nesses cenários possibilidades e ficções, rumores que ultrapassam as questões do próprio campo e avançam rumo às estruturas e organizações não apenas artísticas, mas urbanas e legislativas das cidades por onde passou. São forças de transgressão ou, pelo menos, de tensionamento

dos modelos aceitos em cada circunstância e contexto nos quais o artista foi incitado a trabalhar, aos quais respondeu de forma singular e bastante precisa. O registro resultante das ações é apenas uma pista do que pode ter acontecido: um cartão postal com uma foto parcial e um enunciado vago, para *La Résidence* ou uma página datilografada como um diário ultra-sintético das suas sete jornadas lisérgicas em *Narcoturism*. Como se Alÿs quisesse testar a capacidade de aceitação de seus trabalhos no sistema, dando o menor retorno apreensível àqueles que lhe convidaram para seus projetos, seja em Porto Alegre ou Copenhague. Acabamos por ficar em dúvida se é relevante para tais projetos saber se, de fato, foram executados em sua totalidade ou se permaneceram como um roteiro, uma possibilidade em aberto.

De forma quiçá ainda mais provocativa, em *Doppelgänger* Alÿs produz um novo cartão postal para cada cidade onde a ação é performada. Nele substitui apenas o nome das cidades, mantendo o texto do postal sempre o mesmo. As fotos são atualizadas a cada nova edição do projeto (iniciado em 1999 e desenvolvido até o presente), porém o que as fotos revelam é apenas uma visão de alguém de costas, em meio a um cenário urbano qualquer, sem nenhuma característica específica localizável. Além do texto permanecer igual, a ideia de que podemos facilmente substituir uma cidade por outra é reforçada pela grafia colorida e sublinhada que caracteriza os nomes das cidades, sucedidas pela indicação (*new city* e *next city*). É como se Alÿs pudesse preencher aquelas lacunas com qualquer lugar, ao acaso.

144

O enunciado nos remete à colocação de Certeau sobre o ato de caminhar nas cidades como uma experiência de errância coletiva de falta de lugar, de privação de um próprio, “compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade.” (1994, p. 183). Certeau critica o que ele chama de Cidade-conceito, que seria a síntese dessa cidade projetada e resultante das instituições de poder, da estratégia com suas redes de consumo e de controle. A Cidade-conceito corresponderia ao modelo ideal de urbanidade moderna, aplicável ao sujeito universal, anônimo, homogêneo, como um *avatar* (ou o *modulor*, de Le Corbusier): seria o supressumum da impessoalidade.

Uma das leituras possíveis para *Doppelgänger* é que Alÿs chama atenção, nesse trabalho, para a padronização de modelos. A falta de identidade da urbe e de seus habitantes é um processo sublinhado por Lefebvre quando fala

da crise da cidade. Para o sociólogo, esse processo, iniciado com a expulsão da classe operária dos centros urbanos, acabou por gerar uma lógica de aplicação do modelo habitacional dos subúrbios que ora se criavam, com suas características funcionais e abstratas. Segundo Lefebvre, esses conjuntos habitacionais resultavam de uma soma de coações onde a individualidade tinha um espaço e papel cada vez mais reduzidos.

A criação dos subúrbios e de seus conjuntos habitacionais padrão desencadeou diferentes linhas de urbanização, cujo resultado, entretanto, acabava por se aproximar: cidades desurbanizadas e similares entre si, com modelos e fórmulas aplicáveis de norte a sul e de leste a oeste. As operações urbanas detectadas por Lefebvre e descritas em seu livro de 1968 só parecem ter se acentuado com os processos de globalização promovidos pelo capitalismo integrado, onde o fator humano, como diria o autor, tem sido cada vez



When arriving in New York (new city), wander, looking for someone who could be you. If the meeting happens, walk beside your doppelgänger until your pace adjusts to his/hers. If not, repeat the quest in Manhattan (next city).

Fig. 23. Francis Alÿs. Doppelgänger. Cartão postal com série de slides

mais suprimido. Uma das possíveis interpretações para o material gráfico e para a ação de Alÿs em *Doppelgänger* é alertar para esses processos de falta de identidade, de homogeneização de tudo que nos cerca, inclusive nós mesmos, a ponto de nos sentirmos como mercadorias substituíveis no sistema.

Simultaneamente, percebemos que ao artista interessa manter sua ação de caminhar como um espaço privado, de resistência, de criação de singularidades. Seria o revés da mesma moeda, o avesso do trabalho. É o que podemos identificar no comentário realizado pela crítica de arte Celine Milliard, que ao falar do projeto *Seven Walks* argumenta:

A caminhada de Alÿs cria uma imagem ao nível do solo da cidade, fragmentada, subjetiva e incompleta. Reivindica espaço para o frágil, o efêmero e o poético. Em uma cidade onde o pedestre luta pela sobrevivência, *Seven Walks* transforma um ambiente cada vez mais alienante em um novo espaço adaptado às dimensões humanas.⁴⁴(MILLIARD, 2010, p. 4, tradução nossa).

146

Não somente em *Railings* mas, a seu modo, em cada uma de suas singulares deambulações e seus respectivos registros, Alÿs remete às possibilidades ainda existentes para infiltrarmos dados particulares e expressividade na urbe. O artista nos coloca em posição de lançar e de responder novas perguntas, suspendendo algumas certezas sobre nosso modo de viver a cidade, de entender suas leis e instituições, mesmo ao executarmos a mais básica das ações. E se as produções artísticas de Alÿs parecem oferecer uma nova face a cada um que as confronta, se seus trabalhos se prestam a tantas possíveis interpretações, talvez seja justamente por sua capacidade de responder a perguntas conforme elas vão sendo formuladas, por abrir espaço ao novo. Talvez seja esse o conteúdo utópico que Alÿs deixa transparecer nesses cinco trabalhos: o artista se porta como um estrangeiro, pronto a começar do zero sua exploração pelo inédito. Lembrando que cada retorno é, ao mesmo tempo uma partida, Alÿs parece inquieto e curioso, como uma criança, a testar sentidos e sensações, limites e aproximações, com seu corpo, suas palavras e com os espaços públicos das cidades por onde passeia.

44 Texto original: "Alÿs's walking creates a ground-level image of the city, fragmented, subjective and incomplete. It claims space for the fragile, the ephemeral and the poetic. In a commuter city where pedestrianism fights for survival, *Seven Walks*' transforms increasingly alienating surroundings into a new space tailored to human dimensions."

NÚCLEO 4: **EMPURRAR | PARADOJA DE LA PRAXIS 1**

Paradoja de la práxis 1 - A veces el hacer algo no lleva a nada – Cidade do México, 1997

Alÿs desloca sozinho, pela Cidade do México, um grande bloco de gelo maciço, usando para isso toda a força de seu corpo. Avança por ruas e calçadas, sem rumo, por quase dez horas, numa longa jornada de trabalho. Traça caminhos cujo rastro é ainda mais efêmero que a ação. O cubo é grande demais e só pode ser empurrado. A passagem do tempo vai desfazendo sua massa e o sólido vai cedendo ao atrito e ao calor, perdendo-se no movimento que perfaz. De enorme passa a grande, de grande a médio, de médio a pequeno, tornando-se mínimo, por fim. É chutado pelo artista ainda mais alguns quilômetros até ficar minúsculo. Derrete-se por completo. O percurso encerra-se no momento em que todo gelo se liquefaz. O movimento cessa. O trabalho acaba.

Ao final do dia, extenuado, Alÿs não tinha nada em suas mãos, assim como o personagem grego Sísifo. Na mitologia, empurrar eternamente o pesado bloco morro acima num trabalho sem sentido e sem fim é um castigo ao qual Sísifo foi condenado após muitos episódios de trapaça e traição. No caso de Alÿs, a alegoria remete ao “castigo” imposto à população latino-americana em suas jornadas em busca de realizações que nunca são alcançadas. Como Sísifo, também Alÿs seguiu seu caminho incessantemente, carregando seu bloco de água congelada até o completo derretimento. Ao final, nada restou. A água evaporou-se, o cubo deixou de ser, o trabalho terminou, o tempo passou. Só ficaram a história e seus registros.



Fig. 24. Francis Alÿs.
Paradoja de a praxis 1,
1997. Documentação
fotográfica de uma
ação

Em Paradoja de la práxis 1 - A veces el hacer algo no lleva a nada, tornam-se ainda mais evidentes dois aspectos da poética de Alÿs: a provocação em relação ao modo como ocupamos nossa vida urbana e a percepção do artista frente à história latino-americana de eterna busca pelo progresso. Cuauhtémoc Medina (2007) discorre a esse respeito, indicando que poucas noções são tão aparentemente inofensivas e, simultaneamente tão corrosivas, quanto a ideia de subdesenvolvimento. O termo é trazido a público pelo presidente estadunidense Harry S. Truman, em seu discurso de 1949 sobre o perigo das nações subdesenvolvidas serem vulneráveis à nefasta influência soviética.

Com seu discurso, Truman acentuava ainda mais uma ideologia presente na América Latina desde a vinda dos portugueses e espanhóis com suas práticas “civilizatórias e colonizadoras”. Desde então e sempre de novo, os países do Sul são rotulados como atrasados, periféricos, menos desenvolvidos. A partir dali, os latino-americanos perseguem ideias de evolução e de modernização, e parecem estar sempre devendo, sempre atrás de seus colonizadores, líderes e modelos: inicialmente Europa e, posteriormente, também Estados Unidos. Disfarçado por várias camadas de aparente consenso e reproduzido em políticas e ideologias tecnocráticas, esse pensamento contaminou a história ocidental e até hoje rege o senso comum sobre progresso de nossa civilização e de suas cidades.

149

O trabalho de Alÿs se contrapõe a esse domínio progressista trazido por agentes externos. Alÿs foca no axioma “máximo esforço, mínimo resultado”, enunciado por ele ao comentar a alusão que a obra faz ao processo de modernização sempre incompleto e cíclico da Cidade do México e, de forma mais abrangente, das cidades latino-americanas. Nelas, anacronismos e espaços de resistência parecem surgir na mesma medida em que padrões norte-americanos ou europeus são impostos à população local (com suas metas de desenvolvimentismo rumo ao “primeiro mundo”).

Lefebvre defende que, já a partir da metade do século XIX, a burguesia “progressista” toma para si o papel de desenvolver a economia por meio de um discurso de crescimento racional. Nesse caminho, avança substituindo a opressão pela exploração e, segundo ele, “esta classe enquanto tal não mais cria; substitui a obra pelo produto.” (2008, p. 22). A ação de Alÿs vai na contramão desse sistema de valores que coloca o produto no mais alto patamar e olvida-se da obra. *Paradoja de la práxis 1* desfaz o produto, o que permanece é apenas a obra em seu entendimento mais amplo.

O sociólogo dizia que o ser humano tem necessidade de acumular energia e de desperdiçá-la, inclusive em atividades lúdicas. É o que realiza Alÿs, contrariando a lógica racionalista de produtividade a que estamos subjugados em nossas rotinas. O artista se apropria da cidade, passeando por suas avenidas, fazendo uso do espaço público conforme lhe convém, através de suas narrativas e ficções, seus jogos, transformando o acúmulo (de gelo, de energia, de tempo) em puro “desperdício”.

De acordo com Lefebvre, existem dois processos que são desencadeados a partir da ideologia burguesa que substitui a obra pelo produto – processo este que conduz à desurbanização e à perda do direito à cidade. Um aspecto é social e outro mental, ambos porém são solidários em seus desdobramentos. O aspecto mental relaciona-se diretamente à primazia do científico e racional que toma conta de todas as organizações, adotando padrões inicialmente para indústria, que a seguir passam a dominar o modelo social, econômico e urbano como um todo, em escala mundial. Seria a extensão do pensamento de otimização de forças, de esforços, de tempos e de massificação da sociedade: uma espécie de globalização e de adoção na vida urbana das linhas fordistas de produção.

150

Já socialmente, afirma o pensador francês, “é então a noção de espaço que passa para o primeiro plano, relegando para a penumbra o tempo e o devenir.” (2008, p. 49). Esses processos e essa lógica do produto hoje sequer são questionados pela maioria de nós, inclusive por nós arquitetos e urbanistas que pouco atentamos para a ideia de tempo e de devenir em nossos projetos e planejamentos. Raramente partimos do tempo e não do espaço. E essa crítica, descrita na análise de Lefebvre, faz-se presente no trabalho de Alÿs. Sua ação é feita de tempo, sua obra inverte a noção de produtividade: sua materialidade como objeto diminui à medida que o tempo passa. Como diria Lefebvre, “a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material.” (2008, p. 52).

O tempo dos habitantes da cidade hoje está cada vez mais atrelado a indicadores de produtividade e remete ao jargão de que “tempo é dinheiro”, sendo parcelado em atividades funcionais, muitas vezes ligadas às necessidades de consumo criadas por um sistema que parece intangível ao cidadão comum. A eficiência da urbe, expressa pelo pensamento modernista e racionalista, é posta em suspensão, a partir da proposição de Alÿs. O significado

de desperdício ou de falência gera desacordos e, através de sua proposição no nível do sensível, Alÿs cria contornos que evidenciam esse dissenso.

Rancière, a esse respeito, já havia alertado para as ideias de Platão que indicam que os artesãos não teriam tempo para participar da vida política, pois deveriam se dedicar exclusivamente a um trabalho. O autor postula que a noção platônica de trabalho encarcera o trabalhador num espaço-tempo, privando-o da participação no comum. Para Rancière, ações artísticas como a de Alÿs garantiriam essa possibilidade de o trabalhador ser duplo, não apenas um artesão, mas também alguém que participa na ágora urbana a partir da partilha democrática do sensível. “A prática artística [...] tira o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar no espaço de discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.” (2009, p. 65).

Alÿs inaugura aqui um tema que será desenvolvido ao longo de sua carreira, atrelando o mote de suas ações à falência e ao eterno ensaio que nunca chega ao fim. O absurdo da ação nos remete ainda ao entendimento de Rancière sobre o que é irrepresentável e o que precede a racionalidade. A alegoria da falência e de estar preso, de certa forma, a um tempo ou atividade sem fim, que não gera resultados aparentes, nos remete à condição contemporânea do presente visto não mais como um ponto de transição entre passado e futuro, outrossim como um momento de suspensão em que passado e futuro são contínua e ininterruptamente reescritos. Em tempos de sociedade sem relato, como defende Canclini, todas as narrativas estão sendo colocadas em questão, revistas e reescritas. O dissenso está presente em todas as representações acerca daquilo que temos pela frente e daquilo que estaria atrás de nós. Já não mais existe acordo sobre o futuro como o tempo em que colheremos os frutos e realizaremos os projetos do presente.

Alÿs sublinha esse aspecto ao questionar de que é feito o tempo presente, em que momento existe o corte entre o antes e o depois, quando executamos diariamente as “mesmas” atividades, individual ou coletivamente, em nossas cidades, sem vermos nada realmente novo surgir. Ao contrário, o que fica de nossas agendas preenchidas é uma sensação de desperdício, de pouca relação com nosso espaço e com nosso tempo, que parecem escoar ou servir simplesmente de fundo a uma história que não nos pertence. Sobre essa história, não há consenso acerca de onde começou e menos ainda sobre onde vai terminar.

Carregar um bloco de gelo pelas ruas pode soar como uma alegoria inclusive do trabalho de ambulantes e camelôs (frequentemente registrados na obra de Alÿs), que a cada dia empurram seus carrinhos e barracas para espaços públicos da cidade. Eles o fazem para conseguir sobreviver mais um dia e, no dia seguinte, executarem a mesma tarefa, no mesmo lugar, por uma vida inteira. Integram-se em um sistema de fluxos e mobilidades urbanas aceleradas e “convenientemente”, sem delas desfrutar. Ocupam o espaço público, mas não se ocupam do espaço público. Posicionam-se próximos aos locais de maior circulação da população urbana, para vender seus produtos o mais rápido possível e assim seguir seu trânsito. Vender-comprar-usar-vender, numa roda de consumo em que todos ficam girando sem nunca parar, como Sísifo.

A partir do trabalho *Paradoja de la práxis 1*, Alÿs parece nos lançar perguntas: destinar grande parte de nosso tempo, espaço e energia, buscando alcançar um padrão importado de sucesso e progresso que nunca chega é menos absurdo do que realizar tarefas sem um propósito definido, como empurrar um bloco de gelo? A forma como ocupamos nosso tempo pode interferir na forma como o sentimos, como o pensamos ou como o articulamos com os acontecimentos e suas durações? Que transformações podem ocorrer quando invertemos a lógica da meta, ao subordinar o ponto de chegada ao percurso?

152

Deleuze e Guattari, ao falarem sobre o estriamento de nosso tempo no modelo-trabalho, indicam que esse processo teve início com a industrialização e com a máquina do Estado. Ganhou cada vez mais força e tomou formas cada vez menos apreensíveis – portanto mais difíceis de combater – com a afirmação do capitalismo. Ao se confundir inclusive com nosso tempo livre, o modelo-trabalho estriou a ação lisa. Segundo os autores, a estrutura e o modelo-físico de trabalho, relacionado à força, são cada vez menos passíveis de contorno, tendo transmutado a servidão maquinica generalizada por uma completa alienação humana. Essa operação tornou-se autônoma, ultrapassando o campo profissional para invadir todas as áreas e momentos de nossa vida. Quando não estamos trabalhando, automaticamente nos transformamos em desempregados, aposentados, turistas, telespectadores e assim por diante. O modelo extravasou a indústria, chegou ao comércio e aos serviços, à comunicação, à cidade e contaminou inclusive nossa sensibilidade, nossas maneiras de perceber e de sentir o mundo.

Para Deleuze e Guattari alisamentos são secretados e produzidos justamente onde o estriamento chega a seu ápice

Habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos. (1997, v. 5, p. 214).

Com seu movimento, Alÿs alisa parâmetros de sucesso, completude e eficiência; desacelera o ritmo ao criar um obstáculo contrário ao seu deslocamento. O artista não traz soluções prontas nem apresenta modelos de modernização ou receitas de como ocupar melhor nosso tempo ou nossos espaços na cidade. Aponta, contudo, para fissuras nesse sistema, nos indica outros tempos possíveis, distende a ideia de presente através de sua ação continuada e não balizada por uma meta ou futuro previsível, e sim por um possível devir. Como escrevem os filósofos “talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir.” (1997, v. 5, p.195).

153

Bloch diria que “o decisivo é que apenas o saber como teoria-práxis consciente diz respeito ao que está em devir e que, por isso mesmo, é passível de decisão.” (2005, v. 1, p. 18). Em contrapartida, para o pensador alemão o saber do *voyeur* ou do *flâneur* – que contempla e não intervém, que não traz a prática consigo –, esse saber só se refere ao que já veio a ser ou aquilo que já está no mundo. É um saber feito de referências, não de imaginação nem de elaboração. Alÿs traz para a prática essa vontade de algo novo no mundo, não somente ao nomear seu trabalho dessa forma (paradoxo da prática 1), mas ao se lançar em ações inaugurais, nas quais se coloca na posição de interferir e de começar algo, sem referências prévias. Seguindo nessa linha, Bloch afirma:

A série de todas essas elaborações que, social, estética e filosoficamente dizem respeito à cultura do “verdadeiro ser” – termina sempre se curvando diante das questões decisivas acerca de uma vida de trabalho gratificante, livre de exploração, mas também de uma vida para além do trabalho, que está no *problema ideal do ócio*. (2005, v. 1, p. 26).

Alÿs torna seu ócio um trabalho? Demonstra o quanto ocioso pode ser nosso trabalho ao não gerar nenhuma mudança? O que seria gratificante em uma atividade que não leva à nada, como a sua ação? E de que forma essas ações nos moldam, nos tornam o que somos, seres livres de exploração?

O autor sugere que somente por meio de um salto rumo ao desconhecido, mas um salto consciente, munido de esperança, é que poderemos de fato realizar o novo. Seria um impulso utópico que nos moveria para aquilo que não sabemos ainda, mas que tem a potência de transformação da realidade. Ao se colocar nas ruas da cidade, sem destino e com um “propósito sem propósito”, Alÿs se dispõe física e mentalmente, torna-se poroso a tudo que possa vir a ser, vir a acontecer, em seu trajeto. Acerca dessa postura do artista a crítica de arte Dulce Colín, escreveu:

‘La poesía está en la calle’ es precisamente la imagen que evoco ante la obra de Francis Alÿs. Frente a un mundo determinado por el absurdo, la acción poética resulta el vehículo con el que es posible transitar por la sinuosa cartografía de las dinámicas sociales contemporáneas. Desde que inició su labor artística a partir de su llegada a México en 1986, Alÿs ha volcado su interés en meditar sobre las estructuras políticas y estéticas de la experiencia urbana. Los paseos, performances y acciones —aparentemente sin sentido— que realiza por las calles de distintas ciudades del mundo, principalmente en la ciudad de México, son relatos que se desplazan entre la observación crítica y la fantasía. (COLÍN, jornal Horizontal, 22/07/2015).

154

O posicionamento de Alÿs ao qual Dulce Colín se refere cria justamente esse espaço entre observação crítica e fantasia. Identifica-se, portanto, com o sonhar diurno, consciente, defendido por Bloch.

Para Certeau, o progresso “não cessa de produzir efeitos contrários àquilo que visa: o sistema do lucro gera uma perda que, sob as múltiplas formas da miséria fora dele e do desperdício dentro dele, inverte constantemente a produção em ‘gasto’ ou ‘despesa.” (1994, p. 173). O autor afirma que isso ocorre apesar das engrenagens para constantemente reinserir os resíduos da sociedade capitalista de consumo em seus circuitos de gestão. Ou seja, ao passo que surgem restos e detritos que não cabem em sua organização (como o lixo, a doença, a morte, o desvio mental ou outras anormalidades), o sistema cria novas estratégias de absorção e distribui assim novos papéis e funções na cidade. Gera prisões, hospícios, lixões, cemitérios (espaços que Foucault poderia chamar de heterotopias) e que, por serem indesejados na

ordem que se pretende imprimir na cidade, são cada vez mais deslocados ou eliminados da urbe.

Contrariando suas tentativas de manter um progresso linear, funcional e racional, esse mecanismo acaba por desenvolver redes de desperdício que acompanham as redes de produção e consumo. Assim, paradoxalmente à ideia de otimização dos recursos, temos sempre os restos que a máquina da estratégia não consegue metabolizar. Nesse contexto, países “subdesenvolvidos” ou periféricos se tornam, inclusive, depósitos ou destinos para os resíduos daqueles desenvolvidos que não conseguem conter nem querem manter em seu território o lixo produzido por sua sociedade.

Alÿs caminha pelas ruas da Cidade do México com seu bloco de gelo que nada deixa de rastro, fazendo o percurso oposto: gasta sua energia, desperdiça seu tempo, mas não produz nada que o sistema possa fazer circular ou absorver. Através de sua operação tática, o artista inverte a lógica da produção capitalista e nos faz pensar sobre os efeitos desse discurso e dessa dominação dos países do norte sobre os países do sul. Alÿs alerta-nos para os espaços de resistência que criamos e que podemos seguir criando, como uma opção política. Coaduna assim com o entendimento de Certeau, para quem a população não deve ser vista como uma massa homogênea de consumidores, mas sim como uma pluralidade de usuários que, a seu modo, de forma astuciosa e clandestina, gera pequenas zonas de atrito. Certeau identifica hiatos na estratégia de consumo, por exemplo, ao fazer uso e criar apropriações daquilo que o sistema produz de uma forma distinta daquela prevista, gerando ruídos no que foi programado.

155

Ao propor novas maneiras de ser e de estar na cidade, Alÿs promove movimentos dissonantes do simples consumo, permitindo que novos significados e papéis sejam criados ou revistos em nossas práticas diárias. Certeau escreve que é possível que os processos que organizaram as cidades estejam se deteriorando ao mesmo tempo que as próprias cidades. Novas formas de organizá-la, portanto, alisando suas estrias, seriam capazes de resistir a essa tendência linear e abrir espaço para novos rumos nesse processo de (des)urbanização.

A crítica de Alÿs não se detém às questões já mencionadas. Ele problematiza também os cânones artísticos, como a importância (praticamente

um fetiche) garantida pelo sistema das artes ao objeto, especialmente ao cubo. Essa forma representa a quintessência da arte minimalista, tendo se tornado um ícone do movimento⁴⁵ com sua estética reducionista, de formas simples, puras. Ao comprar um cubo de gelo industrializado e distribuído comercialmente na cidade, que se desmaterializa durante a ação, Alÿs ironiza a relevância do produto e do enquadramento de ações poéticas em classificações pré-determinadas, facilmente manejáveis pelo mundo da arte com seu vocabulário próprio. Distancia seu trabalho da ideia de limpeza ou de pureza da arte minimalista, visto que, segundo o artista, esses conceitos não sobreviveriam em cidades como a capital mexicana.

Alÿs demonstra que seu interesse reside em outra parte, não no cubo ou em outros formalismos, outrossim no entendimento mais amplo de escultura para além do tradicional objeto a ser contemplado em sua tridimensionalidade. A ideia do artista acerca de escultura e de obra pública é diametralmente oposta à valorização de obras de arte a serem instaladas no espaço público para embelezar ou enfeitar a cidade. Alÿs leva esses limites para outro patamar, força questões que extrapolam seu campo, em uma prática pós-autônoma. Para o artista, a escultura tem o poder de moldar situações sociais e políticas nos espaços públicos onde se desenvolvem, assim como para Beuys. Alÿs faz de sua escultura um símbolo sobre um processo diário dos habitantes nas cidades latino-americanas.

Ainda sob o ponto de vista de Canclini, esse tipo de ação gera iminências poéticas, aquilo que “faz do estético algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício codificado nem em mercadoria rentável.” (2012, p. 31). Alÿs opera nesse espaço, borrando ou suspendendo o entendimento tradicional sobre escultura pública, objeto, obra e campo da arte. O próprio artista é quem indica que sua produção está mais preocupada em meditar sobre o círculo vicioso da demanda, ocupando-se da natureza do tempo de produção e não do *status* do produto (ALÿS apud MEDINA, 2007, p. 95). *Paradoja de la praxis 1 – A veces el hacer algo no lleva a nada* é antes uma meditação do que uma obra de arte acabada. Canclini disserta que uma boa pergunta deve evitar, a todo custo, uma resposta. Alÿs, em suas entrevistas, alinha-se a essa visão, mantendo sempre presente o espírito questionador de suas obras, que provocam mais do que esclarecem.

45 Acerca desse tema ver: ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 (destacadamente p.42-63).

NÚCLEO 5 – OCUPAR | ZÓCALO + CUENTOS PATRIÓTICOS

Zócalo – Cidade do México, 1999

Zócalo - *nombre masculino*

1. *Banda horizontal de madera, azulejos, tela, papel pintado etc., con que se adorna o protege la parte inferior de una pared, que puede levantar pocos centímetros o llegar a media altura.*
2. *Parte inferior de un edificio que sirve para elevar los basamentos o para nivelar el terreno cuando está inclinado.*
3. *Parte inferior de un pedestal donde asienta el fuste de la columna.*
4. *Plataforma geológica rígida en forma de penillanura, constituida por materiales antiguos, metamórficos y cristalinos; puede estar cubierta de sedimentos.*
5. *Plataforma submarina (zócalo continental).*
6. *Ranura o conexión de la placa base que se utiliza para instalar el procesador.*
7. *Dispositivo de conexión para componentes electrónicos.*
8. *Rodapié de texto.*
9. *Plaza de la Constitución, en ciudad de México.*

157

O termo espanhol *zócalo* tem vários usos e traduções⁴⁶: alicerce, base, rodapé, fundamento, *slot* para conexões de informática, ranhura, friso, suporte, estação base, plataforma submarina ou geológica e, finalmente, corresponde também ao nome popular dado à principal praça da Cidade do México, chamada oficialmente de Praça da Constituição. Não se sabe a quais sentidos Alÿs fez alusão ou a quais não fez ao chamar assim seu projeto. Constituído de uma série fotográfica, o trabalho registra diferentes formações lineares

46 Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Z%C3%B3calo>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

coletivas, realizadas de maneira não intencional pela população, ao longo de quase doze horas consecutivas, em torno do mastro da bandeira nacional, no centro da praça *el Zócalo*. A documentação em fotos nos apresenta uma narrativa diária da capital mexicana, construída a partir de uma espécie de relógio solar orgânico. Formado por pessoas que, ao procurarem um abrigo do sol, posicionam-se à sombra do pavilhão nacional, cria-se ao longo do dia um conjunto de novos desenhos, de linhas sucessivas em meio à praça: uma geometria viva numa coreografia quase ritualística.

Fig. 25. Francis Alijs em colaboração com Rafael Ortega. Zócalo, 1999. Série fotográfica





Fig. 26. Cartão postal do Zócalo (centro da Cidade do México)

Cuentos patrióticos – Cidade do México, 1997

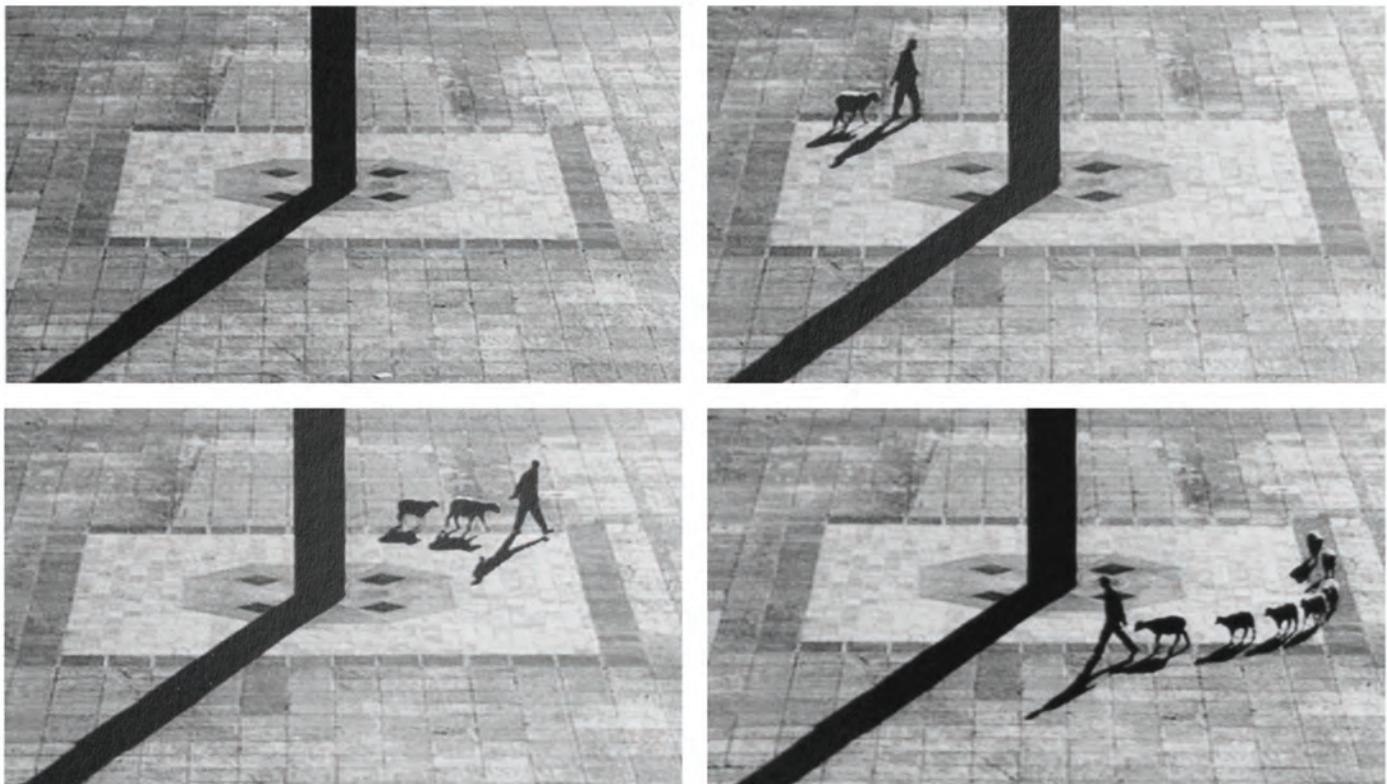
Em 28 de agosto de 1968, durante um período de forte crise política no México, acompanhando os movimentos mundiais como o Maio de 68 francês e a Primavera de Praga, um sem número de burocratas e servidores do Estado é obrigado a se reunir na Praça da Constituição para acolher o governo mexicano. Ao invés de demonstrar seu apoio ao poder, como planejado, a classe de funcionários públicos dá as costas à tribuna oficial ali montada e começa a balir como ovelhas, organizando-se de forma espontânea e imprevista. A ação representa o apoio dos servidores aos estudantes que protestavam contra a política local, naquela mesma cidade e naquele ano, e torna-se conhecida como *Ceremonia de desagravio*. A manifestação termina sendo reprimida pelas forças policiais do governo com um saldo de mais de 50 feridos, antecedendo, em algumas semanas, o famoso *Massacre de Tlatelolco*⁴⁷.

159

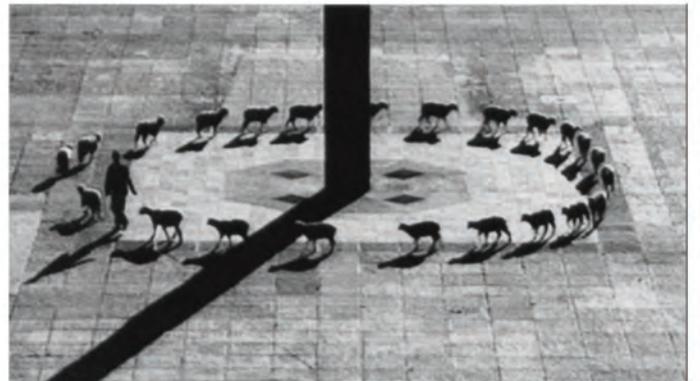
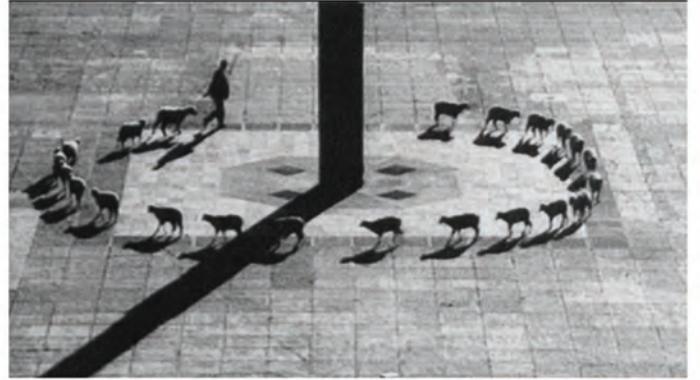
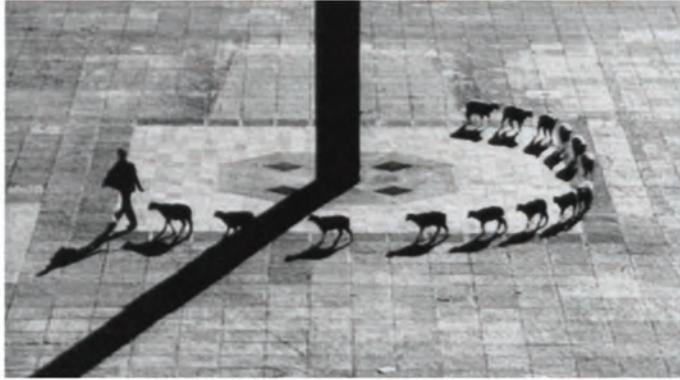
47 Ocorrido no cair do dia 2 de outubro de 1968, o massacre ficou também conhecido como *Noite de Tlatelolco* e teve lugar na Plaza de las Tres Culturas, em Tlatelolco, Cidade do México, dez dias antes do início dos Jogos Olímpicos sediados naquela mesma capital. O massacre representou a morte de centenas e o ferimento de outro sem número de estudantes e trabalhadores – as somas variam conforme a fonte de informação, mas crescem a cada nova pesquisa, afastando-se cada vez mais dos dados oficiais da época que admitiam algumas dezenas de pessoas feridas ou assassinadas. Tratou-se da repressão policial de uma manifestação precedida por vários meses de instabilidade política na cidade, eco das manifestações e revoltas estudantis ocorridas em 1968 tanto no México quanto no mundo. Respondendo aos protestos estudantis, em setembro de 68 o então presidente havia ordenado ao exército nacional que ocupasse o campus da Universidade Nacional Autónoma do México. Naquela ocasião os estudantes já haviam sido espancados de forma indiscriminada. O uso da força e a violência da repressão contra os insurgentes chegaram

Três décadas mais tarde, em 1997, um pastor faz alusão a esse episódio nacional, levando seu rebanho de ovelhas para formarem, uma a uma, um círculo em volta do mastro da bandeira mexicana. Ao som ritmado do sino da catedral, o pastor lidera a primeira ovelha, puxada por uma coleira. A ovelha o segue, girando em torno do pavilhão nacional situado no miolo do *Zócalo*. Ao terminar a primeira volta, mais uma ovelha junta-se à dupla. E assim sucessivamente, a cada nova órbita percorrida e ao soar das badaladas, até o momento em que as ovelhas são tantas a ponto de fecharem um anel e já não sabermos mais onde começa nem onde termina. Já não há um líder. Então o movimento se inverte: a cada volta, agora, uma ovelha abandona o rebanho. Uma a uma vão saindo de cena. Finalmente, a última delas deixa o círculo e é seguida por seu pastor, também conhecido como Francis Alÿs.

Fig. 27. Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega. *Cuentos patrióticos*, 1997. Stills de vídeo



a seu ápice em outubro, atendendo ao pedido de desmanche do movimento estudantil por parte do governo mexicano, apoiado por diversas organizações norte-americanas, como CIA e FBI. Este episódio foi cunhado de *Massacre de Tlatelolco*. Para saber mais: PONIATOWSKA, Elena. *Massacre in Mexico*. Nova York: Viking, 1975.



Ambos trabalhos têm como território de ação a praça *el Zócalo*, símbolo do espaço público e cívico da nação por excelência. A escolha pela posição geográfica da praça remonta à Tríplice Aliança do Império Asteca, quando o território abrigava o centro político e religioso de México-Tenochtitlan, sua capital. Naquele local os astecas e *mexicas* construíram o Templo Mayor e o Palácio do imperador Motecuhzoma Xocoyotzin, após terem subjugado outros povos locais entre os séculos XIII e XVI. A cidade, fundada em 1325, possuía aproximadamente 300 mil habitantes em 1519, quando os primeiros europeus chegaram.

Segundo relatos da época, os espanhóis ficaram maravilhados com sua beleza e organização quando a viram pela primeira vez. Isso não impediu que Hernán Cortez a destruísse em 1521, ajudado pelos povos vencidos pelos astecas. A partir daquele ano a cidade foi reconstruída, utilizando as bases e estruturas astecas e mexicas remanescentes. No sítio onde ficava o templo do deus sol e da guerra, foi erguida a Catedral do México e o palácio de Montezuma II se tornou o Palácio do Virrey Hernán Cortez (atual Palácio Nacional). Materializava-se assim a violenta imposição europeia sobre esse não menos violento Império Asteca. O local permaneceu sendo o centro de decisões religiosas e políticas, tanto durante o período colonial chamado de *Nova Espanha*, quanto após a independência mexicana em 1821, quando recebeu seu nome atual: Praça da Constituição. Ao longo de mais de cinco séculos, a praça foi palco de sucessivas instalações e remoções. Ali se construíram monumentos, jardins, circos, mercados, quiosques, coretos, sempre demolidos ou retirados após algum tempo⁴⁸.

O nome popular da praça remonta, inclusive, a uma construção ali iniciada em 1843 e nunca levada a cabo. Naquele ano, para celebrar a independência mexicana, se ergueu no centro da praça uma sólida base que receberia um monumento, que nunca chegou. Por muitos anos permaneceu ali a solitária plataforma, ou como se diz em espanhol, *zócalo*. A partir de então a praça, que já teve tantos nomes quanto reinados, passou a ser assim chamada pela população. Não apenas o nome prevaleceu, mas o aspecto de espaço vazio, de grande esplanada, acabou por se consolidar. Desde a década de 1950, o local abriga somente um grande mastro com a bandeira nacional, tendo se tornado um *zócalo* físico, uma corporificação semântica da palavra:

48 Para um estudo mais aprofundado: SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México Indígena: estudo comparativo entre narrativas espanholas e indígenas*. São Paulo: Palas Athenas, 2002.

base, fundamento, alicerce, plataforma, *slot* de conexões, abrigando as mais variadas agendas e atividades, tanto formais quanto informais.

É justamente nesse espaço impregnado de histórias e simbologias, de disputas políticas, territoriais, de lutas por direitos e por reconhecimento, que Alÿs desenvolve seu filme em preto e branco *Cuentos patrióticos* e sua série fotográfica *Zócalo*. O primeiro data de 1997, ano em que o congresso mexicano cria uma comissão investigativa para prestar contas do *Massacre de Tlatelolco*. Na ocasião, o ex-presidente da República, Luis Echeverría Álvarez, confessa que o atentado de 1968 foi premeditado e que não houve, por parte dos manifestantes, nenhum ato agressivo (ao contrário do proclamado então). O discurso oficial de autodefesa publicado à época foi um estratagema político para dismantelar o movimento estudantil. Apesar da condenação inicial no processo por genocídio, Echeverría foi absolvido naquele mesmo ano, devido à cláusula da constituição mexicana de prescrição processual.

Na atual conjuntura política brasileira, acreditamos que valha destacar esse trecho da história mexicana ao qual o artista faz referência, assim como buscar entender os eventos que marcaram 1968 e que estão prestes a completar 50 anos. Ações como a de Alÿs nos propõem repensar as noções de direito à cidade, de ativismo político e social, de dissenso e de táticas urbanas. Trata-se de uma possível forma de atualizar esses conceitos e de investigar novas práticas e sentidos para nossas ações dentro de um panorama político que parece se repetir ciclicamente, de forma quase anedótica, mas infelizmente dramática. No livro da editora Phaidon (2007) dedicado à trajetória de Alÿs, um breve conto é selecionado pelo artista para acompanhar seu projeto. Dada sua pertinência nesta análise, segue sua transcrição:

163

La oveja negra – Cidade do México, 1969

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.
Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

Augusto Monterroso



Los mismos burócratas se burlaban de las disposiciones gubernamentales y en la supuesta manifestación de "desagravio" denunciaron que eran obligados a asistir bajo amenazas de índole económica y luego externaron su apoyo a los estudiantes...

Fig. 28. Clipagem de jornal acerca da Ceremonia de desagravio, 28/08/1968

Zócalo e *Cuentos patrióticos* nos falam da história dessa praça, que condensa muito do que formou a cultura mexicana e a cultura latino-americana, tão debatida e presente na produção de Alÿs. Uma sucessão de domínios e poderes que buscam sempre anular ou se sobrepor ao anterior, sem respeito ou possibilidade de coexistência. A busca pelo aniquilamento é contraditória, visto que cada novo governante tira proveito do legado material ou cultural daqueles povos que o precederam. São paradoxos como os encarnados pelo Palácio do Imperador e pelo Templo Mayor: edificações astecas-mexicas substituídas por espanholas, porém erguidas sobre os mesmos alicerces, os mesmos *zócalos*, das construções pré-hispânicas.

Na obra *Zócalo*, de 1999, a população territorializa diariamente, a cada mudança de posição solar, uma nova linha da praça. Gera agenciamentos que variam conforme a sombra proporcionada pelo mastro e sua bandeira, solitários em meio ao grande vazio que caracteriza esse espaço público. Num certo sentido, o vazio torna-se um zero, como se o resultado da soma de tantos domínios e formas de governo, de tantas territorializações–desterritoria-

lizações–reterritorizliações, acabasse por se anular. Mas, se o zero pode ter uma conotação pejorativa, vale aqui operarmos pelo pensamento inverso. Ou seja, o zero ou o vazio como uma possibilidade de começo de universo, como a plataforma a partir de onde tudo será iminência.

Assim, o registro dessa espécie de relógio solar vivo nos remete às possibilidades renovadas a cada novo despertar, para aquilo que ainda é auro-ral no mundo, como diria Bloch. O vazio como uma suspensão dos domínios formais após tantos séculos de tentativas de imposição e de colonização, uma espécie de “entrega dos pontos”, de desistência por parte da estratégia, após tantas falências, em ocupar aquela ágora de forma definitiva. Uma desconstrução positiva, que sublinha a fragilidade dos sistemas impostos, não orgânicos nem absorvidos pela população que, contra toda a força física, ar-quitetônica e política, contra toda imposição e opressão, rebela-se. Cria seus próprios desenhos e espaços de enfrentamento, como fizeram os estudantes e os servidores públicos em 1968 e como seguem fazendo diariamente os cidadãos mexicanos ao recusar chamar a praça por seu nome oficial.

É nesse contexto que Alÿs desenvolve seus projetos. Ali onde os su-cessivos governos, planejadores urbanos e arquitetos acabaram desistindo de intervir, com suas construções e objetos, a população cria seus domínios, funda seus espaços, torna-os habitáveis e identitários. Alÿs aponta para a beleza dessa dança de corpos anônimos que diariamente marcam a passagem do tempo, num ritmo próprio, criando sua dinâmica de deslocamentos em busca de um alento, à sombra da bandeira nacional.

Lefebvre (2008) indica que o entendimento da cidade como objeto só é possível quando pensamos sua objetividade ou “objetualidade” como aquela da linguagem e não como aquela de objetos manuseáveis, materiais e instrumentais. A visão da cidade como linguagem passa, portanto, por essa concepção de que a língua só existe no tempo e como prática social, com a participação de todos. Frisa ainda que nas cidades a única produção ou re-produção a ser considerada e valorizada não é aquela de objetos, mas sim a de seres humanos por seres humanos. Essa operação se faz presente tanto em *Zócalo*, quanto em *Cuentos patrióticos*. Ali a objetividade ou “objetualidade” da cidade foi trespassada pela linguagem das práticas sociais urbanas, a ma-terialidade de esculturas ou edificações deu lugar aos movimentos citadinos que são reproduzidos e registrados nos projetos de Alÿs.

Em outro trecho de Lefebvre podemos ler sua opinião acerca da des-caracterização dos espaços públicos cuja função seria a de dar suporte à vida urbana que, segundo o autor, “pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na Cidade.” (2008, p. 22). Alÿs alerta para as tentativas da estratégia em tornar subordinado, cordato e consensual o comportamento da população, resgatando em 1997 os eventos insurgentes ocorridos em 1968. A figura da ovelha funciona como ícone e alegoria dessa manipulação do sistema que visa massificar e achatar as heterogeneidades, negando o direito à cidade a seus cidadãos. E se as batalhas são travadas nas ruas e praças da capital mexicana é justamente porque o confronto entre os diferentes se faz necessário para garantir o acesso, a circulação e a apropriação da urbe por seus habitantes.

Nos dois trabalhos Alÿs nos revela situações em que deixa de ser o protagonista, líder ou autor de uma ação para se tornar apenas mais um participante. Em *Zócalo*, o artista se detém no registro fotográfico do movimento solar e, em *Cuentos patrióticos*, apesar de inicialmente ser o guia do círculo, acaba por se torna parte, confundir-se e finalmente passar a seguidor das ovelhas. É uma possível leitura para a expressão de Deleuze e Guattari que procuram apontar para esses processos de agenciamento onde não existe um sujeito, outrossim um corpo formado pela soma de muitos. O coletivo formaria assim uma organização sem hierarquia, um rizoma, onde não existe “a cabeça”. Em linguagem matemática seria $n-1$ (o conjunto formado pela coletividade “ n ” menos o sujeito individual “1”).

Quando Deleuze e Guattari nos falam ainda da criação de “agenciamento coletivo de enunciação”, nos apresentam para a ideia da criação de uma expressividade, de um ritmo criado conjuntamente nos gestos de territorialização. O ritmo é uma enunciação do ato que se desenvolve a partir do agenciamento dos corpos (políticos) que buscam seu lugar no espaço-tempo. Nas obras de Alÿs percebemos esse ritmo que transforma o conceito de território físico em processo, em ação marcada tanto pelo deslocamento da Terra em relação ao sol quanto pelas badaladas do relógio da Catedral. Territorialização deixa então de ser um conceito somente geográfico e passa a compreender a dimensão temporal e a transformação a ela inerente.

O aspecto hipnótico e cíclico do filme que registra a ação, em *Cuentos patrióticos*, nos remete ao hábito secular de “contar carneirinhos” como uma forma de deixar o tempo passar. De ocupar sem contar, de alisar as horas, visto que o número não importa, ele só existe enquanto mais uma marca cronológica no seu fluxo contínuo. Será que Alÿs pretende apontar para esse estado hipnótico, de dormência da população latino-americana que se deixa subjugar e liderar como ovelhas num rebanho naqueles anos (1997-99)? Seria uma alegoria a esse moto-contínuo, aos nossos gestos mecânicos (em “piloto automático”) que nos mantêm em nossas rotinas de forma comportada e fiel a um traçado imaginário, seguindo líderes e regras que já nem sequer estão ali?

Conforme nos indica a crítica de arte e jornalista britânica Laura Cumming, sua percepção sobre o trabalho de Alÿs vai na direção de identificá-lo com uma comicidade obscura, com esse humor negro capturado pelo artista ao performar uma paródia a nossos seguimentos universais e comportamentos grupais como num rebanho de ovelhas. Contudo, segundo Cumming, “outros o veem como um surrealismo tardio, um aceno para Buñuel, um *sketch* situacionista, uma sátira sobre o nacionalismo ou uma presunção filosófica. O que é certo é que o filme está aberto a todas essas interpretações e muito mais⁴⁹.” (2010, tradução nossa). Novamente, a interpretação do trabalho mostra-se aberta, dissensual, assim como o episódio histórico ao qual faz alusão. E novamente, como diria Canclini, temos o lançamento de perguntas que evitam respostas.

167

Para a crítica inglesa, a graça de *Cuentos patrióticos* reside em sua capacidade de transmitir uma mensagem ao mesmo tempo forte e simples, uma metáfora condensada. Já para o crítico e curador Cuauhtémoc Medina, nesse trabalho e especialmente em *Zócalo*, Alÿs emoldura com suas fotografias uma situação escultórica provocada pelos encontros sociais que se projetam no espaço público. A trajetória de Alÿs estaria flutuando entre registro e produção na busca por essa condensação entre crítica social ou denúncia política, por um lado, e exploração de formas de vida urbana alternativas por outro, abrindo espaço para práticas iminentes, não completamente capturáveis pelo mercado nem restritas ao campo da arte.

49 Texto original: “Others see it as late-flowering surrealism, a nod to Buñuel, a situationist skit, a satire on nationalism or a philosophical conceit. What is certain is that the film is open to all these interpretations and more.”

Ainda nas palavras de Medina, com trabalhos como esses, Alÿs resiste à ideia de desencantamento do espaço urbano ao revelar novas funções e possibilidades de expressão que nele se desenvolvem. A partir de uma mudança de perspectiva, o artista nos aponta para outras formas de eventos sociais e políticos, coletivos, porém não programados, outros rituais da *pólis* contemporânea e outras formas de materializar desejos, medos e sonhos compartilhados. Essa inversão ou mudança de olhar seria capaz de nos fazer ver que, independente da rapidez de sua duração ou da não produção de resultados materiais, tais ações não devem ser descartadas nem consideradas infrutíferas.

Alÿs declara que *Cuentos patrióticos* foi um comentário justamente sobre a impressão de estagnação e de repetição em ciclos da história do México, através de aparatos políticos corruptos e disfuncionais, quase 30 anos após o episódio da *Ceremonia de desagravio* e do *Massacre de Tlatelolco* (ALÿS in FERGUSON, 2007). Nesse período, o artista percebeu que através de performances, eventos e filmes poderia criar parábolas que dialogassem com as estruturas temporais encontradas no México, como uma forma de resistência ou, paradoxalmente, de resignação em relação ao dogma do progresso. Existe, inclusive, uma expressão em espanhol para esse tempo e essa atitude que inspiraram o artista: "*el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciendolo*". Esse axioma se faz presente nos três últimos trabalhos apresentados (*Paradoja de la praxis 1*, *Cuentos patrióticos* e *Zócalo*).

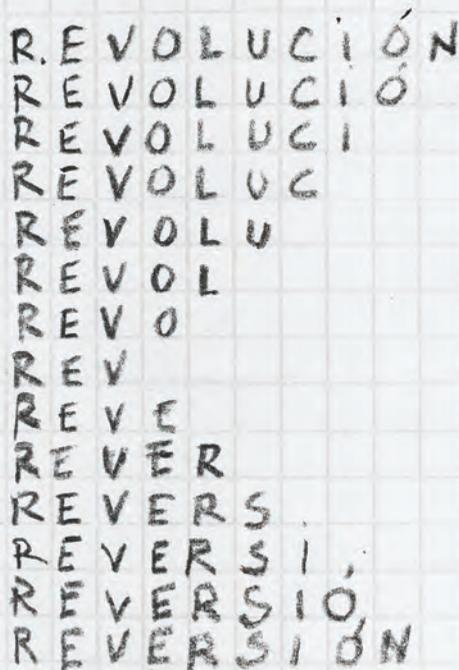
Rancière, quando fala do conceito de modernidade, assevera que se trata de uma noção errônea que busca apreender e cristalizar as formas de ruptura, descontextualizá-las e torná-las autônomas, passíveis de isolamento (encapsulá-las). Esse processo serviria para assentá-las em um discurso linear, evolutivo (no sentido dado por Hegel em termos filosóficos), reiterado por uma história da arte de matriz moderna e norte-americana. O autor opõe-se a essa postura e defende que "a temporalidade própria do regime estético das artes é a de uma copresença de temporalidades heterogêneas." (2005, p. 37). Ao criar uma ação hipnótica como em *Cuentos patrióticos*, cuja temporalidade nos escapa; ou ao registrar o movimento circular que marca o tempo cíclico porém sempre outro, em *Zócalo*, Alÿs nos brinda com possíveis atualizações práticas da ideia defendida pelo filósofo francês.

Em paralelo, Certeau afirma que os habitantes da cidade (como essas pessoas que formam as linhas do relógio solar em *Zócalo*), respondem ao

texto urbano que “escrevem sem poder lê-lo [...]” (1994, p. 171) com seus corpos que obedecem aos cheios e vazios da geometria urbana. Os praticantes que desenham as linhas dessa escritura são aqueles que, mesmo sem ter o distanciamento necessário para a leitura da cidade, acabam por nela formar suas redes, seus cruzamentos. Dentro de sua cegueira desenvolvem jogos de enunciação com seus corpos e imprimem marcas uns sobre os outros. Habitam aqueles espaços que o planejamento não consegue cristalizar em suas representações, numa “história múltipla, sem autor nem espectador [...]” (CERTEAU, 1994, p. 171), que cria outras espacialidades e outras temporalidades, poéticas e míticas.

De forma simbólica, esses praticantes procuram a sombra do mastro para se protegerem da luminosidade ofuscante do sol que se impõe. A ação pode ser entendida, se assim quisermos, como uma alegoria a essas táticas cotidianas que fogem à vigilância do sistema tecnocrático, como diria Certeau. Seriam maneiras de se proteger e de se esconder da luz implacável presente no texto urbano pretensamente claro e transparente, sem pontos cegos nem obscurecimentos. Os cidadãos buscam as sombras que esse próprio sistema cria, como no caso do mastro com sua bandeira.

169



R.EVOLUCIÓN
R.EVOLUCIO
R.EVOLUCI
R.EVOLUC
R.EVOLU
R.EVOL
R.EVO
R.EV
R.EVE
R.EVER
R.EVERSI
R.EVERSIO
R.EVERSIO

O fato desse movimento coletivo ser classificado como cego ou inconsciente se contrapõe, até certo ponto, à ideia de sonho diurno de que nos fala Bloch. Reforça o paradoxo existente nas obras de Alÿs que ao mesmo tempo sublinham uma situação de aparente fracasso ou de inutilidade, enquanto apontam para aquilo que pode surgir de novo, de transformador, aquilo que dentro da circularidade dos movimentos nos faz seguir em movimento e, de alguma forma, avançar. Algo similar ao texto de Samuel Beckett, em *Worstward Ho*, inserido no livro de Alÿs *Numa dada situação*: “Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.” (BECKETT, 1983, apud ALÿS, 2010, s. p.).

Fig. 29. Francis Alÿs. Desenho do artista

NÚCLEO 6: DESLOCAR | CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS – LIMA, 2002

Chegando a Ventanilla, uma paisagem se descortina entre montanhas: formada por dunas e campos áridos, um quase deserto apresenta-se em tons que vão do bege ao cinza. Poeira e areia cobrem o horizonte e invadem as cabanas improvisadas, as moradias precárias e as estruturas inacabadas de um esqueleto de cidade, que parece ter sido semi-soterrada ou estar prestes a emergir do solo. Não corresponde, certamente, à nossa imagem tradicional de urbe contemporânea. O local, sem luz elétrica nem água encanada e com o ar mais poluído entre todas as capitais latino-americanas, poderia ser um cenário da série cinematográfica *Mad Max*, com sua carga distópica e pós-apocalíptica. Mas é um distrito de Lima, capital peruana: faz parte de sua periferia.

Ali vivem mais de 70 mil pessoas no ano de 2002, mesmo ano da derrocada da ditadura de Alberto Fujimori no país, após duas décadas no poder. Naquele ano e naquele lugar, 500 voluntários entre moradores locais e estudantes universitários se unem, munidos de pás, e apenas de pás, para mover uma duna, de aproximadamente 500 metros de diâmetro. A ideia é que, em linha, cada um ocupe seu metro de duna e desloque, com sua pá, a areia que estiver à sua frente. Todos em conjunto, num ritmo coletivo, exaustivo, sob o sol, durante todo o dia, avançam. Ao anoitecer calcula-se que a intenção de mover a duna algumas polegadas para frente tenha sido atingida. No final do dia, nenhum centavo ganho, 500 voluntários cansados e uma duna de meio quilômetro de extensão que, em poucos segundos e ao sabor dos ventos, poderá recuar os dez centímetros avançados. Nenhum dos mais de 70 mil moradores foi realocado; ao contrário, seguem fazendo parte da população de 2.623.000 pessoas que vivem em favelas em Lima (o equivalente a 31% de sua população), em um de seus mais de 2 mil *pueblos jóvenes*, como são chamados esses povoados periféricos pelos peruanos. Alÿs e seus colaboradores, no entanto, pareciam realizados.



Fig. 30. Francis Alÿs em colaboração com Cuahtémoc Medina e Rafael Ortega. Cuando la fe mueve montañas, 2002. Documentação fotográfica de um evento

Da alta balaustrada do palácio real, o Grande Khan observa o crescimento do império. Primeiro, as fronteiras haviam se dilatado englobando os territórios conquistados, mas o avanço dos regimentos encontrava regiões semidesertas, combalidas aldeias de cabanas, (...) populações magras, rios secos, miséria. “É hora do meu império, crescido demais em direção ao exterior”, pensava Khan, “começar a crescer para o interior”, e sonhava bosques de romãs maduras com as cascas partidas, zebus assados no espeto gotejando gordura, veias metalíferas que manam desmoronamentos de pepitas cintilantes.

Agora, muitas estações abundantes abarrotaram os celeiros. A cheia dos rios arrastou florestas de traves destinadas a sustentar tetos de bronze de templos e palácios. Caravanas de escravos deslocaram montanhas de mármore serpentino através do continente. O Grande Khan contempla um império recoberto de cidades que pesam sobre o solo e sobre os homens, apinhado de riquezas e de obstruções, sobrecarregado de ornamentos e incumbências, complicado por mecanismos e hierarquias, inchado, rijo, denso.

“É o seu próprio peso que está esmagando o império”, pensa Kublai, e em seus sonhos agora aparecem cidades leves como pipas, cidades esburacadas como rendas, cidades transparentes como mosqueiros, cidades-fibra-de-folha, cidades-linha-da-mão, cidades filigrana que se vêem através de sua espessura opaca e fictícia. (CALVINO, 2003, p. 69).

172

O conto de Calvino faz parte de uma ficção, porém, como diria Marco Polo (personagem de seu livro), cidades feitas apenas de normas, atendidas sem exceção, seriam “verossímeis demais para serem verdadeiras.” (CALVINO, 2003, p. 67). Temos assim mais um paralelo entre as cidades ficcionais criadas pelo escritor italiano e aqueles locais e contextos onde Alÿs atua. Um como outro jogam com os paradoxos para, através de seus símbolos e alegorias, abrir novas chaves de leitura para as realidades urbanas encontradas e, quiçá, criar novas realidades.

Na ação intitulada *Cuando la fe mueve montañas*, Alÿs parece inverter sua própria lógica, saindo dos centros urbanos que até então se mostravam como locais de interferência preferencial em sua trajetória poética. Não mais o *Zócalo*, nem Manhattan, o centro de São Paulo, Londres ou Porto Alegre. O artista volta-se agora para a periferia, caminha em direção às bordas da cidade, chega aos limites do urbano. Mesmo a partir de um novo ponto de vista, Alÿs sublinha essa tensão entre os extremos, essa dualidade que Deleuze e Guattari identificam quando o estriamento chega a seu máximo, causando efeitos opostos a seus objetivos. Como no texto de Calvino, também em Lima as estrias do sistema trazem consigo seu avesso, a infinidade de normas e de métricas do progresso urbano se converte em alisamento.

A cidade libera espaços lisos, já que não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação. Uma miséria explosiva que a cidade secreta, e que corresponde à fórmula matemática de Thom: “um alisamento retroativo. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, v. 5, p. 189).

Ao falar do local que escolheu para realizar sua ação coletiva, Alÿs frisa a importância de Ventanilla como ícone de uma cidade convulsionada, de tensão política e socioeconômica, mas também cultural e urbana. Segundo ele, “Lima foi empurrando essas dunas ao longo de décadas. Este constante alargamento das extremidades da cidade é o resultado de sua conversão inevitável em uma megalópole.” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 49). Processo que naturalmente a faria exilar sua paisagem, nas palavras do artista. Assim como o império do Grande Khan, as metrópoles latino-americanas (e tantas outras), converteram-se numa sobrecarga para si mesmas: cidades que pesam sobre os homens e sobre o solo. Como efeito reverso seus processos geram “esburacamentos” e esgarçamentos das malhas urbanas, vazios físicos ou subjetivos. Imagens de leveza e de mobilidade, como a areia do deserto, surgem nesse cenário.

173

Se essas imagens podem acionar tanto pensamentos utópicos como distópicos, Alÿs e seus companheiros parecem indicar seu interesse pelo primeiro tipo. No livro *Numa dada situação*, Medina faz uma pequena lista de lições da deriva e enumera: “1 - sem barro não há texto. 2 - sem paisagem não há conto. 3 - sem solo não há sonho.” (MEDINA in ALÿS, 2010, s.p.). Bastaria talvez o nome dado por Alÿs a esse projeto para entendermos que não se trata de uma ação frívola, de mera ironia ou desilusão. *Cuando la fe mueve montañas* anuncia um trabalho de espera ativa, de impulso utópico, feito de barro, paisagem e solo. Nas palavras de Bloch “o que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários, e também todos os cristãos o conhecem a seu modo, com a consciência adormecida ou manifestando comoção, a partir dos trechos bíblicos messiânicos.” (2005, v. 1, p. 18). Os números inflamados do trabalho, que toma proporções colossais, corroboram para a criação dessa aura mítica em torno da ação, quase uma “passagem de textos sagrados”.

Francis Alÿs visitou pela primeira vez a capital peruana em outubro de 2000, como parte do convite à sua participação na Bienal de Lima. Então, o país era governado por Alberto Fujimori, que permaneceu no poder até 2002,

quando, não por mera coincidência, a Bienal apresentou sua 3ª edição. Era composta majoritariamente por trabalhos artísticos que evidenciavam esse movimento de crítica e de resistência ao sistema de governo imposto ao Peru e que havia assolado o país até 6 meses antes do evento. A ação de Alÿs, levada a cabo em 2002 como parte da exposição, foi a resposta encontrada pelo artista para o panorama nacional enfrentado naqueles anos. Segundo ele, não se tratava de apenas mais um projeto em sua carreira: sua participação partia de um envolvimento seu como indivíduo num campo político-simbólico. “Era uma situação que demandava uma resposta épica: infiltrar uma alegoria social naquelas circunstâncias parecia mais apropriado do que a participação em um exercício escultórico.” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 51).

Fig. 31. Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Cuando la fe mueve montañas, 2002. Documentação fotográfica de um evento



A partir dessa percepção Alÿs criou um pequeno roteiro, que consistia em convidar voluntários locais para deslocarem em 10cm uma duna de areia em Ventanilla, durante um dia de trabalho, através de um esforço comum. Além dos estudantes universitários que se engajaram no projeto, houve a participação ativa de moradores locais que, ou ajudaram com suas pás, ou simplesmente organizaram o entorno para que ação se desenrolasse em seu próprio ritmo. Sem que houvesse nenhum desenho além da linha inicial, nenhuma quantidade mensurável ou resultado objetivo, Alÿs conseguiu persuadir e engajar 500 voluntários, num trabalho que toca muitos temas. Para ele, “um dos motivos fundamentais do projeto foi abordar o modo como a falta de planejamento é, apesar de tudo, a matriz do tecido urbano latino-americano.” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 53).

Vale lembrar que foi a partir da diferença percebida pelo artista no ínterim que separou sua primeira de sua segunda visita à Lima, entre 2000 e 2002, que Alÿs vislumbrou os processos de gentrificação dos centros urbanos de maneira mais evidente, conforme nos conta em sua entrevista a Russel Ferguson (2007).

Em *Cuando la fe mueve*

montañas Alÿs segue o movimento daqueles que retratou em alguns de seus trabalhos anteriores, como uma busca em direção ao local para onde seus ambulantes, mendigos, trabalhadores informais, cachorros e demais enjeitados do sistema foram sendo cada vez mais empurrados. Em relação a esse movimento do proletariado e das camadas mais pobres na economia capitalista, Lefebvre disserta que a ideologia que traz consigo um urbanismo total, um sistema unitário a ser implementado através de uma estratégia global, é alimentada pela primazia da técnica em detrimento do fator humano, como ele o chama. Essa pretensão científica justificará os processos de criação de centros de poder (onde estarão concentradas as informações, organizações e operações, os sistemas publicitários de persuasão e de consumo) e de suas periferias.

Fig. 32. Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Documentação fotográfica de um evento



As periferias estariam assim orbitando esses centros, a partir de uma repartição ou distribuição dispersa, porém não aleatória; aparentemente caótica, mas resultante de forças de coação previstas e, em alto grau, pré-determinadas pelo sistema. Sua falta de estrutura tanto física quanto simbólica, sua precariedade de equipamentos e de espaços de convivência ou de sobrevivência não seria, portanto, uma reação imprevisível, mas sim o resultado de um processo que o sociólogo nomeia urbanização desurbanizada. Como Alÿs identificou: a matriz das cidades na América Latina parece ser a própria ausência de planejamento. Ao ver-se confrontado com essa realidade, o artista busca produzir espaços: nem planejamento urbano impositivo nem desurbanização niilista, algo novo, à altura do universo. Retoma assim, o sentido político de estética e de arte defendida por Lefebvre, por Rancière e pela dupla Deleuze e Guattari.

O artista novamente realiza uma ação aparentemente sem sentido, um mover por mover-se e, dessa vez, o faz convocando centenas de pessoas. Transforma o desperdício em excesso: de força, de participação, de pontos de vista, de afetos, de alteridades e de expectativas. Como disserta Jean Fisher ao falar desse trabalho, “talvez arte seja um excesso de vida.” (FERGUSON; FISHER; MEDINA, 2007, p. 117). Alÿs, através de sua poética, trabalha a partir de uma situação real para nela instituir um mundo, algo que ainda não está configurado ou ainda não é conhecido, mas que o artista instaura a partir de uma condição de possibilidade.

Ao envolver os voluntários e mover a duna alguns centímetros em Ventanilla, Alÿs descortina a falta de sentido daquela classificação imposta de miséria social. Não pretende preencher esse vazio, que pode ser o esvaziamento das cidades (como entende Lefebvre), a ausência de significado de nossas rotinas e trabalhos gerando um agenciamento maquínico dos corpos (para usar os termos de Deleuze e Guattari), ou ainda a transformação de nosso tempo em um conceito vazio e alienante de trabalho doméstico que nos exclui da vida pública (como critica Rancière). O artista não substitui o vazio por imagens, não estetiza uma situação social e política através de uma obra de arte. Ao contrário, cria uma nova situação social a partir da experiência estética proposta e, através dela, desobstrui vias de possibilidades, permite canalizar as energias e esperanças para criar novas verdades e sentidos partilhados para aquele contexto.

Não se trata de revelar uma verdade escondida ou de descobrir algo que já estava lá, outrossim de uma espécie de epifania, de um momento de coincidência entre o dia e a noite, entre a luz da consciência e a escuridão da subjetividade que está em nossos porões e sótãos, tanto individuais como coletivos. As alteridades são confrontadas a partir de uma partilha comum, de uma criação de um espaço-tempo de convívio. Dessa vez Alÿs não opera a partir de um espaço público urbano, ele provoca a comunidade a criar, nas bordas da cidade, o seu espaço público.

Aqui reside uma importante diferença entre o trabalho de Alÿs e experiências prévias com as quais muitos autores o comparam, a partir do legado da *Land Art*. Conforme explicita o próprio artista:

Quando Richard Long realizou suas caminhadas no deserto peruano, estava propondo um conceito contemplativo, mas se distanciava do contexto social. Quando Robert Smithson construiu a Spiral Jetty em Salt Lake, estava convertendo a engenharia civil em escultura e vice-versa. Aqui, estávamos tentando uma espécie de Land Art para 'os sem-terra' e, com a ajuda de centenas de pessoas e pás, construímos uma alegoria social. Este relato não é validado por um rastro físico ou um agregado à paisagem. É quase um processo de alquimia que converte um roteiro em uma ação, uma ação em uma fábula e uma fábula em um rumor, graças à multiplicação de seus narradores. (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 25).

177

Canclini nos ajudaria a identificar as distinções entre esses momentos e movimentos artísticos, como etapas no processo de pós-autonomização do campo artístico. Os artistas da *Land Art* (1960-70) inicialmente buscavam a expansão da arte para fora dos espaços institucionais que legitimavam sua produção, mas o faziam a partir, muitas vezes, de uma ideia de isolamento, como decretou Walter de Maria⁵⁰. Certamente foi um primeiro passo para ampliar seus limites, uma primeira transgressão. Porém, naquele momento, tratava-se de uma expansão dos horizontes em direção à paisagem, a partir da qual os artistas criavam suas intervenções físicas. Ali a ideia de autor se fazia presente: a ação correspondia a uma vontade individual, ligada à paisagem "natural" (não construída) e não a um contexto social.

50 Para Walter de Maria, o isolamento poderia ser lido como a essência da *Land Art*, segundo nos relata Michael Archer (ARCHER, 2012, p. 62). Para saber mais acerca deste movimento artístico, ler páginas 61 a 110 de seu livro *Arte contemporânea – uma história concisa*.

Tampouco a ideia de colaboração era relevante e, se quisermos ir um pouco além, havia nesses trabalhos citados por Alÿs (grandes ícones da *Land Art*), um coeficiente de colonialismo, no sentido de dominar um território, “fosse de quem fosse”. Não se trata aqui de desqualificar ou diminuir as contribuições da *Land Art*, ao contrário, as décadas de 1960-70 foram marcadas justamente por essa multiplicidade de movimentos artísticos que, em conjunto, formaram o que hoje conhecemos como nascimento da arte contemporânea (dentro da perspectiva da história da arte). A questão é justamente identificar a contribuição de Alÿs para levar sempre mais além, distender as fronteiras de seu campo, perfurá-las e torná-las cada vez mais porosas a outras disciplinas ou, como recomendaria Rancière, borrá-las por completo.

Alÿs provoca esse alargamento, essa transgressão, ao jogar seu foco na ação e no que ela pode provocar como memória, como mito urbano, sem deixar nenhum rastro físico, somente pegadas na areia. Sua intenção é criar uma situação que responda a um contexto local mas que seja capaz de extrapolar seus limites, seu roteiro, seu espaço e seu tempo de ação. Contribui dessa maneira para transformar a história local e traduzir as tensões ali presentes em novas possibilidades, em novos relatos a serem espalhados como rumores, encontrando brechas para contaminar o imaginário coletivo.

178

Certeau, alinhado a Deleuze, diria que Alÿs não preenche um vazio. Para o autor de *A invenção do cotidiano*, “o discurso que leva a crer é aquele que priva do que impõe, ou que jamais dá aquilo que promete. Muito longe de exprimir um vazio, de descrever uma falta, ele o cria. Dá lugar a um vazio.” (CERTEAU, 1994, p. 186). Parece ser justamente esse o caso de *Cuando la fe mueve montañas*, uma fábula ou lenda que cria um vazio a partir de uma situação saturada, estriada ao extremo. Certeau segue ainda descrevendo essa operação tática em que o vazio permite a geração de espaços de jogo que o tornam habitável, justamente naqueles lugares onde a estratégia gerou uma sobrecarga, tornando-os sufocantes. Ironicamente, o lugar chamado Ventanilla (janelinha/portinhola, em tradução informal para o português) parece não ter aberturas e estar soterrado entre dunas e montanhas, parece sobrar na cidade que tenta escondê-lo e enterrá-lo. Alÿs e seu grupo arejam esse lugar, o tornam um espaço respirável.

Seguindo seu texto, Certeau indica como a estratégia busca rapidamente reaprender esses espaços de jogos, de vazio, de rituais e de mitos, classificando-os pejorativamente como superstições. O autor critica essa postura e descreve as “camadas semânticas supererrogatórias que se insinuam, ‘a mais’ e ‘demais’, e alienam num passado ou numa poética uma parte dos terrenos que são reservados pelos promotores de razões técnicas e rentabilizações financeiras.” (1997, v. 5, p. 187). Certeau defende que espaços lúdicos e míticos, ou atos como contar lendas são caracterizados, ao mesmo tempo, por deslocamentos e condensações, práticas inventoras de espaços. Postula ainda que os relatos diversificam a história, de tal modo que a memória seria um antimuseu, justamente por não ser apreensível nem localizável. É essa a intenção de Alÿs quando busca criar suas fábulas e, se registra suas ações através de diferentes mídias, é para que esses relatos possam circular, alastrando seu raio de atuação para além dos tradicionais limites do meio artístico.

Não há, por parte do artista, porém, a intenção de cristalizar o que foi vivido, nem de pretender que a documentação realizada em vídeos, fotos, depoimentos e desenhos, deem conta ou substituam a ação, cuja intensidade extrapola qualquer registro e, portanto, não deve ser exposta como obra, museificada. Segundo o artista “nesse momento se cria uma alegoria, uma fábula. A qualidade universal de uma alegoria facilita o processo de exportação, para além do sítio de produção; mas localmente a ação se refere a uma realidade imediata e atual.” (ALÿS, 2005, p. 71). Num esforço quixotesco e absurdo, Alÿs constrói uma fábula que revela a falta de sentido de uma determinada situação e, com isso, desloca-a física e metaforicamente. Ao mover o solo, desterritorializa certezas, desestabiliza posições, altera a cartografia local e permite que uma novo lugar, talvez um *utopos*, insurja.

NÚCLEO 7: BLOQUEAR | BARRENDEROS – CIDADE DO MÉXICO, 2004

Todos os dias centenas de ambulantes e camelôs ocupam as ruas centrais da capital mexicana. Sua presença é massiva e suas práticas fazem parte de uma tradição de comércio de rua arraigada na cultura local. Todas as noites esses ambulantes e camelôs saem do centro, levando consigo seus carrinhos, barracas, tendas e produtos. Deixam atrás de si, porém, resíduos, cascas, refugos como um testemunho de sua existência. Todas as madrugadas entram em ação os garis que transformam esses restos em limpeza, em ausência. Mais um dia começa, a cena se repete: presença-resíduo-limpeza-ausência. O ciclo é interrompido quando, numa noite, um convite é lançado aos varredores encontrados no caminho. A proposta, feita por Alÿs, é de que os garis se organizem em grupo e o grupo em uma linha, empurrando os restos com suas vassouras, formando um bloco de lixo único, grande e denso, até o ponto em que não mais consigam movê-lo.

Podemos pensar na proposta de Alÿs em relação ao direito à cidade a partir de uma leitura que aponta para os processos de expulsão do proletariado e dos “biscates” da vida urbana e de seus centros de poder. Fica evidente, em *Barrenderos*, a falência das instituições governamentais, já no ano de 2004, em implementar seu projeto de “revitalização” do centro da capital mexicana iniciado na década de 1980. Mesmo processo que, no início do século XX,

180

Fig. 33. Francis Alÿs em colaboração com Julien Devaux. *Barrenderos*, 2004. Still de vídeo



atendia por nomes como plano de melhoramentos, saneamento, higienização ou embelezamento urbano. Nomes que soam, no mínimo, como ironias frente à ação poética de Alÿs com seus varredores.

Alÿs nos mostra o avesso desse projeto de “requalificação” urbana, através do acúmulo de lixo nas ruas do coração da cidade, atestando não apenas a presença daqueles que se pretendia excluir, mas de seus resíduos indesejáveis. A mobilização dos garis, que acaba por formar uma barricada, nos endereça também às revoluções do século XIX, quando, grosso modo, as camadas oprimidas insurgentes (naquele momento parte dos operários e da burguesia) reivindicavam seu direito à participação política na Europa central e oriental, destacadamente na França, com suas ruelas até então medievais. Não por acaso, as diversas barricadas levantadas entre os anos 1827 e 1849 foram um dos principais motivos (não necessariamente declarados) para a reforma urbana de Paris liderada pelo Barão Haussmann a pedido de Napoleão III. Desde então o vocabulário higienista é utilizado como mote de muitas transformações urbanas pretendidas pelos governos⁵¹.

As barricadas são, ainda hoje, um símbolo de resistência e de disputa pelo poder daqueles que se sentem excluídos do sistema, escanteados na vida pública. É curioso pensar que as largas avenidas (*boulevards*) criadas por Haussmann para combater as barricadas populares foram utilizadas pelas tropas nazistas durante a invasão à Paris. Também os varredores que prestavam serviço à prefeitura da Cidade do México visando desobstruir as vias para garantir o fluxo urbano diário, naquela madrugada de 2004, realizaram o movimento inverso ao esperado. Mais uma vez, assim como na *Ceremonia de desagravio* à qual *Cuentos patrióticos* faz alusão, a história mostra como os processos carregam consigo sempre a potência de sua inversão, de sua tomada pela menos 1, quando a população reage de maneira inesperada, combatendo a ordem que se pretende impor.

Em *Barrenderos* “forma-se uma linha, forma de representação que evoca uma coletividade e que, para Alÿs, parecia a forma mais efetiva de expressar a ideia fisicamente. (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 30). A ideia de linha se faz presente em grande parte dos projetos de Alÿs, tanto de maneira individual (como em suas caminhadas), quanto de maneira coletiva como em *Cuando la*

51 Conforme pesquisa em BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

fe mueve montañas ou *Barrenderos*. São linhas que não traçam limites, ao contrário, muitas vezes elas justamente borram e subvertem esses limites ou os deslocam para além. Tantas vezes são linhas de contorno que o artista traça para tornar visível algo que até então não estava posto, não parecia revelado ou estava em latência, como uma iminência poética. Conforme a situação, essas linhas ganham espessura e até mesmo tridimensionalidade.

Aqui, trata-se de uma linha dupla: primeiro uma alinhamento de corpos postos lado-a-lado com suas vassouras, como já havia ocorrido com os voluntários de *Ventanilla* e suas pás. Em *Barrenderos*, porém, a linha de garis forma uma segunda, de lixo. Quanto maior se torna a segunda linha, tanto mais difícil se torna para a primeira avançar, até o momento em que a segunda passa a ser intransponível e seu volume supera o da primeira. Ao final, criatura se torna maior do que criador, por assim dizer. O processo pode ser lido como uma alegoria ao próprio *modus operandi* de Alÿs que, em sua trajetória poética, parece cada vez mais se deixar contaminar pelos colaboradores e pelos processos que dispara. Como o próprio artista sentencia, em sua entrevista a Russell Ferguson (2007), quando diz que busca provocar ações cujo roteiro seja suficientemente interessante para criar vida própria e extrapolar sua participação como autor, convertendo-o em mero espectador do processo.

182

A operação segue um roteiro inicialmente lançado pelo artista, mas passa a ser coordenada pelo próprio grupo: a partir de um certo ponto se perde a noção de sujeito ou hierarquia. Organiza-se uma partilha comum, um agenciamento coletivo que vai se conformando ao longo do processo. Ao final do vídeo que a registra, Alÿs comenta que a ação teve um desenrolar muito mais bonito do que ele tinha imaginado em seu projeto. Essa porosidade e imprevisibilidade alinham-se às ideias defendidas por Deleuze e Guattari e fazem parte das operações poéticas de Alÿs, que promovem afetos e a produção de subjetividades àqueles que participam de suas propostas e ações. “Além das demandas materiais e políticas, o que emerge é uma aspiração por reapropriações individuais e coletivas da produção de subjetividade.” (GUATTARI, 2012, p. 81).

O lixo é novamente o pano de fundo no trabalho do artista, a partir do qual uma situação de ápice do estriamento leva a um alisamento. A depender do ponto de vista, a ação pode representar simultaneamente a criação de um espaço-tempo liso, a partir da intervenção de Alÿs, ou seu reverso. Em

diferentes esferas, as estrias do capitalismo produzem camadas de oferta e de demanda por produtos e locais de consumo, estimulando tanto o comércio formal quanto o informal. Os ciclos de compra, de uso e de descarte ocupam distintas fases ao mesmo tempo. Mercadorias jogadas fora, principalmente pelas classes mais abastadas financeiramente, são frequentemente reaproveitadas, ganhando nova vida entre populações de menor renda. O mesmo vale para os espaços e operações de venda desses produtos “de segunda mão”, que também se infiltram ao tirar partido de sobras urbanas, ocupando áreas não constituídas para o comércio: ruas, calçadas, pequenos acessos etc. O centro da Cidade do México nos brinda com todas essas camadas sobrepostas e essas superposições podem ser encontradas a partir do trabalho *Barrenderos*.

Existe, aliás, um cruzamento entre essa ação e outros projetos anteriores do artista, como aquele denominado *Los siete niveles (o las siete vidas) de la basura*, também desenvolvido na Cidade do México, em 1995. Nele Alÿs distribuiu 7 pequenas esculturas de bronze fundidas e pintadas por ele em diferentes cores, em sacos de lixo espalhados por 7 pontos distintos da cidade. Desde então o artista busca encontrar essas peças em mercados informais; até 2007 já havia encontrado duas delas. Tanto *Barrenderos* quanto *Los siete niveles (o las siete vidas) de la basura* remetem aos sucessivos ciclos (ou níveis) envolvidos no processo de produção-consumo-uso-descarte em cidades capitalistas consideradas subdesenvolvidas. Nelas, o próprio processo de descarte e coleta do lixo se dão de maneira bastante informal e dependem, muitas vezes, do trabalho de catadores de lixo. Em nenhum momento a postura de Alÿs ao investigar esses procedimentos soa moralista, menos ainda derrotista. Não se trata de uma obra-denúncia. Talvez seu entendimento esteja mais próximo ao do historiador e filósofo de Certeau quando nos fala, com certa benevolência ou

Fig. 34. Clipagem de jornal acerca dos catadores de lixo na Cidade do México, 1998



esperança, sobre as operações de apropriação dos usuários nas cadeias de produção e consumo promovidas pelas engrenagens do sistema capitalista.

Segundo Certeau, “para ler e escrever a cultura ordinária é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objeto.” (1994, p. 35). O autor busca entender os processos que analisa a partir de uma perspectiva bastante particular, criando uma metodologia que ele considera adequada ao objeto estudado. Seu entendimento desloca o consumidor passivo para o papel de usuário subversivo; postula que o foco de interesse não deve residir nos produtos oferecidos no mercado, outrossim na maneira como os usuários os operam gerando desvios sociais com suas práticas. Declara-se instigado com a “proliferação disseminada’ de criações anônimas e ‘perecíveis’ que irrompem com vivacidade e não se capitalizam.” (1994, p. 37).

Visto que seu livro *A invenção do cotidiano* fundamenta-se em pesquisa desenvolvida na França durante a década de 1970, é importante pensarmos que esse tipo de operação considerada pelo autor como uma tática astuta da população anônima é, muitas vezes, uma forma de sobrevivência para nós latino-americanos. Talvez essa relação seja mais evidente nos trabalhos de Alÿs, considerando que o artista adotou a Cidade do México como seu laboratório de experimentação desde 1986 e que ali permanece até hoje. De qualquer forma, ambos parecem identificar nessas experiências anônimas “as inquietações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho.” (CERTEAU, 1994, p. 35).

Alÿs revela essa tensão entre operações táticas e ações estratégicas através de seus trabalhos que propõe outras formas de apropriação: do lixo, do espaço público, do tempo nas cidades. O conceito de desperdício e de resíduos gerados pelo sistema é o ponto de partida para muitos de seus projetos. Poderia se dizer que, ao fazer uma proposição formal, criando uma espécie de escultura com o lixo, Alÿs estria um espaço dantes liso, informando-o. Ao mesmo tempo, alisa a ação de trabalhadores ao propor uma atividade que escapa completamente à função para a qual foram contratados.

Brinca, assim, com outros possíveis modelos de ocupação do tempo que fogem ao do trabalho. Propõe um espécie de jogo aos varredores que se unem a partir de uma atividade lúdica, lembrando-nos das sociedades indígenas da América Latina descritas por Deleuze e Guattari (1997) ao falarem

do modelo-econômico do trabalho. Muitas vezes chamadas erroneamente de sociedades da preguiça, segundo os autores franceses, eram sociedades de ação livre, de espaço liso, que desprezavam a noção de excedente ou de acúmulo e que, por vezes, preferiam deixar-se morrer a realizar trabalhos forçados. Preferir *deixar-se morrer*, assim como *Bartleby, o escrivão* (que se deixa morrer na história de Herman Melville), é uma postura de alisamento extrema frente a um sistema opressor que visa impor suas regras sem deixar espaço para atividades criadoras como as propostas por Alÿs.

Certeau (1994) já havia identificado, justamente nas sociedades indígenas da América pré-espanhola, essa verve insubmissa, de resistência, presente em suas práticas de falsa aceitação das religiões e rituais cristãos impingidos pelos jesuítas, por exemplo. Boa parte dos garis que se voluntariaram na ação de Alÿs, bem como boa parte daqueles que compõe as classes econômicas mais pobres da Cidade do México, são descendentes indígenas. No filme que registra a ação, Alÿs é quem declara que as coisas saíram diferente do que ele havia planejado e que, ao sair de seu controle, ele se sentiu aliviado. Segundo o artista, cada nova situação, cada novo jogo proposto tem essa qualidade no México, visto que sua população sempre lhe surpreende, fazendo com que ele deva aprender algo novo a cada vez, justamente porque não se trata de executar um projeto ao “pé da letra”. Certeau, Deleuze e Guattari poderiam identificar nesse depoimento aquilo que defendem sobre o comportamento resistente da população anônima que habita as cidades a seu modo, alisando as estrias do sistema, criando movimentos que escapam ao controle da estratégia.

185

É curioso, nesse sentido, outra fala que ouvimos no início da filmagem, no diálogo entre Francis e Cuauhtémoc, em que o artista explica a seu amigo que foi necessário pedir que um carro de polícia os acompanhasse para lhes proteger da própria polícia. Coincidência ou não, o filme encerra com a passagem do carro policial pelos garis, após o fim da ação. Essa imagem pode nos remeter à constante disputa pelo domínio do espaço público entre o poder constituído, com suas estratégias de controle e repressão e as táticas que burlam esse sistema, como as criadas pelos trabalhadores informais ou aquelas encontradas dentro do próprio sistema, com seus desvios e corrupções internas.

Alÿs contribui para apontar esses e outros dissensos presentes naquele cenário, ao criar um roteiro ficcional que depois se realiza no espaço público, expondo suas idiossincrasias e revelando sujeitos, usos e formas de expressão ocultas ou ainda não exploradas nesse *locus* político. Aqui a ficcionalidade é, como afirma Rancière, “a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.” (2009, p. 55). O artista gera com os garis e os demais participantes da ação um modo de compartilhamento do sensível, em torno de mais uma de suas propostas absurdas, quixotescas; mas que se revela extremamente política em sua beleza deslocada.

Francis Alÿs cria as condições necessárias para que a forma resulte de tensões internas ao processo em si e não de um desenho feito *a priori*, diminuindo a noção de autoria tão cara ao campo da arte. O potencial transgressor do trabalho reside não somente nesse aspecto, mas também na enorme capacidade da ação em gerar diferentes chaves de leitura tanto dentro de seu campo como fora dele. Podemos, por exemplo, identificar vínculos com a ideia de escultura social, de Beuys, visto que não artistas são incitados a dar forma ao objeto de seu trabalho ao coreografarem uma dança expressiva, que culmina com a conformação de um corpo intransponível, moldando novas relações.

186

Para melhor entender a diferença, podemos contrapor essa ação a algumas obras do artista Vik Muniz realizadas a partir de resíduos, como na série *Lixo extraordinário*. À diferença de Muniz, que utiliza restos para compor imagens pré-concebidas, Alÿs não estetiza o lixo, não cria um produto pronto. Grande parte de suas obras sequer podem ser consumidas e, mesmo seus registros, estão disponíveis *online* gratuitamente para *download*. Canclini identifica nessa postura o potencial transgressor, de iminência, que lhe interessa nos artistas que não se limitam a um ofício codificado ou à produção de mercadorias rentáveis, como ele aponta.

A documentação que acompanha a ação não leva à produção de um objeto artístico: a arte passa a ser a própria ação. Como diria Canclini, a pergunta torna-se *quando* há arte e não mais *o que é* arte. A reprodução do processo em distintos meios corrobora ainda para fazer circular a fábula e ressoar o mito urbano. O artista postula que esse registro, como em trabalhos anteriores, não pretende se sobrepor ou substituir a ação, “apenas tenta sugerir, através

de imagens em movimento, a essência do projeto, preservar o espírito de um dia mais do que fazer sua crônica, é apenas um produto entre muitos outros...” (ALÿS ; MEDINA, 2005, p. 175). Através da experiência estética Alÿs elabora inquietações políticas, urbanas: são maneiras de fazer que intervêm nas relações das maneiras de ser e nas formas de visibilidade, como diria Rancière. Nas palavras do próprio artista, trata-se de um tipo de arte que “pode fortalecer indivíduos para, de alguma forma, modificar as configurações sócio-políticas de um coletivo.” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 25).

É desconcertante ver a alegria ou o sentimento de gratificação presente nos rostos e depoimentos colhidos tanto como parte da documentação de *Barrenderos* como de *Cuando la fe mueve montañas*. Desconcertante porque sabemos que o resultado prático da ação de Alÿs pouco tem a ver com a imagem continuamente perseguida de “final feliz”. É desafiador pensar como um trabalho extenuante que exige dedicação, tempo e força física, além de uma participação sem nenhum ganho material, possa ainda assim gerar uma sensação tão positiva ao resultar em uma montanha intransponível de lixo ou o deslocamento efêmero de algumas polegadas de areia. Mas é exatamente disso que se tratam essas ações: em seus deslocamentos de montanhas existentes ou criadas, elas vão na contramão do final feliz da novela.

187

Segundo Bloch, esse final feliz feito de ilusão é facilmente capturável pelo sistema capitalista e, simultaneamente, fácil de absorver pela população, que se sente atraída por seu brilho, por uma imagem de felicidade que não requer nenhuma mudança da realidade para ser alcançada. “Entretanto, ao cobrir de vergonha o otimismo indolente, o conhecimento não cobre de vergonha também a esperança urgente do final feliz. Pois essa esperança está fundada no impulso humano para a felicidade e dificilmente poderá ser destruída.” (BLOCH, 2005, v. 1, p. 430). O autor postula que basta que esse impulso seja dotado de clareza e de certa consciência (sonhos diurnos) para tornar-se o motor da sociedade e criar motivos de luta que mudam o transcurso monótono das narrativas dominantes. Para o filósofo, esse impulso utópico já foi forte o bastante para criar, em diversos episódios históricos, paradoxos e para proporcionar vitórias da alegria sobre a perversão. Parece ser esse o impulso a mover Alÿs e a criar essa sensação gratificante naqueles que se engajaram nos movimentos provocados em *Barrenderos* ou *Cuando la fe mueve montañas*.

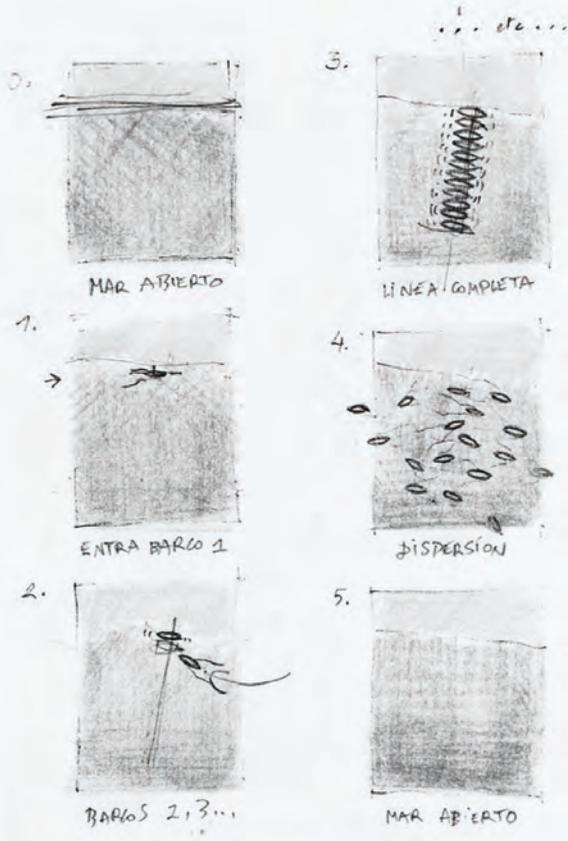
NÚCLEO 8: **TRANSPOR | PUENTE + DON'T CROSS THE BRIDGE BEFORE YOU GET TO THE RIVER**

Puente – Havana (Cuba) e Key West (EUA), 2006

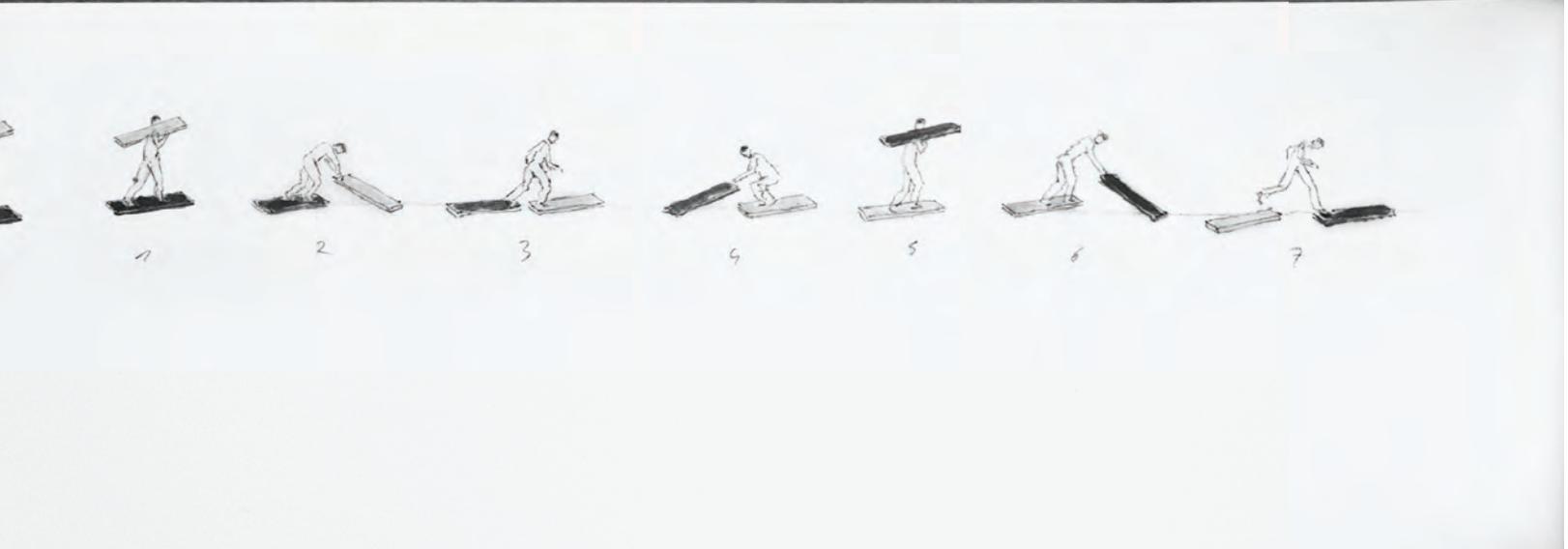
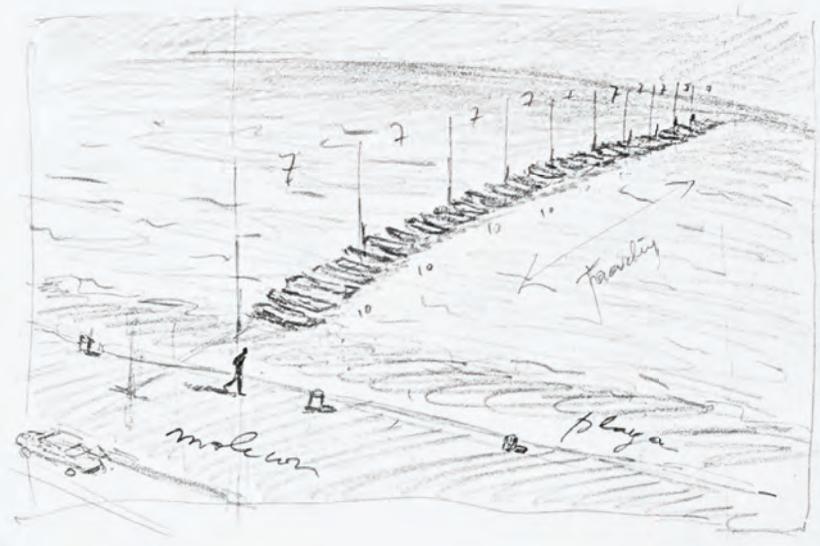
Imagine uma negociação proposta por um desconhecido a diferentes grupos de barqueiros, pescadores e velejadores para criarem, a partir do enfileiramento de seus barcos, casco a casco, uma fila o mais longa possível, mar adentro, a fim de chegar na linha onde céu e oceano se confundem, onde o horizonte se divide em dois tons de um mesmo azul. Imagine recrutar centenas de voluntários para essa ação artística em dois países separados por alguns quilômetros de água, no intuito secreto de formarem, a partir da união de seus barcos, uma ponte. Imagine ainda que essa intenção não é revelada a nenhum dos navegadores, de tal modo que ignoram a presença da ação na fronteira oposta mas, mesmo assim, se alinham rumo ao horizonte. Agora imagine que esses dois países são Cuba e Estados Unidos.

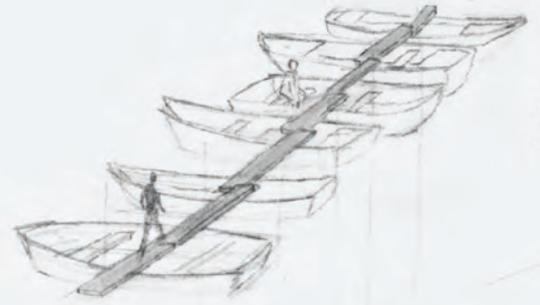


Fig. 35. Francis Alÿs em colaboração com Tayana Pimentel e Cuauhtémoc Medina. Puente, 2006. Documentação fotográfica de um evento



El 29 de marzo del 2006, 150 barcos se alinearon desde Cayo Hueso, Florida y Santa Fe, de Habana, para proyectar un puente flotante entre Cuba y los Estados Unidos. Cada línea se cofió desde orillas opuestas rumbo al mismo horizonte.





hand
to
bo



plank 1,5 length
Boat -
16



Fig. 36. Francis Alys em colaboração com Tayana Pimentel e Cuauhtémoc Medina. Puente, 2006. Documentação gráfica de um evento

Don't cross the bridge before you get to the river – Estreito de Gibraltar, 2008

Era o mês de agosto, auge do verão, e o mar estava realmente convidativo. A praia estava cheia e a quantidade de crianças brincando na água até seria normal para aquela época de férias escolares. Mas o fato é que estavam entrando no mar em fila indiana, uma atrás da outra, todas no mesmo ritmo, cada qual com um brinquedo em mãos. Reparando bem, os brinquedos eram barcos, mas no lugar de um casco havia um chinelo, desses de borracha que boiam. Era bonito de ver, cada vez iam mais fundo, parecia que brotavam da areia aqueles meninos e meninas, com seus barcos-sapatos, um mais colorido que o outro. Tinham vela e leme, para flutuarem melhor, à deriva no oceano: engenhoso, dessas coisas que as crianças inventam. Dava a impressão de ser uma marina imaginária, ou uma regata em que todos os miúdos da praia resolveram participar, talvez até uma gincana. De repente só se via o barquinho, a criança sumia na onda, depois reaparecia. Até onde chegariam? Daquela margem quase se podia ver o Marrocos, do outro lado, menos de 15 quilômetros de distância de uma borda à outra. Ficaram assim por muito tempo, entrando e nadando para o fundo. Não dá pra saber se conseguiram o que queriam, mas olhando daqui pareciam contentes.

192

Fig. 37. Francis Alÿs. Don't cross the bridge before you get to the river, 2008. Documentação fotográfica de uma ação



As duas ações, *Puente* e *Don't cross the bridge before you get to the river* distam apenas dois anos entre si e soam quase como duas imagens ou duas possibilidades criadas a partir de um roteiro comum. Por mais distintas que sejam suas posições geográficas no globo, a situação de fronteira, de borda com vista para o mar, conecta as quatro cidades envolvidas nos dois projetos. Em ambas, a ação é proposta por Alÿs e por alguns de seus colaboradores à população local, sejam pescadores ou crianças em veraneio. É um convite, novamente incitando todos a participarem de um projeto voluntariamente.

Ao contrário do que havia acontecido em proposições anteriores em que, por mais absurda que parecesse a ação, Alÿs lançava seu roteiro por completo a seus voluntários, no caso de *Puente* o artista preferiu ocultar sua intenção (a de fazer duas pontes simultâneas, uma em cada margem, visando unir as duas linhas de barcos no mesmo horizonte). Já em *Don't cross the bridge before you get to the river* não sabemos ao certo como foi feito o convite; a documentação da ação não nos revela o início ou o fim do processo, apenas um contínuo meio, em progresso. No vídeo que registra a última ação, na verdade, sequer descobrimos até onde as crianças foram ou se chegaram a se encontrar no espaço entre as duas margens. Resta a dúvida.

193

Alÿs utiliza os canais de fluxo e de trânsito que estão ao alcance da população de Cuba e dos EUA, do Marrocos e da Espanha, espaços públicos de certa forma, para questionar as linhas arbitrárias e muitas vezes invisíveis, nem por isso menos difíceis de cruzar, entre fronteiras. Trabalha com a noção de barreira, propondo quebras nesses limites impostos, possibilidades de escapar ao sistema ou, no mínimo, de evidenciar seu absurdo. Expande, com isso, o conceito de espaço público para além das ruas e praças urbanas, alcançando as praias públicas, as águas de domínio público, o mar. Se *Cuando la fe mueve montañas* já acenava para essa expansão rumo aos limites urbanos, nas duas últimas ações Alÿs vai mais fundo.

Lefebvre nos fala de direito ao acesso, ao público, ao heterogêneo, à apropriação. Alÿs nos propõe maneiras de atualizar esse discurso, realizando-o através de ações poéticas. A ponte a ser construída coletivamente representa uma união tida por impossível, entre dois mundos de acentuadas diferenças culturais, políticas e, obviamente, econômicas. Como anteriormente citado, Lefebvre disserta que a arte permite outras formas de apropriação do tempo e do espaço, contrariando aquilo que é imposto, através de movimentos de

resistência e não submissão que criam obras de arte. Alÿs incita a população local de cada margem a não se resignar, a questionar as barreiras invisíveis que separam seus países ou seus continentes, que limitam seu direito de acesso e de apropriação, mas o faz de forma sutil, poética, não panfletária.

Trata-se inicialmente de uma ficção, de um roteiro, mas que logo toma forma na vida real, assim como as fronteiras que tantas vezes surgem a partir de desenhos criados arbitrariamente, como evidenciam os mapas da África com suas linhas retas (quase ortogonais) a separarem uma mesma comunidade em dois países. Através de sua proposta, o artista nos confronta com a criação de possibilidades não filtradas pelos clichês aceitos, pela repetição dos gestos existentes nem pela imposição de limites que muitas vezes sequer são palpáveis. Segundo Lefebvre “não há dúvida nenhuma que o conhecimento da realidade urbana possa incidir sobre o possível (ou sobre as possibilidades) e não apenas sobre o acabado ou sobre o passado.” (2008, p. 43).

Quando sai dos centros urbanos e caminha rumo à periferia, às bordas da cidade ou às margens de uma nação, Alÿs realiza na prática o que Lefebvre esboça em teoria, talvez de forma ainda mais provocadora, se é que faz sentido fazer tal comparação. Não se contenta em registrar, questionar ou problematizar o esvaziamento dos tradicionais núcleos da *pólis*, a gentrificação de seus centros, a periferização ou o banimento de parte da população da ágora urbana. Busca realizar ele mesmo o movimento contrário em sua trajetória poética: ao invés de permanecer no centro reclamando a presença daqueles que foram excluídos vai ao seu encontro, incentiva a sua participação, criando novos espaços públicos, novos centros e possibilidades de inclusão na cidade, para além daqueles estabelecidos.

Alÿs corrobora assim na geração de outros possíveis que determinam modos de transformação, através do regime estético da arte, criando um posicionamento político. Toda proposta parte do dissenso. Canclini diria que “a tarefa da arte não é dar um relato à sociedade para organizar sua diversidade, mas valorizar o iminente onde o dissenso é possível.” (2012, p. 246). O autor postula ainda que trabalhos poéticos transgridem não apenas ao suspender a realidade, mas é como se estivessem posicionados num momento anterior, onde e quando o real ainda é possível, onde tudo está a ponto de ser. O antropólogo encontra eco na ação de Alÿs, mas também em suas palavras, quando afirma que “não se mudou nada, mas se introduziu por algumas horas

a possibilidade de mudança, para além do absurdo e futilidade do ato.” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 105).

No vídeo que documenta *Puente*, logo no enunciado é declarada a assimetria entre a quantidade de barcos participando da ação no lado norte-americano (32), da mais de uma centena de embarcações cubanas. A negociação da qual parte o artista evidencia a necessidade política em lidar com sujeitos plurais, não apenas em seus objetivos, mas em suas visões, identidades e papéis no projeto proposto e no contexto existente. Tanto é assim que Alÿs decide não declarar a nenhum dos voluntários que a empreitada foi pensada como uma dupla ação, simultânea, entre territórios vizinhos. Isso não impede que cada participante imagine ou tire suas próprias conclusões acerca da proposição artística, como podemos conferir assistindo ao vídeo de *Puente*, que nos mostra como alguns participantes norte-americanos tecem suas teorias sobre o objetivo do projeto.

Rancière escreve que o conceito de vanguarda artística só faz sentido quando temos a “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.” (2009, p. 43). Criar pontes é o que fazem nossos pensamentos, gerando novas sinapses, associações e significados possíveis para conceitos já existentes e para aqueles que ainda virão a ser. O mesmo procedimento é incentivado por Alÿs, buscando novas formas de pensabilidade sobre uma situação já não mais questionada em seus fundamentos. O artista cria uma ficção. De acordo com Rancière “o real precisa ser ficcionado para ser pensado [...]” (2009, p. 58) o que não corresponde a dizer, como nos alerta o autor, que tudo é ficção, outrossim que no atual momento, na era da estética “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Assim, embora ficcional, um enunciado faz efeito no real, alterando as sensibilidades e as possibilidades de absorção, de comunicação ou de criação de novas situações, redesenhando o mapa do sensível, desnaturalizando postulados. Desnaturalizar a certeza de que Cuba e EUA ou de que África e Europa são realidades completamente distintas, inconfundíveis, distantes e apartadas, é um provocação que Alÿs lança com suas ações. Como o filósofo insiste: a arte pode ser um elemento de “transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade.” (RANCIÈRE, 2009, p. 67). A ideia de comunidade, cuja raiz etimológica nos remete a *comum*, é o ponto de partida

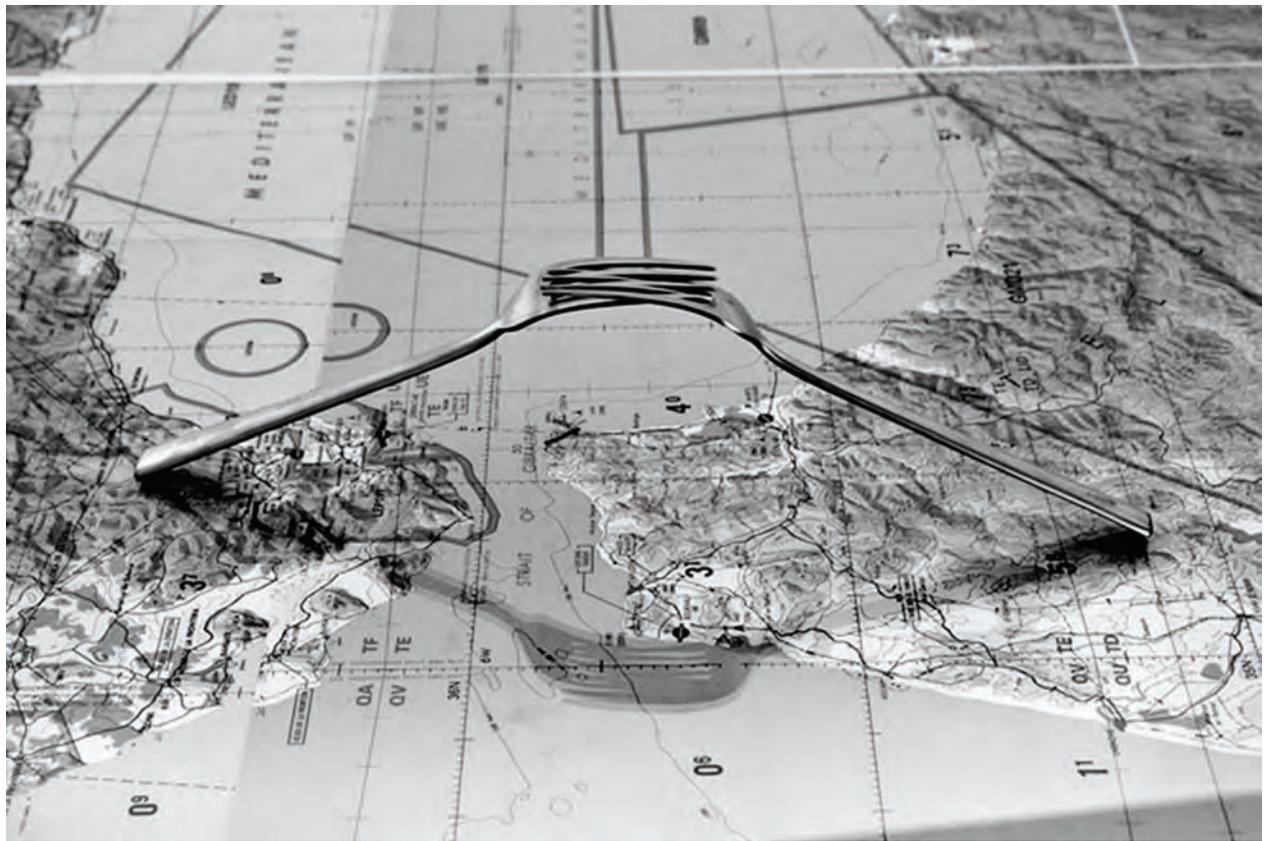
desses trabalhos do artista que, a partir de um atividade, gera um sentido de comunidade a diferentes sujeitos. Une grupos heterogêneos de pescadores, crianças de distintas procedências, sexos e idades, conecta através daquilo que pode ser comum ou se tornar comum, ao mesmo tempo em que não nega nem esconde os desequilíbrios, o dissenso. Não se trata de uma simples aceitação dos clichês e estereótipos sobre as diferenças já tão consolidados em nossos discursos; são novas possibilidades de subjetivação e de desnaturalização do que é partilhado entre essas comunidades.

Ao propor ações processuais em que o percurso se torna mais importante do que o ponto de partida ou de chegada, Alÿs nos remete à diferença entre liso e estriado proposta por Deleuze e Guattari, quando afirmam que um e outro se diferenciam, antes de mais nada, pela relação inversa do ponto e da linha. No espaço estriado, parte-se de dois pontos entre os quais se desenha uma linha, enquanto no liso o que importa são os pontos que resultam do cruzamento das linhas, o entre. O artista propõe a criação de duas linhas, mas o que interessa é a possibilidade de uma intersecção entre elas, um cruzamento no horizonte (que por si só já é uma espaço liso, não métrico, pois depende do nosso ponto de vista). Vale entender essa intersecção imaginária de linhas a partir dos autores quando defendem que

196

Nada coincide inteiramente e tudo se mistura ou passa de um para outro [...]; pode-se habitar os desertos ou mares de modo estriado; pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades. [...] Em suma, o que distingue a viagem não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento - nem algo que estaria unicamente no espírito - mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 190)

Certeau faz uma diferenciação importante nesse sentido, ao conceituar o termo espaço como um lugar praticado. Enquanto um *lugar* seria “uma configuração instantânea de posições [...]” (1994, p. 201) e indicaria, portanto, estabilidade, fixidez, relações de ordem referenciadas, a ideia de *espaço* implicaria fluxos, cruzamentos e estaria atrelada à mobilidade. Se adotamos nesta dissertação o conceito de espaço para analisar as ações realizadas por Alÿs é justamente pelo entendimento que se tratam de deslocamentos, práticas que se instauram gerando movimentos que parecem não se submeter nem obedecer às linhas estratégicas que criam os lugares e os mantêm estáveis.



Quando se apropria de um mapa e nele insere figuras que simbolizam movimento, como crianças caminhando, mergulhando ou barcos que rapidamente criam uma linha e depois se dispersam, o artista corrompe os limites fixos estabelecidos. Gera territorializações-desterritorializações-reterritorializações. Não apenas as representações gráficas de *Puente* e *Don't cross the bridge before you get to the river* apontam para esse gesto, mas as ações desenvolvidas nessas margens parecem ecoar o significado de espaço para Certeau ou aquilo que define a *pólis* para Lefebvre: local de projeção da sociedade ou mesmo local do teatro espontâneo (2008). É curioso resgatar, aliás, alguns dados acerca de mapas e da própria denominação original de atlas que, como comenta Certeau (1994), atendia pelo nome de *teatro*.

Fig. 38. Francis Alÿs. *Don't cross the bridge before you get to the river*, 2006. Documentação gráfica de uma ação

Somente após a intervenção da geometria (inicialmente euclidiana e atualmente descritiva) é que o conjunto de mapas e a própria ideia de mapa foram paulatinamente perdendo seu vínculo com as atuações, com a vida social que neles tomava forma, deixando de ser teatro para se tornar atlas. Tornaram-se distantes, abstratos, com pretensões totalizantes. Vale recordar que o próprio nome atlas foi cunhado a partir de Gerardo Mercator⁵², renomado cartógrafo belga responsável pela representação mais usual do globo terrestre

52 Disponível em: <<https://www.historiadacartografia.com.br%2Fprojecao.html>> Acesso em: 8 fev. 2017.

Fig. 39. Francis Alÿs. Don't cross the bridge before you get to the river, 2008. Documentação gráfica de uma ação

em duas dimensões até hoje. Mercator desenvolveu em sua técnica cartográfica aquela tradicional imagem onde a Europa fica no centro do planeta (e do mapa) e suas dimensões são exageradas em relação a seu tamanho natural, enquanto a África é reduzida, por exemplo.



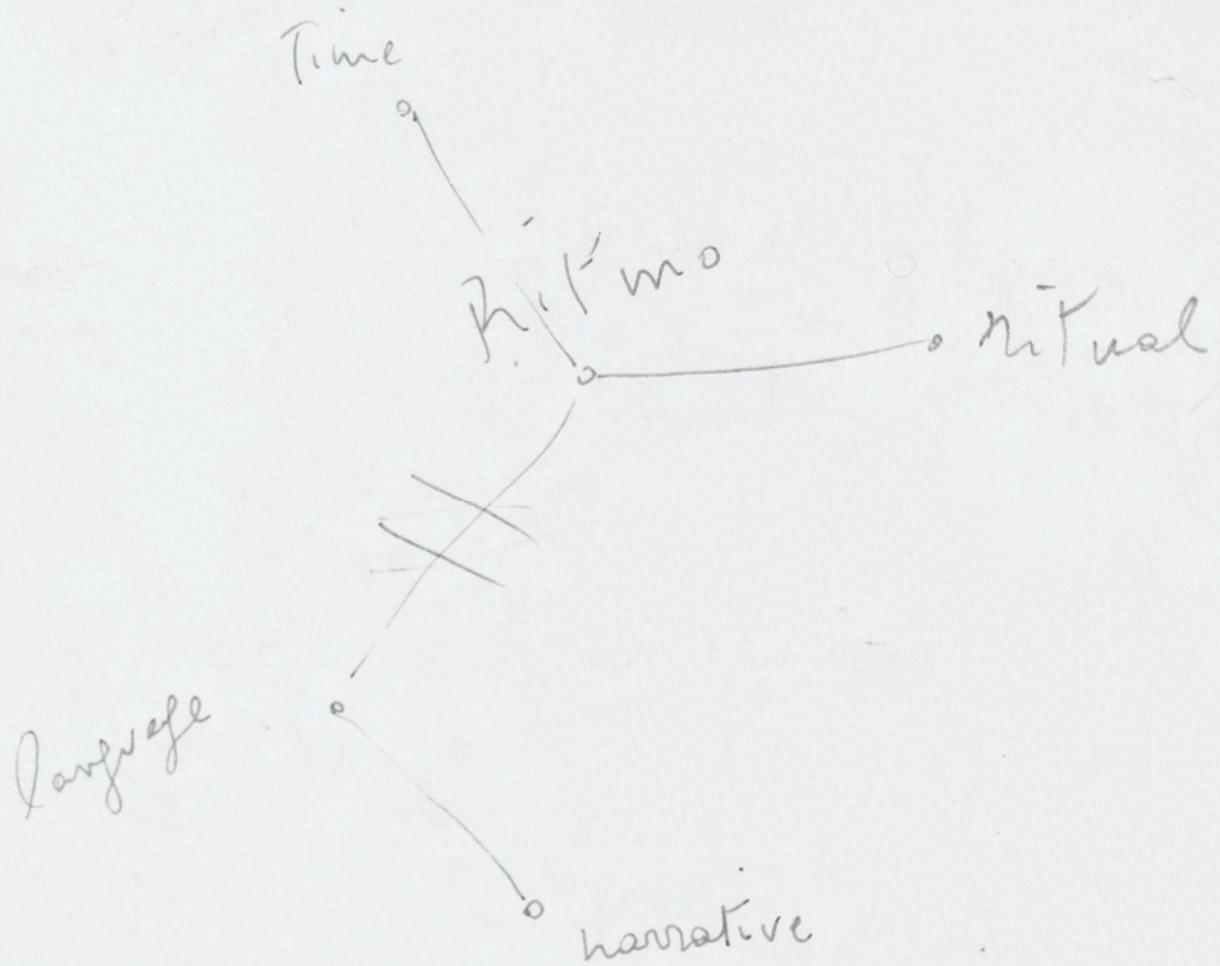
Essa cientifização falsamente neutra acarreta um afastamento entre a cidade das representações e aquela das apropriações. A primeira passa a ser descrita através preferencialmente de mapas, como um quadro estático; enquanto a segunda necessariamente envolve ações, percursos. Na primeira algo está à direita, ao norte ou a três quilômetros, na segunda se dobra à direita, se caminha rumo ao norte, se percorrem três quilômetros. Ao inserir a possibilidade de pontes que dependem da existência e do movimento das pessoas para existir, Alÿs funde essas duas formas de aproximação, recria a conexão e retoma, a partir de um mapa, o teatro que nele toma parte.

Quando elabora um roteiro em que a linha que constitui a ponte se desfaz, propositalmente, ao final da ação, Alÿs declara que não pretende construir uma ponte real, torná-la um novo lugar na paisagem, uma linha no mapa. Converte outrossim o lugar que caracteriza a fronteira em um espaço, criado a partir de seu enunciado poético e da ação que o sucede. Certeau disserta que ali onde os relatos deixam de existir, há uma perda de espaço, uma tendência à museificação das cidades, privadas de suas práticas narrativas. Paola Benenstein Jacques e Lefebvre alertam para essa mesma perda em diferentes situações, como vimos, que também parecem muitas vezes combatidas por ações como as de Alÿs, cuja trajetória se dá nas bordas, inclusive do próprio

campo artístico e de suas instituições, como os museus. “No relato, a fronteira funciona como um terceiro. Ela é um ‘entre dois’ – ‘um espaço entre dois’” (CERTEAU, 1994, p. 213).

O próprio enunciado que acompanha o vídeo, em *Don't cross the bridge before you get to the river* revela que a intenção do artista não era a de conectar Espanha e Marrocos através de engenharia náutica, o que não seria tão difícil, visto que distam apenas treze quilômetros no Estreito de Gibraltar. Alÿs convida crianças para levarem seus barcos de chinelo, como uma ação ritualística, mística se quisermos. Ao mudar a escala de barcos de verdade para aqueles de brinquedo, faz “crescer” as crianças, como se fossem gigantes, como os monstros mitológicos que habitam as águas. Através de sua ação, realiza o que outrora os romanos faziam em rituais de fundação, em seus *fetiales*, com marchas que ocorriam primeiro dentro do próprio território, depois na fronteira e, finalmente, no território estrangeiro. “A ação ritual se efetua antes de toda ação civil ou militar porque se destina a criar o campo necessário para as atividades políticas ou bélicas.” (CERTEAU, 1994, p. 210).

Seria esse o primeiro papel do relato para Certeau: abrir um teatro que legitimaria as ações efetivas posteriores. Muito similar à defesa de Rancière quanto ao papel da ficção em nossa era estética, gerando efeitos no real. E o aspecto ficcional da ação que surge a partir de um roteiro, sendo lançada no imaginário, mas que não se conclui, não se fecha, é reiterado pelas formas de visibilidade que Alÿs e seus colaboradores proporcionam nesses dois trabalhos. Não sabemos se as linhas se tocaram no horizonte, restam a curiosidade, os boatos e rumores, o mito, a fábula. No projeto realizado no estreito de Gibraltar, a questão surge como pergunta no início do filme que promete, mas não conta o fim. Conforme as crianças avançam, a câmera mergulha, perde-se na água e o movimento parece repetir-se a cada vez que se aproxima de uma conclusão. Segundo Alÿs (2010), trata-se de “um presente a ser continuado.”



REVERBERAÇÕES

Fig. 40. Francis Alÿs.
Desenho do artista

A abertura de um tempo dentro de outro, gera uma temporalidade não linear, não cronológica. Nos trabalhos de Alÿs, por meio de movimentos cíclicos e quase hipnóticos, emerge um tempo heterogêneo, feito de hecceidades. O que vemos não é um simples *loop*, em que uma mesma ação e imagem se repetem à exaustão, mas sim diferentes andamentos: avançar e recuar, fazer e desfazer. Outros ritmos, aparentemente circulares, porém sutilmente heteróclitos, insurgem a partir de ações artísticas efêmeras e reclamam sua duração nesse presente a ser continuado. Ficamos em suspensão acompanhando os gestos que seguem: nosso raciocínio busca fechamentos. Nossa mente nos ilude, e permanecemos compenetrados, numa atenção flutuante, atraídos pelo suspense e pela esperança de um fim que nunca chega.

A poética de Alÿs parece impregnada por essa temporalidade cíclica: seja como alusão ao dogma do progresso, às rotinas diárias, aos deslocamentos pendulares ou ao vai-e-vem de fatos históricos e políticos. Em seus trabalhos o movimento se refaz, porém a cada vez com uma nova variação: pequenas mudanças inseridas no roteiro original, no local de sua realização, no ponto de vista de quem observa a ação, na forma de registrá-la ou de fazê-la reverberar. De tal maneira que a repetição torna-se algo que Deleuze considera transformador, por expressar “[...] ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é transgressão.” (1988, p. 24).

202

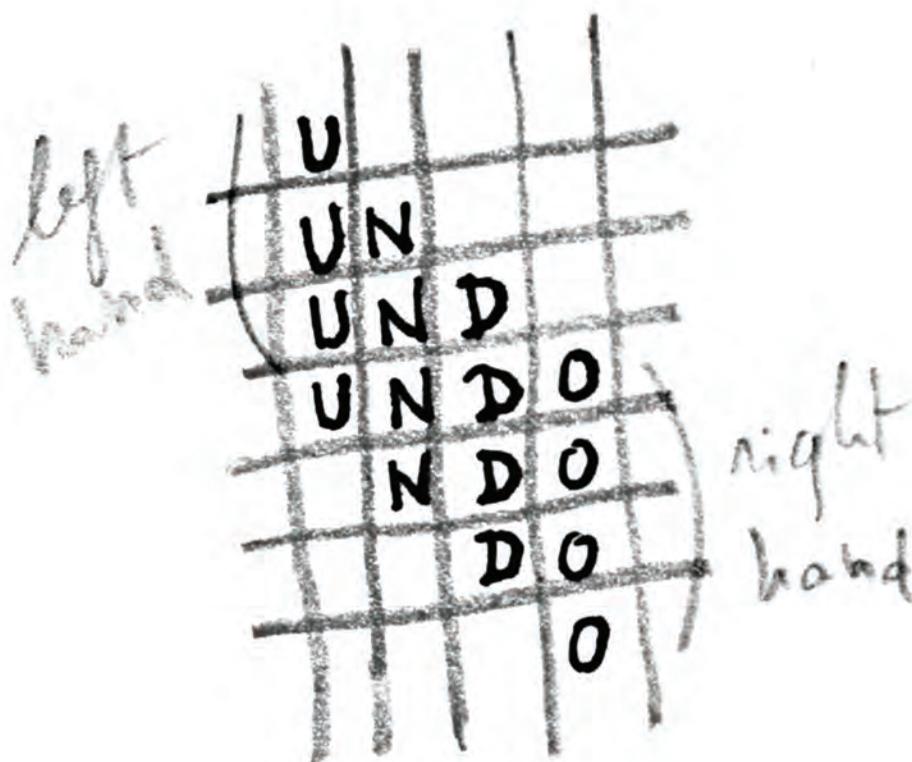


Fig. 41. Francis Alÿs.
Desenho do artista

Essa característica é perceptível em toda a trajetória de Alÿs, não apenas em seus textos, entrevistas e intenções declaradas por meio de seus trabalhos, como também pelo modo como nomeia alguns projetos, como os repete com pequenas modificações, mantendo-os em curso e em atualização por vários anos. Muitas de suas proposições têm mais de um nome, têm nomes similares ou ainda nomes que se contrapõem – como se dialogassem, reagindo e ecoando umas nas outras. Essas repetições operam tanto pela afirmação quanto pela negação, vide obras como: *Sometimes making something leads to nothing* (1997) e *Sometimes making nothing leads to something* (1997-2001), que podem ser lidas como a intensificação de uma ideia. Não é sem motivo que repetimos (principalmente quando criança) os mesmos gestos, palavras e frases: é uma forma de torná-los nossos, naturalizá-los, assim como nos ritornelos acerca dos quais escrevem Deleuze e Guattari. Entender o valor dessas repetições é uma das contribuições destes trabalhos – de Francis Alÿs e da dissertação.

Como escapar da tendência a associar repetição à alienação e a gestos mecânicos? Visto que nada nunca é exatamente idêntico, percebemos que a ideia de repetição carrega consigo a potência da falha. Ao procurarmos cópias fiéis nos depararemos com as microdiferenças que tornam a tarefa impossível. Deleuze já havia sinalizado para essa questão em *Diferença e Repetição* (lançado originalmente em 1968), ao afirmar que a repetição literal é radicalmente artificial, oposta às leis da natureza. Buscar a reprodução perfeita pode ser, nesse sentido, tanto uma ruptura em relação ao curso natural dos acontecimentos, como diria Bloch, quanto um processo de apologia à falência – “Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.” (BECKETT, 1983 in ALÿS, 2010, s.p.). Alÿs desenvolveu inclusive uma série de trabalhos baseados na ideia de ensaio cíclico, que nunca chega ao ponto de se tornar apresentação: *El ensayo* (1999-2001), *Rehearsal II* (2001-06) e *Politics of Rehearsal* (2005). Falhar melhor quando tentamos repetir algo seria nos aproximarmos ou nos afastarmos daquilo que buscávamos reproduzir? A criação de algo novo poderia ser um aperfeiçoamento do processo?

Na História da Arte a originalidade segue sendo um valor tanto cultural quanto financeiro. A ideia de obra-prima (ou obra primeira) ainda impregna tanto o meio artístico quanto outros contextos. Mesmo após as intervenções de Duchamp e Warhol (artistas considerados *embreantes* por Cauquelin, como vimos), em que objetos industrializados e serializados adquirem valor artís-

tico, o fetiche da obra original ou única permanece presente no sistema das artes e no senso comum. Novamente aqui podemos indagar sobre a potência transgressora da repetição que não pretende imitar algo nem se aproximar de um ideal, de uma obra-prima, como nos trabalhos de Alÿs.

Se pensarmos mais além, não apenas a repetição, mas a própria concepção de originalidade inexistem em processos naturais. Quando temos movimentos circulares, ciclos e fases que se sucedem infinitamente num tempo que sempre existiu e que sempre existirá, em que ponto se situaria a ideia de primeiro? Que sentido faz buscarmos um início quando lidamos com o inesgotável? Se o ser humano estriou o tempo cósmico, criando parcelas, nomeando frações de forma a poder medi-lo e contá-lo, vale lembrar que o fez como uma necessidade sua. Talvez o tenha feito para estabelecer uma base segura, uma plataforma inicial de territorialização, a partir da qual pudesse avançar, como ocorreu com a estriagem dos mares, produzida pela navegação de longo curso, em função de conquistas astronômicas e geográficas (DELEUZE e GUATTARI, 1997). As medidas de tempo, atreladas aos astros, passaram a ser utilizadas para medir o espaço nos oceanos, e assim a humanidade territorializou e estriou as águas.

204

Quando começou sua carreira artística, Alÿs partiu de pequenas intervenções, inicialmente em janelas de prédios, depois na rua, na praça central da cidade, até chegar ao limite do urbano e, finalmente, na fronteira entre terra e mar. Alÿs também estava, aparentemente, ampliando seus territórios. Não se trata de uma evolução, nem sequer de um movimento linear para fora ou de um processo único e unidirecional de alisamento *versus* estriamento. Alÿs segue reterritorializando, retornando e produzindo trabalhos mais “circunscritos” ao espaço urbano ao longo de toda sua carreira. É notável, contudo, a expansão do raio de atuação de seus projetos. Mais do que abranger territórios geográficos que vão cada vez mais em direção à periferia, esse movimento suscita perguntas quanto aos limites conceituais que delimitam o que é a cidade e o espaço público.

Acompanhamos o artista nesse movimento e passamos a perceber o espaço público urbano não mais como a rua, a calçada, a praça constituída no centro da cidade: alargamos nossa concepção para abarcar o perímetro da megalópole, com suas bordas indefinidas. Lançamo-nos rumo ao entendimento das dunas de areia, das praias, das águas como espaços comuns. A

cidade torna-se esse espaço-tempo onde a sociedade se projeta, tanto fisicamente como simbólica e mentalmente. Como escreve Lefebvre, a cidade “[...] é também um tempo, ou vários tempos, ritmos [...] a cidade como sendo o conjunto das diferenças entre as cidades.” (2008, p. 62). Aqui Lefebvre pode nos remeter às descrições de Marco Polo para o Grande Khan de Calvino, quando identifica que a cidade não é feita das coisas, outrossim das relações, dos espaços-tempos *entre* as coisas e *entre* as próprias cidades. (CALVINO, 2003).

Se Alÿs caminha rumo às fronteiras, nós o seguimos e levamos o conceito de cidade – do que é urbano – conosco, amparados no legado de Lefebvre ou mesmo nos escritos de Calvino. Muitas vezes, a cidade cresce também em movimentos de expansão radial, quase por círculos, a partir de seus antigos núcleos. A ideia de periferia é sempre relativa e, conforme a cidade avança, o que era fronteira pode se tornar periferia, o que era periferia se transforma frequentemente em centro e assim por diante. A megalópole altera as relações entre núcleo e margem, entre urbano e não urbano, adensamentos e dispersões. Alÿs entende que esse processo estava em pleno desenvolvimento no ano de 2002, em Lima – naquela ocasião, por meio de seu projeto, é como se partisse rumo a esses novos limites, raios de ação e concepções do urbano.

205

Aqui vale insistir no segundo aspecto presente na descrição de Lefebvre, que encontra eco na produção poética de Alÿs: a cidade não é apenas o espaço, é também o tempo em que as ações sociais se projetam. Ao avançar no espaço físico urbano, move-se para fora de seu raio inicial, já em termos de ocupação temporal, o artista nos leva para um patamar além. Não somente dilatações ou ampliações radiais – a passagem do tempo para Alÿs parece ser infinitamente cíclica, adimensional ou, como diriam Deleuze e Guattari, lisa, direcional. Ao passo que o território de suas ações pode estar se expandido gradualmente, a duração de seus trabalhos se mostra passível de repetição eterna, mas uma repetição que a cada vez porta uma nova qualidade, a ponto de não poder ser medida nem somada em seus espaços e durações.

Identificar o início e o fim das ações do artista torna-se, por conseguinte, um trabalho vão, sísifo. Os projetos conectam-se uns aos outros, gerando um universo contínuo e, simultaneamente, múltiplo, que muda de natureza a cada vez. O estudo deixou-se capturar em diversos momentos por essa qualidade, avançando por pequenas variações – ondas que reverberaram e contaminaram o meio pelo qual se propagaram, adaptando-se tanto ao meio

quanto ao ritmo impresso pelas fontes. Às vezes as ondas pareciam emanar das mesmas fontes (dos mesmos autores), porém, em momentos distintos da análise, gerando novas perturbações ou reforçando aquelas anteriores, já amenizadas. Às vezes fontes distintas acabavam por criar novos pulsos de onda que se interpolaram, produzindo sobreposições com as ondas anteriores e acentuando ideias.

Tanto a estrutura de pensamento quanto a de escrita se tornaram um tanto elípticas. Uma trajetória marcada por tentativas de abordar e aprofundar um mesmo tema, renovadas a cada aproximação. Da mesma forma como os trabalhos de Alÿs sugerem suspensão, à espera do momento quando se tornarão mais ativos ou evidentes, a análise de cada núcleo não pareceu poder ser contida, pois não havia linhas claras de corte. Adotamos essa dinâmica, avançando e recuando, às vezes reincidindo em temas a partir de sutis variações. Talvez esse caminho tenha sido uma tática semelhante à do ritornelo, possibilitando a intensificação de uma expressividade circumspecta até o ponto de extrapolar seu núcleo vital, expandir-se em direção ao caos externo, territorializar o que estava à sua volta. A análise da trajetória artística de Alÿs adaptou-se ao objeto de estudo e, nesse sentido, criou um ritmo e uma metodologia próprios. É possível que este capítulo seja justamente o passo para fora, a ampliação de ideias para além do legado de cada autor e do artista individualmente. É nossa tentativa de contribuir para que novos frutos possam emergir das ações e reações até aqui abordadas. Provavelmente recairemos em novas repetições; serão, contudo, para falhar melhor.

Ainda sobre a falha, Beckett escreve “ser um(a) artista é falhar como nenhum(a) outro(a) ousa falhar⁵³.” (BECKETT, 1949 in LE FEUVRE, 2010, p. 6, tradução nossa). Esse pode ter sido o mote que levou Alÿs a fazer um salto de escala, saindo de um meio mais “controlado”, para propor, em 2002, a quixotesca e colossal ação *Cuando la fe mueve montañas*. É o próprio artista quem declara que o trabalho criado e realizado para a Bienal de Lima se tornou um divisor de águas em sua carreira. Antes marcada por expressões como “máxima ação, mínimo resultado” ou “às vezes fazer algo não leva a nada”, sua trajetória passou a comportar ações cada vez mais coletivas, abertas, declaradamente políticas e potencialmente transformadoras. Nessa linha identificamos ações como *Barrenderos*, *Puente*, *Don't cross the bridge before you get to the river* e *Green Line – Sometimes doing something poetic can become*

53 Texto original: “To be an artist is to fail as no other dare fail.”

political and sometimes doing something political can become poetic. Esta última aponta, inclusive, para a mudança entre os títulos dados pelo artista a seus projetos ao longo de um arco de dez anos (1997-2007). Alÿs amplia seu entendimento acerca do conceito de espaço público, revê seu papel enquanto artista e assume uma nova postura, que passa pela adoção de novos axiomas e nomes para seus projetos. Títulos que antes vinculavam “algo com nada”, como em *Paradoja de la praxis 1 – A veces hacer algo no lleva a nada*, são atualizados para versões em que algo pode se transformar em outra coisa (o poético em político, por exemplo).

Alÿs deixa seu universo se contaminar ainda mais pelo impulso utópico após a reverberação de seu projeto em Ventanilla, que produz um esgarçamento dos limites de sua prática artística. Observação, conhecimento, reconhecimento, registro; intervenção solitária, com colaboradores e com voluntários: não é um caminho sem volta, mas denota novos horizontes dos quais partir e para os quais retornar. O artista segue criando proposições individuais, mais silenciosas e menos “intervencionistas” até hoje. Simultaneamente, podemos identificar já nos primeiros trabalhos essa vontade de mudança no mundo, essa esperança ativa. O que equivale a dizer que a iminência poética ocorre justamente nesses espaços entre: entre fazer e desfazer, entre avançar e recuar.

207

Partindo de Albert Camus, autor de *O mito de Sísifo*, temos:

[...] as últimas páginas de um livro já estão nas primeiras. Este é o inevitável. O método aqui definido confessa a sensação de que todo conhecimento verdadeiro é impossível. Só se pode enumerar as aparências e apresentar o ambiente. Esse inapreensível sentimento do absurdo, quem sabe então possamos atingi-lo nos mundos diferentes, porém irmanados, da inteligência, da arte de viver ou da arte pura e simples. O ambiente de absurdo está desde começo. [...] Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um começo ridículo. [...] Absurdo assim. O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável. Em certas situações, responder ‘nada’ a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem. [...] Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo. (CAMUS, 2014, p. 26-27).

Camus fala do absurdo ao tecer comentários sobre nossos gestos cíclicos. Seu texto nos parece instigante precisamente por não apresentar uma moral clara – não sabemos se o absurdo é bom ou ruim. Alÿs tampouco nos

oferece essa pista, o artista declara simplesmente que o que lhe interessa é esse meio, esse presente a ser continuado onde ele mesmo se situa, entre a apologia e a crítica à forma como latino-americanos resistem ao progresso, por exemplo. No processo de modernização nunca alcançada, Alÿs parece ter encontrado uma metáfora para sua própria maneira de produzir. É seu modo de estar no espaço, é nessa cadência de fatos sem começo nem fim que encontra suas possibilidades de criação. É nesse momento do absurdo, como diria Camus, do não saber, do não pensamento ou da reencenação de conceitos por meio de repetições que Alÿs identifica pausas significativas, abrindo brechas para o novo surgir, para iminências emergirem.

O que vale a pena ser reencenado? O quanto preciso repetir algo para torná-lo um processo meu, naturalizado, reterritorializado? Na cidade embalada por movimento pendulares, por gestos e trajetos que se fazem todos os dias, quais ações e pensamentos repetidos podem levar a outros lugares, extrapolar os limites? Não se trata do *que* fazer, necessariamente, mas de *como* fazer. Como diriam Guattari e Deleuze, trata-se do modo de espacialização. Afinal, esse *modus operandi* poético de Alÿs, seu andar nômade em que despreza avanços lineares, pode ser visto como um ato de transgressão e de alisamento? Diríamos que sim. Que seu “progresso” circular acaba por tensionar a própria ideia de limite.

Podemos, inclusive, entender esse processo como parte de uma história acerca da utopia, que também precisa, de tempos em tempos, ter seu conceito e seus limites atualizados, recontextualizados, como propusemos a partir desta dissertação. Cada utopia, afinal, é fruto de seu tempo, e se a transição de escala foi uma das mudanças mais drásticas entre proposições utópicas dos últimos cem anos, a atual limitação territorial conduz a uma necessária revisão do caráter totalizante presente em propostas emblemáticas do passado. Passamos de uma fase com grandes projetos utópicos característicos da Modernidade – partindo da ideia de tábula rasa e, em parte, implementados no período pós-Segunda Guerra – para o atual momento de questionamento dos modelos vigentes, da “sociedade sem relato” e do surgimento das microutopias. As ações de Alÿs, movidas por impulsos utópicos, desenvolvem-se na escala da cidade. O artista dialoga com a realidade circundante: parte do cotidiano, e não de uma imagem projetada num espaço-tempo longínquo como outrora. A estrutura de base se altera, a escala vai da utopia global à microutopia urbana e as perguntas se tornam outras: saímos de uma ênfase direcionada ao *que* habitar para um olhar sobre *como* habitar.

A contribuição de Alÿs, nesse panorama, pode ser sua maneira de habitar a cidade, colocando-se sempre no limiar. Sua postura nos remete a Certeau: entre observação e participação, entre local e estrangeiro, entre trabalho e lazer, entre autor e espectador, entre central e periférico. O artista espacializa tanto a cidade quanto suas margens, desertos e mares. Certeau indica que “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia [...] instaura uma caminhada (guia) e passa através (‘transgride’). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é topológico, relativo às deformações de figuras e não tópico (definidor de lugares)” (1994, p. 215). Quando escreve sobre *delinquências* e coloca um ponto de interrogação ao lado da palavra, Certeau (1994) nos interroga, pois sua figura do delinquente seria a daquele ou daquilo que vive nos interstícios, sempre em movimentos contrários ao da estratégia, desmanchando e deslocando suas barreiras, gerando espaços topológicos.

Entre o aprisionamento em padrões e alinhamentos disciplinares (caracterizado por agendas funcionais, espaços públicos programáticos, cidades claustrofóbicas e burocráticas, barreiras nacionais e xenofobia) e o desvio na ilegalidade com sua errância perpétua, existiria uma delinquência possível? Como se daria uma narrativa delinquente compatível com esse movimento de estar ao mesmo tempo inserido e fora da sociedade e de suas regras, da cidade e de seu planejamento? Certeau acredita que o corpo em movimento na urbe seja o primeiro passo dessa narrativa. Alÿs, em sua trajetória poética, reforça essa intuição ou ideia de Certeau, compartilhada por Deleuze e Guattari em sua descrição sobre o espírito libertador, de alisamento, troglodita e nômade.

Canclini identifica como iminência esse estar no limiar, essa situação diaspórica daquele que atravessa a fronteira, mas que segue fazendo referência ao espaço da onde partiu. “Ser obra artística e ser mercadoria, exhibir-se em museus e em uma organização de direitos humanos, enunciar-se como autor e duvidar de seu poder, a isso, justamente, eu me refiro quando falo de iminência.” (CANCLINI, 2012, p. 240). Ao criar linhas com o fio de seu suéter, com rastros de gelo ou com voluntários, Alÿs nos recorda que os traçados político-geográficos são arbitrários em sua maioria e que será o uso ao longo do tempo a reforçar ou borrar essas linhas, como ocorrerá com aquelas produzidas pelo artista e seus colaboradores em seus percursos. Como podemos, em nossas práticas urbanas, cancelar ou ignorar a existência de linhas que visam controlar nossa circulação e nosso acesso? Quando ignora, transpõe ou atravessa limites, Alÿs não suprime as fronteiras, mas desfataliza sua

existência, questiona sua perenidade e duração, permite uma atitude menos reverente frente aos limites impostos – na arte, na própria ideia de campos de conhecimento, nos limites do urbano e nas fronteiras nacionais. Talvez esse seja um caminho.

Se fecho os olhos, deixo de enxergar os limites visuais colocados na paisagem, subverto os sentidos em que operam as fronteiras – talvez essa seja outra possibilidade. Se todos deixarmos de ver ou de acreditar nos limites, eles seguirão existindo? Quanto há de bloqueio criado, de construções culturais que nos fazem acreditar que não podemos avançar? Quão absurdas podem parecer as barreiras que cristalizam protocolos sociais em gestos contidos, em classes definidas, em gêneros estanques, quando esses limites deixam de fazer sentido para cada um de nós? Como a arte pode afetar essa percepção individual, criando valores subjetivos? E como ela pode ainda ecoar, contaminar uma comunidade inteira?

Desde pequenos somos ensinados a não falar com estranhos. Que estranhamentos evitamos em nossas rotinas urbanas? Interessa aqui extrapolar a visão que Canclini aplica às artes e entendê-la como uma tomada de posição mais abrangente, uma maneira de criar esses espaços de iminência, de caminhar tanto sobre essas fronteiras divisórias a ponto de gastá-las, de apagá-las. Ou, no mínimo, de espessá-las e torná-las um novo espaço. Caminhar e deixar-se ficar nas bordas seria uma opção para não reforçar clichês, para desafiar os acordos, gerar atritos, para sairmos do terreno seguro do familiar. Por que não nos colocamos nesse papel de estrangeiros em nosso dia a dia? Que exercícios seriam necessários para nos desanestesiarmos, para possibilitarmos estar de novo à flor da pele, receptivos ao estranhamento? O quanto nos custa deixar morrer nossas certezas e com isso liberarmos espaço para a criação do novo? Desterritorializar para então reterritorializar nossa própria vida. Além de espessarmos ou borrar os limites em ações delinquentes, nômades, de que forma a cidade pode ajudar nesse processo, permitir aberturas e mudanças?

Talvez uma cidade que promova a criação de espaços-tempos de nada, onde a elaboração de vazios possa fazer parte do processo. Vazios não como a grande esplanada modernista, com seu papel monumental de “foyer paisagístico” que abre para a arquitetura que dela se vislumbra. Estamos mais próximos da ideia de vazio do *zócalo* – não apenas do *Zócalo* praça, mas do termo com

seus tantos significados. Que a cidade se permita não saber, não estabelecer, não pautar as agendas, os lugares, não fixe atividades necessariamente, nem no tempo nem no espaço. Que ceda lugar àquilo que ainda não é, mas que, a partir de canais mantidos abertos, encontrará terreno fértil para emergir. Que o não pensamento encontre possibilidades de ficar em suspenso até que faça sentido se tornar outra coisa, em vez de ser rejeitado imediatamente pelas lógicas da razão e da utilidade pré-estabelecidas.

Se não houver espaços-tempos na cidade que reflitam essa possibilidade, haverá sempre uma tendência da sociedade em reproduzir padrões de saturação e esgotamento em sua escala individual, e vice-versa. Sugerimos movimentos duplos, macro e micropolíticos, impulsionados utopicamente, que nos garantam espaços-tempos de respiro, para deixar crescer em nós o desconhecido, sem abortarmos nossas ideias-feto por não serem bebês bem formados ainda. Que a cidade permita desenvolver em cada um de nós e, simultânea ou conseqüentemente, em nossa sociedade urbana, esses pensamentos iminentes, essas insurgências informes. Projetos que não apenas criem espaços vazios como se fossem uma praça, mas que possibilitem (por meio de formas e mecanismos intrínsecos ao processo de projeto e ao seu contexto), que esses vazios se tornem, surjam e também desapareçam. Processos de projeto que permitam que espaços se desfaçam quando já não parecerem mais ter significado. Longe de serem projetos que obedeçam à fórmula capitalista da obsolescência programada ou que reproduzam a lógica dos espetáculos efêmeros, mas projetos que incentivem o entendimento sobre suas durações, que elaborem possibilidades de pensar seus próprios fins e transformações.

211

Assim como na poética de Alÿs, vale entender o que é preciso deixar ficar em nossas dinâmicas urbanas, o que vale a pena ser mantido e o que tem mais significado desfazer. Alÿs nos propõe um questionamento sobre a necessidade de criarmos produtos concretos e duradouros. Ao falar de processo, desloca a importância para o enquanto, para os instantes de coincidência. Canclini, referindo-se a Deleuze e à Christine Buci-Glucksmann, indica que a estética iminente se alinha à ideia de efêmero apenas na medida em que o efêmero é entendido como afirmação da vida, disposição ao que pode chegar, atenção, espera, para “estar à altura do que chega, [...] alguma coisa que se não pode captar nem deixar fugir. Uma estética da iminência é um modo não patrimonialista de trabalhar com a sensibilidade.” (CANCLINI, 2012, p. 245).

No tipo de projeto desenvolvido por Alÿs e que aqui defendemos, a relevância migra do produto final a ser eternizado para a valorização dos processos dinâmicos – estejam eles em latência ou em atualização.

Alÿs opta, desde o começo de sua carreira, por projetos que se tornem fábulas a serem espalhadas preferencialmente por meio de narrativas orais. Sabemos que na composição da História como disciplina, os registros orais ficaram, até o final do século XX, relegados a segundo plano, a estórias. O artista privilegia o processo em relação ao produto final e, ao escolher por um meio de circulação de ideias calcado na oralidade, sublinha essa intenção não patrimonialista de suas ações. Ao escolher uma história alternativa – a da oralidade – Alÿs opta mais uma vez por uma história feita de carne e não de esqueletos. Boatos e rumores que passam de boca em boca compõem e refletem narrativas feitas de duração, de presentes que não museificam nem cristalizam, mas sim contextualizam e atualizam.

Avançando por esse caminho, pensamos na decisão científica de transformar a escrita num marco histórico de suma importância. Certamente, como já havia alertado Lefebvre, não é uma decisão neutra – ela vem carregada de uma ideologia tanto quanto a decisão por adotar o sistema de representação cartográfica de Mercator, por exemplo. Podemos entender a escolha de Alÿs pelo viés da tática certauniana ou do alisamento deleuziano e, ainda nessa linha, debater o quanto há de transgressor ou, no mínimo, de crítico e de dissensual, ao adotarmos essa postura que privilegia uma história não baseada no registro da palavra escrita. Vale lembrar ainda que muitas das civilizações indígenas pré-colombianas não tinham sistemas como o da escrita e o do alfabeto. A visão de sociedades menos civilizadas e desenvolvidas cerca a história latino-americana contada a partir de uma perspectiva eurocêntrica, que rapidamente transforma, por exemplo, povos não alfabetizados em povos analfabetos, primitivos.

Ao adotar a fábula (ao estilo de Ésope) como primeira fonte de disseminação e de contaminação de seu trabalho, Alÿs quebra, por diferentes motivos, essa lógica colonialista e possibilita uma partilha comum. O primeiro é a constatação de que todas as civilizações e todos os seres humanos são dotados de fala. Não há, nesse sentido, um alfabeto, escrita ou algo a ser apreendido – nenhum filtro é criado para se ter acesso a alguma informação. A única premissa dessa partilha é a capacidade comum da fala e da escuta.

O segundo motivo parte justamente deste ponto: para que uma narrativa oral circule, o compartilhamento se faz necessário. As fábulas são transmitidas oralmente e requerem, portanto, uma troca. Ao contrário da escrita, que pode ser individual, a criação de histórias que se espalham por rumores é iminentemente coletiva e processual, sendo ativada toda vez em que é contada. Finalmente, ao passo que a escrita pressupõe ainda uma superfície sob a qual plasmar o texto (pedra, cera, madeira, pergaminhos, papéis, telas...) o som se propaga através de meios que estão ao nosso redor o tempo todo, como o ar ou a água.

As ondas sonoras que possibilitam a transmissão das fábulas podem atingir um longo alcance e têm a capacidade de se transformar a partir dos obstáculos encontrados pelo caminho, por meio de fenômenos como difração e reflexão, sem se deixar barrar por eles. Na Física, o nome dado à perturbação geradora de uma onda por uma fonte, aliás, é pulso (pulso de onda). O pulso transmite a perturbação, a vibração num determinado meio, pelo qual a onda se propaga, reverberando. Essas nomenclaturas e imagens podem nos ajudar a entender o tipo de contribuição e a forma como proposições artísticas podem afetar seus contextos – como nos parece ser o caso das ações de Alÿs –, movidas por impulsos utópicos que perturbam o ambiente por onde se propagam.

213

Possivelmente a questão mais interessante a ser pensada a respeito da vinculação que aqui propomos entre a trajetória de Alÿs e o fenômeno físico das ondas seja: ondas não transportam matéria, somente energia. Um trabalho baseado em ações que não carregam matéria, mas que, a partir de uma fonte, provocam deslocamento de energia e possibilitam novas vibrações nos revela, portanto, uma potência transgressora significativa. Trata-se de perceber que toda matéria necessária para gerar transformações já está posta na realidade, precisando apenas ser provocada através de pulsos (ou impulsos). Não há um dado, um objeto, um conhecimento a ser inserido ou transmitido – somente energia. Essa percepção pode ser um primeiro passo para a emancipação social sobre a qual Rancière escreve em *O espectador emancipado* (2010), coadunando para uma postura não colonialista de produção histórica que possibilite uma nova partilha comum.

A ideia de não produzir novos materiais não é inédita no campo da arte, posto que o movimento chamado Arte Conceitual é reiteradamente atre-

lado à ideia de desmaterialização da arte, por exemplo, mesmo que de forma questionável⁵⁴. Essa prática de valorização do processo, em detrimento do objeto a ser inserido no mundo, foi apontada como um movimento de ruptura e transgressão em relação à Arte Moderna nas décadas de 1960-70, como vimos. Em sua trajetória, contudo, Alÿs foca seus trabalhos menos em transgressões relacionadas à disciplina da arte e mais em transformações relacionadas às situações socioeconômicas e políticas que encontra pela cidade.

Canclini defende que o interesse crítico de artistas responsáveis pela criação de poéticas iminentes recai nas interações e desacordos sociais existentes, porém ainda não nomeados, não representados. Mora precisamente naquele ponto ou momento quando o artista parece perceber ou intuir a possibilidade de uma intervenção, por meio de uma ação que evidencia o dissenso presente, para que ele possa ser partilhado. Nas palavras de Deleuze, esses trabalhos artísticos têm a potência de “suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzido.” (1992, p. 222). Alÿs gera perturbações a partir do que encontra em seus deslocamentos, nas situações presentes nas cidades por onde passa, suscitando acontecimentos urbanos em diferentes escalas, que podem ser lidos como microutopias.

214

Se insistimos em identificar o que há de urbano e político nas ações poéticas de Alÿs é porque seu trabalho se distancia da arte chamada de engajada, social ou declaradamente política. Sua trajetória é polifônica e de difícil classificação, e justamente por essas razões nos interessa: por seu viés micropolítico vinculado à cidade. Essa visão está amparada não somente no legado teórico e poético do artista, mas em toda a documentação encontrada acerca de sua obra, principalmente nas entrevistas e textos escritos por seu amigo, colaborador (crítico e curador) Cuauhtémoc Medina.

Eu sinto que quando Francis faz uma intervenção política é sobre nossa relação com o âmbito público, com a ocupação da propriedade informal da rua, com a economia informal, com as possibilidades ou não da prática e com este problema geral que é a entropia da vida econômica cotidiana, ou seja, o esforço inimaginável que nos custa

54 Após o lançamento de *Six years - The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, de Lucy Lippard, a ideia de arte desmaterializada passou a ser adotada por muitos críticos, colecionadores, especialistas e artistas. Cristina Freire, como já foi apontado no capítulo *Fontes* desta dissertação, entende que não se tratava de uma desmaterialização no sentido literal, visto que essa arte ainda encontrava suportes como cartões postais, o corpo, a paisagem, para tomar forma. A questão era deslocar a importância para o processo, para a ideia e retirá-la da forma final, do objeto artístico como produto acabado.

para chegar a nenhum resultado. É a reflexão sobre esta economia da vida, especialmente daquela latino-americana, que fazem políticas suas obras. (ALÝS; MEDINA, 2005, p. 97).

Se o faz por meio de ações efêmeras, que em geral nada deixam de rastro físico, é para manter essa coerência com seu *modus operandi* artístico. Desde suas primeiras intervenções, Alýs entende que não deve acrescentar nada a mais no mundo. Inversamente, procura dar novo significado e vida àquilo que encontra à sua volta, transformando seus gestos, enunciados e ações em narrativas, rumores e histórias. Não constrói pontes físicas, concretas, mas cria muitas pontes imaginárias. Aproxima-se assim da fusão dialética proposta por Harvey em seu entendimento de utopias espaço-temporais. Foucault, e mesmo Rancière, poderiam chamar essas fábulas de heterotopias. A partir da leitura de *O princípio esperança*, entretanto, a concepção de impulso utópico de Bloch ainda nos parece a que melhor descreve aquilo que move Alýs em sua trajetória.

É o próprio artista que, ao comentar o que lhe interessa em seus projetos, muitas vezes identificados com o mito de Sísifo, com o eterno ensaio que nunca se realiza e com a ideia de miragem, indica o que há de potente na miragem. Seu foco se volta para a busca infinita por miragens que estão ali, paradas na linha do horizonte, ao alcance de nossa visão, mas que, quando perseguidas, afastam-se continuamente, nos levando sempre para mais além. Alýs esclarece o quanto sua percepção recai justamente no que pode haver de provocador nessas situações. Ao invés de encarar a miragem como uma prisão onde nos debatemos entre ilusão e desilusão, o artista propõe que existe algo de redentor em seus trabalhos, ao contrário do destino fatalista de Sísifo. A redenção se dá nesse progresso não linear, não contaminado pela ideologia tecnocrata e positivista ocidental.

Dentro desse processo de aparente ilusão, fracasso e repetição eterna, existiria aquilo que nos incitaria a ultrapassar o que está posto.

Se você olha para a tradição cinematográfica ou literária, as miragens sempre foram convocadas para apresentar cenas de *aparição* [...]. Mas eu tendo a ver o mecanismo da miragem exatamente como o oposto. Enquanto se aproxima, a miragem escapa eternamente pela linha do horizonte, sempre enganando ou eludindo nosso progresso, inevitavelmente precedendo nossos passos. É um fenômeno de constante *desaparecimento*, uma contínua experiência de evasão. Sem o movimento do observador, a miragem não seria mais do que uma mancha inerte, uma vibração ótica na paisagem. É o nosso avanço que o desperta, a nossa progressão em direção a isso que desencadeia

a sua vida. É na obstinação da nossa intenção de que a miragem venha à vida, e esse é o espaço que me interessa. Se há desilusão, é porque queremos pegá-la, tocá-la. Quando me refiro, por meio da metáfora da miragem, à modernidade que sempre parece estar ao nosso alcance, mas nos escapa, não quero dizer que a modernidade é o objetivo ou o que o devemos perseguir. O que me interessa é a intenção, o movimento para a miragem. Para mim, a ênfase está no ato de prosseguir, nessa fuga para frente. Vejo a tentativa como o verdadeiro espaço de produção, como o campo de operações de um desenvolvimento real ou realista⁵⁵. (ALYS in FERGUSON, 2007, p. 52, tradução nossa).

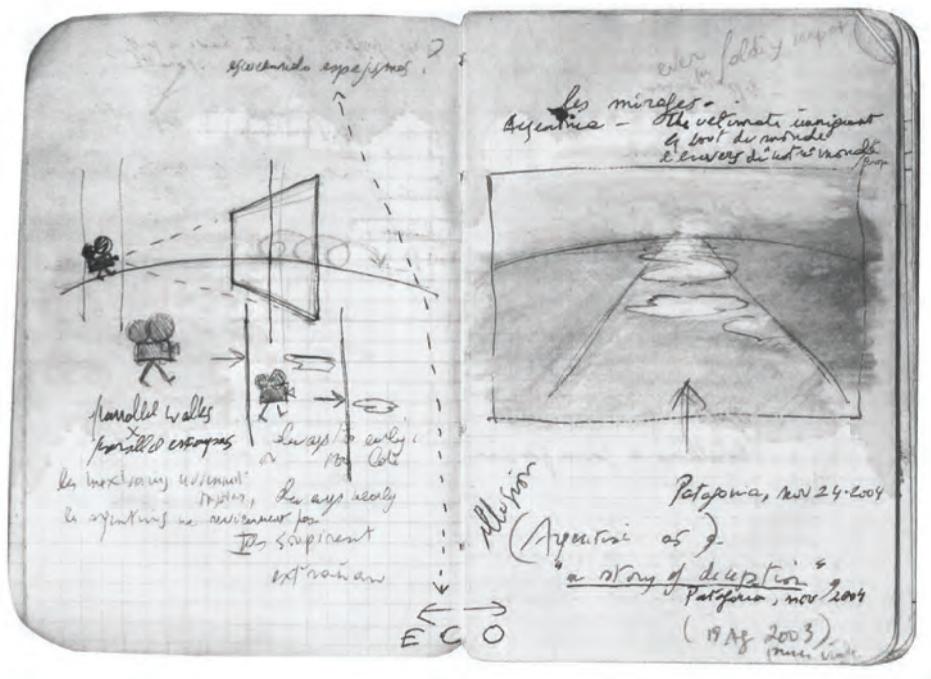


Fig. 42. Francis Alÿs. A Story of deception, 2003-06. Desenho do artista

Para Bloch é justamente esse o papel da utopia, ao gerar esse impulso que nos leva a ultrapassar a cegueira do presente, lançando-nos coletivamente rumo ao *novum* que se anuncia, que ainda não é, mas que se torna à medida em que avançamos, acreditando naquilo que pode vir a ser, em nossa realidade.

55 Texto original: "If you look at the larger cinematographic or literary tradition, mirages have almost always been called upon in order to introduce scenes of apparition [...]. But I tend to see the mechanism of the mirage as exactly the opposite: while one approaches it, the mirage eternally vanishes on the horizon line, always deceiving or eluding our progression; inevitably preceding our footsteps. It is a phenomenon of constant disappearance, a continuous experience of evasion. Without the movement of the viewer observer, the mirage would be nothing more than an inert stain, merely an optical vibration in the landscape. It is our advance that awakens it, our progression toward it that triggers its life. As it is the struggle that defines utopia, it is the vanity of our intent that animates the mirage, it is in the obstinacy of our intent that the mirage comes to life, and that is the space that interests me. If there is disillusionment, it is because we want to catch it, to touch it. When I refer to that modernity that always seems to be within our reach but escapes us, I don't mean to say that modernity is the goal or what we should be pursuing. What interests me is the intent, the movement toward the mirage. For me, the emphasis is on the act of pursuing itself, in this escape forward. I see the attempt as the real space of production, like the field of operations of a real or realistic development."

Em Raïssa, cidade triste, também corre um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois volta a se estender entre pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe. (CALVINO, 2003, p. 135).

Calvino escreve todo seu romance *As cidades invisíveis* em torno, basicamente, dessas distintas percepções acerca do fenômeno da miragem descritas por Alÿs (aparição e desaparecimento). Não à toa, grande parte das cidades ficcionais descritas em seus contos surgem em paisagens desérticas. Tanto a obra do autor italiano como a de Alÿs soam duais, ora críticas e soturnas, ora esperançosas e solares. Para encerrar seu livro, porém, Calvino utiliza a ideia de “tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.” (2003, p. 150). De forma análoga à declaração de Alÿs para Ferguson, Calvino aponta para essa necessidade de prosseguir, utopicamente, nessa fuga para frente, abrindo espaço. Ambos sugerem que vale a pena seguir em nossas tentativas de espacializar (como diria Certeau), imbuídos do espírito que Bloch chamaria de impulso utópico.

O impulso utópico passa, tanto em Alÿs como em Calvino, por uma leitura acerca da própria possibilidade de invenção: de cidades, formas, linguagens, realidades. Alÿs indica que sua trajetória pode ser lida como uma única narrativa que parte da invenção de linguagens, na qual cada trabalho é uma parte na composição da cidade que está mapeado e inventando continuamente. Calvino inventa urbes ao longo de todo seu livro – cuidadosamente, porém, as intitula de invisíveis, não de imaginárias ou inexistentes. Ao descrever Raïssa, aponta para a cidade feliz que existe a partir de conexões efêmeras, reversíveis e não aparentes. Essa outra Raïssa sequer é reconhecida pela cidade triste que se apresenta na “realidade” – ela existe em latência, sempre a ponto de emergir, como se estivesse sendo germinada. A Raïssa infeliz gesta dentro de si muitas sementes de Raïssas resplandecentes que, no entanto, permanecem ali como potência, prontas para serem “inventadas”.

Aqui entendemos que a ficcionalização pode servir para criar um nome ou um sentido a algo que ainda não está posto. Algo existe em latência e, sendo invisível a nossos sentidos, escapa à racionalidade e se esconde quando buscamos iluminá-lo à luz da consciência. Calvino, ao se aproximar do final de sua obra, descreve um atlas que o Grande Khan possui. Nele, ao contrário do que talvez se poderia supor, as cidades registradas não se restringem àque-

las descritas até então no livro. Naquele atlas Calvino nos revela que estão mapeadas Granada, Constantinopla, Cidade do México, Nova York, Amsterdã, Cartagena. É quase possível então fazermos o percurso inverso, imaginando que cada uma das cidades criadas por Calvino corresponde a outra, existente em nosso atlas terrestre, ou imaginar que o autor italiano tenha desenvolvido cada uma de suas cidades invisíveis em torno de peculiaridades encontradas em cidades reais.

Não se trata, contudo, de descobrir a quais cidades reais as cidades invisíveis de Calvino possam remeter – por imitação, analogias, oposição, hipérbole. Outrossim, interessa a relação de possibilidades múltiplas oferecidas por narrativas (elaboradas por Calvino e por tantos outros autores), que nos abram para percepções sobre o que existe a nosso redor. Criar ficções para pensar o real, como afirma Rancière. É como se, através de sua ficção literária, Calvino nos apresentasse para uma espécie de máquina de fazer cidades – um mecanismo mental que, a partir de pequenos acréscimos ou desvios, é capaz de gerar novas formas que correspondam a novas cidades. “O catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontra a sua cidade, novas cidades continuarão a surgir.” (CALVINO, 2003, p. 126).

218

É disto que se trata, em última análise, a relação entre as ações poéticas de Alÿs com a cidade: a possibilidade do artista criar cidades, fundar espaços, ressignificar cenários. Individual ou coletivamente, Alÿs gera situações escultóricas que moldam as relações entre diferentes agentes, animados ou inanimados. São intervenções que alteram nossa percepção e atitude frente a uma paisagem, aos limites impostos, às agendas contemporâneas, à burocracia nacional, ao desperdício, às comunidades tantas vezes chamadas de periféricas. Durante toda a dissertação Calvino foi chamado para dialogar com Alÿs pois, entre todos os autores, parece ser aquele que, com maior habilidade e recurso poético, transforma imaginação em palavras e vice-versa.

Alÿs e Calvino criam, com diferentes pesos e recursos, narrativas com alto potencial simbólico, capazes de nos fazer, mesmo que momentaneamente, imaginar. São táticas para pensar utopicamente, desenhar mentalmente histórias, entrever narrativas e possibilidades a partir de plataformas postas no aqui e agora, como as cidades com seus espaços e tempos comuns. Alÿs intui, ao visitar Palmanova, que naquela situação saturada nada devia ser criado materialmente, que apenas uma inserção na memória do local podia

realmente surtir efeito na percepção das pessoas sobre a cidade. Decide então criar uma fábula, uma ficção. E mesmo sua acepção de fábula requer um olhar mais detido para entendermos de que forma seus trabalhos artísticos podem constituí-las.

Geralmente fábulas apresentam personagens animais com características antropomórficas para acentuar características humanas. Muitas vezes esse artifício é empregado justamente para criticar algo (quase como uma caricatura), mas de forma indireta, por meio de personagens fictícios. Trata-se de um estratagema bastante comum em tempos de restrição de liberdades, de censura, quando buscamos táticas para desviar do sistema sem deixar que seus limites barrem nossa mensagem e intenção. Foi esse o recurso de que partiu Thomas Morus quando, grosso modo, para criticar o sistema de governo de Henrique VIII – a situação de extremas desigualdades socioeconômicas e a imposição religiosa da Igreja Católica na Inglaterra no século XVI – optou por escrever uma história ficcional. A história foi publicada em 1516, sob o nome *Utopia* ou *Sobre o Melhor Estado de uma República que existe na Nova Ilha Utopia*.

Quando entende que cachorros podem servir como uma analogia aos cidadãos desprezados pelo sistema de ordenamento urbano, Alÿs empresta sua imagem a alguns trabalhos em que a figura canina “humaniza” uma determinada situação. Quando faz apontamentos críticos de forma indireta, buscando recursos alegóricos, o artista torna possível uma aproximação inaugural a um determinado tema, como Morus fez a seu tempo. O deslocamento colossal de uma montanha, a criação de uma ponte feita de barcos ou de crianças na linha do horizonte, um relógio solar feito de pessoas são como fagulhas que podem acender nossa imaginação, gerar curiosidade e surpresa. Assim as críticas presentes nos trabalhos de Alÿs e seu modo de encarar a realidade encontram maior receptividade, evitando censuras tanto oficiais quanto particulares.

Dito de outra forma, num mundo estriado ao extremo, saturado de imagens e informações que visam reiterar discursos hegemônicos, as pequenas inserções imateriais de Alÿs nos permitem uma leitura menos protegida e menos carregada de certezas frente a suas ações e registros. Trata-se de uma produção menos capturável pelos sistemas de controle – cada vez mais impregnados em nossas relações com o mundo. A partir de enunciados

curtos, desprovidos de moral declarada, ou por meio de desenhos simples – quase infantis –, Alÿs foge dos canais de comunicação padronizados e de bloqueios preparados pela estratégia, mas também daqueles individuais, com seus preconceitos tácitos. É como se o artista resgatasse a nossa capacidade de aproximação dessas imagens e mensagens sem tantos filtros prévios, de maneira mais porosa.

Com leveza, Alÿs aborda assuntos impregnados de lugares comuns e consensos forjados, como os dogmas do progresso, os processos de gentrificação urbana, a periferação e desurbanização das cidades atuais, bem como situações de conflito entre barreiras continentais. O artista recorre a um imaginário lúdico, fugindo do vocabulário usual da mídia. Escapa, assim, de clichês e da espetacularização que muitas vezes acabam por amortecer os fatos, dado o acúmulo e a intensidade de imagens transmitidas e o uso recorrente de embalagens para rotular aqueles acontecimentos que não se encaixam nos padrões existentes. Esse jorro de informações que diariamente engolimos, sem sequer digerir, deixa pouco espaço para a reflexão crítica.

220

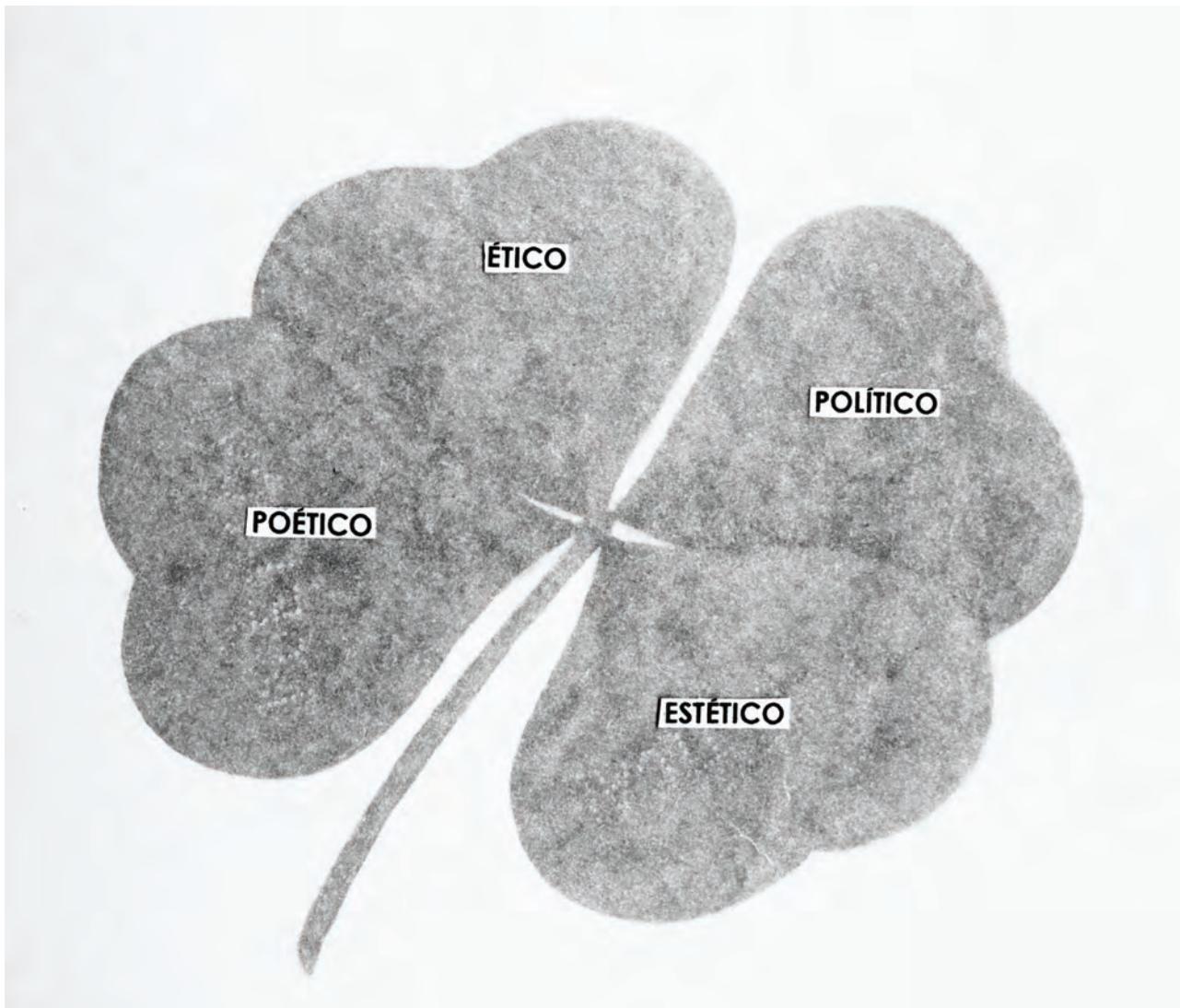
A partir de uma produção de experiências estéticas livres de significados decalcados, os projetos de Alÿs possibilitam outro tipo de aproximação às questões levantadas: desterritorializam as imagens e vocabulários presentes numa dada situação e, assim, desanestesiaram nossa percepção, criando pontes. Ou, como diria Calvino, produzem fios invisíveis e efêmeros que ligam os seres vivos formando novos desenhos. O artista vai na contramão da propaganda e da proliferação de imagens e produtos no sistema midiático.

Estamos diante de uma possível exploração do recurso da fábula, com seus personagens animais, que despersonificam as situações, quitam os nomes, nos permitem encarar apenas o que existe por trás do véu de classificações prévias. É como se Alÿs conseguisse acessar um potencial crítico e subjetivo ao desviar dos simulacros e da gratuidade de imagens e discursos prontos, normativos e doutrinários. Suas ações alisam esse tipo de produção e retiram os conceitos da inércia, extraindo situações de uma banalidade e de uma violência forjadas sobre o consenso.

Os trabalhos de Alÿs tomam emprestado da literatura sua qualidade de adaptação. Relatos orais tanto podem intensificar e reiterar uma história quanto permitir que cada parte se acomode em novos contextos e seja atua-

lizada a cada nova situação que se apresenta. Assim as fábulas se moldam a cada contexto onde são contadas, como nômades. Não à toa, Certeau aparece com frequência na análise da trajetória de Alÿs, marcada por aproximações entre as enunciações da fala e do pedestre, da gramática e do planejamento urbano. Os espaços de enunciação e de apropriação entre ambos são similares e auxiliam nas analogias propostas, abrindo o estudo para possibilidades que atravessam literatura, artes visuais, filosofia e urbanismo. A pesquisa buscou manter em tensão e diálogo esses campos, que de alguma forma podem espelhar as relações entre poética, estética, ética e política.

Não apenas esses campos se atravessam na trajetória de Alÿs, mas a própria divisão entre campos, entre prática e teoria se tornam questionáveis. A proliferação de estudos, acadêmicos ou não, que têm se debruçado em produções artísticas para delas extrair, testar e confrontar suas hipóteses é muito significativa. Vale lembrar que Canclini é antropólogo e que sua pesquisa em artes visuais faz parte de uma trajetória de aproximação em que o autor busca na arte insumos para seus estudos. Da mesma forma, Rancière bebe na fonte



das artes para desenvolver seus textos filosóficos, e mesmo Lefebvre recorre ao conceito de viver a cidade como obra de arte, entendendo que se trata de um tipo de produção humana que vai muito além da produção de objetos artísticos. Cabe, portanto, olhar para as contribuições que a produção artística vem permitindo para fora de seu próprio campo, além de procurar entender se é relevante manter essas divisões entre campos e disciplinas. Após as análises realizadas nesta dissertação, a tendência seria responder que não.

Assim como defende Rancière, parece fazer mais sentido borrar ou mesmo cancelar esses parcelamentos quando não contribuem para uma abordagem mais ampla e múltipla das situações que se apresentam. Nesse caso, a produção de Alÿs é tanto artística, poética, quanto urbana, tanto prática quanto teórica, permitindo a elaboração de novas formas de subjetivação política nesses espaços que não se dividem por campos de conhecimento.

Quer se trate do passado do trabalho ou do presente da arte: quebrar as grandes divisões: ciência e ideologia, alta cultura e cultura popular, representação e o irrepresentável, o moderno e o pós-moderno, etc., para contrastar a chamada necessidade histórica com uma topografia da configuração das possibilidades, uma percepção das múltiplas alterações e deslocamentos que constituem a subjetividade e a invenção artística. Eu reexaminei as linhas divisórias entre o moderno e o pós-moderno, demonstrando, por exemplo, que a "pintura abstrata" não foi inventada como uma manifestação da autonomia da arte, mas no contexto de uma maneira de pensar a arte como um fabricante de formas de vida; que a mistura de alta cultura e cultura popular não era uma descoberta de 1960, mas estava no coração do romantismo do século XIX. No entanto, o que mais me interessa do que a política ou a arte é a forma como os limites que definem certas práticas como artísticas ou políticas são desenhados e redenhados. Isso liberta a criatividade artística e política do jugo dos grandes esquemas históricos que anunciam as grandes revoluções vindouras ou que lamentam as grandes revoluções passadas apenas para impor suas prescrições e suas declarações de impotência sobre o presente⁵⁶. (RANCIÈRE, 2007 in NOBLE, 2009, p. 93, tradução nossa).

56 Texto original: "Whether dealing with labour's past or art's present: to break down the great divisions science and ideology, high culture and popular culture, representation and the unrepresentable, the modern and the postmodern, etc. to contrast so-called historical necessity with a topography of the configuration of possibilities, a perception of the multiple alterations and displacements that make up forms of political subjectivization and artistic invention. So I reexamined the dividing lines between the modern and postmodern, demonstrating, for example, that 'abstract painting' was invented not as a manifestation of art's autonomy but in the context of a way of thinking of art as a fabricator of forms of life, that the intermingling of high art and popular culture was not a discovery of the 1960s but at the heart of nineteenth-century Romanticism. Nevertheless, what interests me more than politics or art is the way the boundaries defining certain practices as artistic or political are drawn and redrawn. This frees artistic and political creativity from the yoke of the great historical schemata that announce the great revolutions to come or that mourn the great revolutions past only to impose their prescriptions and their declarations of powerlessness on the present."

Entendemos que o legado da arte contemporânea, aqui apresentado a partir de uma amostragem de trabalhos de Alÿs, auxilia na elaboração e na compreensão das teorias de Rancière, especialmente no que se refere a afirmação de que essas experiências estéticas são políticas desde sua base. Não haveria divisão, por conseguinte, nem existiria um momento em que essa ação poética se tornaria política. O axioma de Alÿs "*às vezes fazer algo poético pode se tornar político e que às vezes fazer algo político pode se tornar poético*", em nossa percepção, se mostra mais próximo de *às vezes fazer algo poético é político e às vezes fazer algo político é poético*.

A visão não dicotômica dos conceitos aportada por Deleuze e Guattari coincide com essa possibilidade criada por trabalhos poéticos-políticos como os de Alÿs, que são um e outro, ou que passam de um para o outro o tempo todo, em processos não determináveis. Assim como a Física Quântica nos ajuda a entender como a luz pode se comportar tanto como onda quanto como partícula, a postura desses autores nos permite fugir de perspectivas do mundo e de seus fenômenos em termos binários um *ou* outro. Avançamos com teorias científicas criando enunciados para tentar explicar essas novas realidades que até então não tinham nome, não pareciam existir ou sequer serem possíveis – como algo se comportar de duas formas aparentemente excludentes (onda e partícula, por exemplo).

223

Quando Alÿs e outros artistas, poetas e autores inventam novas ações, criando novas possibilidades e ficções, abrem espaços, inaugurando situações para as quais ainda não temos nomes nem teorias. É como se a arte tivesse a capacidade de intuir o que está sendo gestado, mas que ainda não se apresentou no mundo, permitindo, assim, que esse embrião seja acolhido quando vier à luz. De maneira similar às danças e aos rituais romanos descritos por Certeau (os *fetiales*), essas práticas poéticas criam uma nova possibilidade de espaço para que, a seguir, ele possa vir a ser territorializado. As ideias de Deleuze e Guattari acerca dos processos contínuos de territorialização-des-territorialização-reterritorialização se tornam apreensíveis a partir de ações como as de Alÿs. Isso não significa que seus trabalhos artísticos ilustrem uma teoria: ao contrário, pode significar que tais ações requerem a criação de novas teorias. É nesse sentido que recai nosso interesse sobre o quanto a arte contemporânea pode criar novos espaços-tempos urbanos, novas formas de compartilhamento desses espaços-tempos e de entendimento do que pode ser urbano, a partir de uma compreensão análoga ao comportamento da luz, que pode ser algo e algo.

Essa possibilidade de coexistência, aliás, é ponto fundamental para aceitarmos que o dissenso é saudável e que não deve ser evitado nem simplificado. Nos processos de urbanização descritos por Lefebvre existe uma preocupação em detectar o reducionismo a que grande parte dos projetos urbanos foram submetidos. A tentativa de síntese, de se chegar rapidamente a um padrão que atenda a todos, projetado para avatares e modulares, torna insustentável a vida nas cidades. Trata-se de uma violência contra os cidadãos, contra o direito à cidade. Por meio de ações artísticas que permitem a instauração de espaços heterogêneos, de dissenso, e de processos não teleológicos, percebemos a potência de desenvolver outras maneiras de projetar e de criar situações porosas: cidades onde novas palavras e novas diferenças possam surgir.

Em seu livro *Numa dada situação*, Alÿs faz um apanhado de desenhos, imagens e colagens, trechos seus e de outros autores. Dentre os textos selecionados pelo artista, podemos ler:

O grau de desordem num sistema fechado e sua tendência para a desordem crescente são irreversíveis. A ação de uma praga de tomates pode transformar uma horta extremamente ordenada em um espaço de desordem. Mas, quando a horta tem uma grande variedade de plantas, a estabilidade é maior. Menos ordem implica maior estabilidade; mais ordem implica maior instabilidade. (Entropia [www.holalexandria.org] in ALÿS, 2010, s.p.).

224

Alÿs busca evidenciar e até promover o dissenso em suas ações e atenta para essa relação perigosa entre homogeneidade, ordem e instabilidade. A história já nos mostrou o quanto cidades ou sociedades de extremo controle podem ser altamente instáveis e destrutivas, distópicas.

Projetar espaços para atender a somente uma parte dos cidadãos ou para separá-los e estratificá-los racial, cultural e economicamente pode ser devastador, como aponta Lefebvre. Cristalizar a cidade para que assuma usos predefinidos, privilegie apenas uma gama restrita de sistemas, de valores e mesmo de habitantes, também. Assim como nas hortas, a diversidade permite que haja uma capacidade criativa maior, com múltiplas respostas e possibilidades de adaptação a cada situação. Cabe, a partir da produção artística, pensar que outras formas podem ser cultivadas em nossa urbe, contrariando a ideia de ordem e de progresso como elementos naturalmente positivos.

A postura crítica de Alÿs frente a esses dogmas do progresso e do consenso – e até mesmo do embelezamento – se alinham ao pensamento de Lefebvre e de Bloch sobre a necessidade de espaços dos desejos fundamentais (ou da utopia) em nossa sociedade a partir da ideia de heterogeneidade. Apesar de partir de uma possível raiz comum, de uma esperança por mundos melhores, essa postura se distingue diametralmente da grande maioria dos projetos identificados como utópicos. Muitas vezes iniciativas utópicas resultaram em projetos de cidades harmoniosas, pacíficas, belas e ordenadas. Harvey afirma que “[...] as utopias que Platão inspirou podem ser consideradas com a mesma facilidade tanto infernos opressivos e totalitários como céus emancipatórios e felizes”. (2004, p. 207). Vale lembrar que Harvey critica exatamente a falta de processos sociais transformadores presente em muitos projetos icônicos – *Utopia, Nova Atlântida, Cidade do Sol, Nova Harmonia, Falanstério* –, caracterizados por sociedades altamente controladas. A mesma falsa estabilidade existente nas hortas com uma única espécie permite que essas utopias totalizantes rapidamente sejam lidas pelo seu inverso, como distopias.

Para Canclini, esse pensamento perigoso ocorre também em algumas tendências artísticas contemporâneas. De acordo com o autor, vale diferenciar a iminência poética – que nada tem de mística, visto que se vincula ao aqui e agora de forma dinâmica e crítica – dessa tentação em que alguns autores e artistas recaem ao conceber espaços de conformidade harmoniosa. Em momentos como o atual, identificados pelo autor pela falta de relatos unificadores, essa tendência seria quase irresistível, geradora de teorias e práticas baseadas na ideia de imobilidade (de classes ou etnias, por exemplo), visando compensar a instabilidade econômica ou a corrupção. Como cita Harvey: “não há nada mais desigual do que o tratamento igualitário de desiguais”. (2004, p. 234). Na contramão desses fundamentalismos ou visões um tanto simplificadoras, seria possível criar cenários precisamente dissensuais.

Nessa linha, vale entender o poder da negação afirmativa ou da afirmação negativa. Contra a tendência à padronização, à reificação de comportamentos e à acomodação, ações que operam pelo negativo são muito bem-vindas. Talvez a delinquência de Certeau, talvez a insubordinação dos povos indígenas frente ao modelo-trabalho, talvez a não ação do personagem literário Bartleby ou o sentimento de operar pelo inverso do progresso como em Alÿs: aqui vale compreendermos a potência do que é negativo. No atual

contexto em que as situações nos são apresentadas já postas, como num *buffet* de possibilidades, o *não* aparece como uma resposta desconcertante. Não se trata de escolher entre um ou outro no leque de ofertas, mas sim de indicar que não se deseja nada daquilo que está sendo oferecido. Essa postura pode ser extremamente provocadora, pois requer da parte de quem oferece uma hesitação, uma nova busca, ou mesmo a desistência completa.

O absurdo ao qual Camus faz referência pode estar próximo dessa postura, desse “*I would prefer no to*”⁵⁷ como a resposta insistente de Bartleby. Trata-se de, ao mesmo tempo, negar e afirmar, resistir às classificações dadas, permanecer em suspensão, até que, quem sabe, a potência tome forma em nosso caminho utópico rumo à miragem.

Há um momento e um lugar no incessante labor humano de mudança do mundo em que as visões alternativas, por mais fantásticas que sejam, oferecem base para moldar poderosas forças políticas de mudança. Creio que nos encontramos precisamente num desses momentos. De todo modo, os sonhos utópicos nunca desaparecem por inteiro, estando em vez disso onipresentes como os significantes ocultos de nossos desejos. (HARVEY, 2004, p. 257).

226

O que queremos dizer aqui é que, possivelmente, a trajetória de Alÿs sirva como uma amostragem dentro da produção poética contemporânea de pensamentos e ações que se desenvolvem na cidade como formas de aterrisar esse estado de pura potência encontrado na postura de Bartleby e nos escritos de Lefebvre. A partir de suas ações, Alÿs consegue plasmar, mesmo que por alguns rápidos instantes, esse significante utópico.

Quando Bartleby se deixa morrer (como os índios insubordinados que foram sacrificados pelos europeus por não se adaptarem ao trabalho imposto), surge uma visão de falência, de fim da esperança. Esta dissertação não apenas mantém um olhar interessado nos processos de aparente falência como também propõe formas de responder a esse mote, através de trabalhos como os de Alÿs e seus cruzamentos com outras produções poéticas, como as obras de Calvino, de Melville e Beckett. Todas essas produções se apresentam como alternativas entre a pura potência do impulso utópico que permanece como significante – sem se materializar no mundo – e aqueles momentos em que essa potência iminente encontra uma linguagem, uma maneira de vir a ser no mundo, como esperam Harvey e Bloch.

57 Frase original em inglês proferida pelo personagem Bartleby ao longo do livro de Herman Melville, traduzida para o português como “preferiria não”.

Especificamente na trajetória de Alÿs, podemos identificar esse busca na maneira como o artista se porta como alguém que não se satisfaz nem se cansa. Cada dia é uma nova jornada, uma nova estreia de possibilidades impulsionada pelo que a descoberta de uma nova cidade, por exemplo, tem a lhe oferecer. Suas derivas são tudo menos comodismo e inércia.

Ninguém escolheu para si esse estado de urgência: ele está conosco desde que existimos e pelo fato de existirmos. [...] O urgente se exterioriza primeiro como almejar, ambicionando alguma coisa. Se o almejar é sentido, então passa a ser um ansiar, única condição sincera de todos os seres humanos. O próprio ato de ansiar não é menos vago e genérico do que urgência, mas ao menos é direcionado claramente para fora de si, não fica revolvendo as coisas como a urgência, vagueia solto. (BLOCH, 2005, v. 1, p. 49).

Cada cidade porta consigo uma nova possibilidade de identidade para o artista, que segue seus deslocamentos e êxodos urbanos buscando seu próprio, se reencontrando na próxima cidade e em outro alguém, como em *Doppelgänger*. Segundo Bloch não há pulsão ou indivíduo que permaneça imutável, “nada está estabelecido de uma vez por todas desde o início, e justamente o nosso si-mesmo não nos é predeterminado.” (2005, v. 1, p. 70). Vale sublinhar aqui a identificação entre o pensamento de Alÿs, de Deleuze e Guattari e o pensamento de Bloch, visto que entendem esses processos como uma invenção ou atualização constantes, como a elaboração de algo que pode vir a ser, mesmo quando são abordados conceitos como o da própria identidade.

227

Não se trata, portanto, de explorar tesouros escondidos e de fuçar no passado reiterado, mas sim de inaugurar uma nova possibilidade de cidade (ou identidade) com práticas feitas de devir, de novos regressos, de se tornar. As ações de Alÿs dizem respeito “a um futuro que não é feito de constrangimento (e sim futuro como espaço de surgimento inconcluso diante de nós).” (BLOCH, 2005, v. 1, p. 18). A cidade que inventa ou que mapeia e a própria identidade do artista têm relação direta, indissociável. Aqui vale entender como ações poéticas, que agem no nível do sensível, criam valores subjetivos que podem impregnar não somente os indivíduos, particularmente, mas uma comunidade, um contexto urbano. Como é possível haver essa tradução ou contaminação, às vezes de forma simultânea, entre reverberações na escala tanto do corpo humano quanto da cidade? Partindo do que Certeau chama de microrresistências, e que Deleuze e Guattari identificariam com as micropo-

líticas, avançamos rumo à cidade e vice-versa, num movimento de afetações e perturbações em que cada escala reage de forma distinta às provocações lançadas.

A cidade e o ambiente urbano representam a tentativa mais coerente e de modo geral mais bem sucedida, de refazer o mundo em que vive de maneira mais compatível com o que deseja seu coração. Mas se é o mundo que o homem criou, a cidade é o mundo no qual ele está doravante condenado a viver. Por conseguinte, de forma indireta, sem nenhum sentido claro do caráter de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refaz a si mesmo. (PARK apud HARVEY, 2004, p. 210).

Seria talvez essa a grande utopia de artistas contemporâneos como Alÿs (e Joseph Beuys): criar situações e esculturas sociais em que indivíduo e cidade estejam sendo moldados simultaneamente. Quando nos permitimos ser heterogêneos, mutáveis, quando percebemos que as transformações do mundo nos afetam em agenciamentos dinâmicos e constantes, damos um primeiro passo para esse entendimento de como a cidade pode vir a ser.

Foucault nos faz recordar das diferenças entre as heterotopias de sociedades antigas, geralmente ligadas às crises biológicas, e as heterotopias da sociedade contemporânea, vinculadas aos “desvios comportamentais”, como prisões e hospícios. Quando criamos padrões de comportamento, por exemplo, automaticamente estabelecemos métricas para classificar as pessoas e determinar um dentro (na normalidade) e um fora (na delinquência). Essa delimitação passa de uma esfera subjetiva, cultural, para uma esfera concreta, materializada na urbe por meio de edifícios, grades e barreiras. Conforme já vimos, interessa a Alÿs justamente transpor essas barreiras, entender que a *pólis* só pode ser constituída a partir de espaços de diferença e de conflito, de partilha do comum.

Em ações como *Cuando la fe mueve montañas*, *Barrenderos*, *Puente* e *Don't cross the bridge*, o que emerge é o significado de agenciamento coletivo, como diria Medina (2007) apoiado no legado teórico deleuziano. O crítico de arte comenta que o artista localiza, preserva e ativa a *pólis* justamente naquilo que Hannah Arendt afirmou ser seu cerne, visto que os autores concordam que a *pólis* não é o estado da cidade em sua localização geográfica, fixa, mas sim o território onde se projetam as ações da sociedade: precisamente a definição elaborada por Lefebvre. O espaço da cidade, portanto, seria aquele criado a partir das relações tecidas, esse local de agenciamento entre aqueles que vivem juntos, independentemente de onde se situe.

Esses espaços, em nossa opinião, precisam permitir a copresença, a alteridade. Uma cidade onde cada um ocupa somente um lugar, imutável, torna-se ela mesma uma prisão. Tão artificiais quanto o limite estabelecido entre a saúde e a loucura, entre o central e o periférico, essas fronteiras devem ser questionadas desde sua base para que uma nova política urbana possa emergir. Uma política não feita de referências, não parametrizada pelo senso comum, pelos consensos forjados, pelo vocabulário técnico-cientificista hegemônico. Vale lembrar o quão impregnadas de ideologia são as acepções de subdesenvolvido, periférico, delinquente, deficiente, primitivo. Como sugere Bloch, precisamos elaborar o novo olhando para frente, não para trás.

Contrariamente à ideia de projetar cidades para modulares, não se trata aqui de fugir ou negar as diferenças, de usar de eufemismos ou disfarces para encobrir o que de fato é. Interessa pensar uma cidade de espaços dinâmicos que permitam às pessoas mudarem, se transformarem, ocuparem mais de um papel, mais de uma posição social, sair de uma classe. Heterotopias surgiriam conforme novas situações as reivindicassem. Pela classificação de Harvey, essa sugestão pode soar inclusive como uma utopia do processo social. Contudo encontramos, em experiências estéticas “absurdas”, caminhos para a materialização dessa *pólis* heterogênea que integra os desvios, as minorias e as delinquências, sem relegá-los pejorativamente a margens, periferias, prisões e hospícios.

229

Certeau propõe operações táticas que surgem a partir de brechas, na contramão do sistema capitalista, como forma de combater as hegemonias e tentativas da estratégia de homogeneização da sociedade e da urbe. As táticas, contudo, não pretendem se sobrepor nem dominar a estratégia. Por outro lado, Deleuze, Guattari e Rancière sugerem maneiras de subverter a ordem imposta a ponto de sairmos de uma posição de inferioridade ou de dominação. Estes três autores defendem que, por meio de transformações nas ações que praticamos, mas também nos discursos que levamos adiante, podemos ir além da subversão limitada às fissuras do sistema. Nesse caso, não se trataria de desviar do controle ou do domínio, mas de desertá-lo. Alÿs parece estar caminhando nesse sentido: inicialmente operando pelas brechas (desde casos mais literais como em *Placing pillows* ou *Los siete niveles de la basura*), mas cada vez mais esgarçando essas fissuras, espessando o espaço de atuação de suas intervenções no sistema, como em *Puente* e *Don't cross the bridge before you get to the river*.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari promovem a substituição de conceitos que trazem consigo uma marca colonialista, por exemplo, e a manutenção do *status quo*. Trata-se de uma transformação em diversos níveis e esferas, desde nossas relações com o léxico e com as palavras até nossa relação com o corpo e, por extensão, com a cidade. Inicialmente, os autores identificam a necessidade de sairmos de um entendimento de mundo a partir de organizações verticalmente dispostas e sugerem as estruturas dos rizomas. Propõem romper não somente com as cadeias de comando e poder, capazes de provocar movimentos insurgentes contra o sistema capitalista dominante, mas abortar a própria noção de sujeito, autoria e hierarquia. Os autores buscam novas palavras, novos sentidos para expressar suas ideias – o mesmo tipo de aproximação que comentamos acontecer com as imagens e ações de Alÿs. Por meio de produções auroras – que não trazem consigo significados decalcados – autores e artista promovem percepções menos mediadas, menos filtradas.

Alÿs opta pela produção e apresentação de seus trabalhos a partir de uma linguagem simples e clara. Não apenas em seus enunciados ou na escolha pela circulação de seus projetos por meio de rumores, mas também em seus desenhos, filmes e representações gráficas, a comunicação é estabelecida de forma direta. O artista refuta as linguagens virtuosas e formalistas características da História da Arte hegemônica, escapando do hermetismo que muitas vezes afasta a população “leiga” da produção artística contemporânea. Alÿs defende que sua poética é feita para todos, não exclusiva para iniciados ou grupos do meio artístico.

Mais do que um discurso, encontramos essa ideia materializada na forma como apresenta seus projetos. Sua linguagem muitas vezes toma emprestado o traço típico dos profissionais chamados *rotulistas* que, na Cidade do México, são responsáveis por produzir manualmente grande parte dos anúncios comerciais que povoam as ruas da capital. Alÿs não está interessado, porém, em “traduzir sua produção artística para o povo”. Não se trata da ideia de levar cultura às massas, de simplificar a fruição de uma experiência estética. O artista parte do pressuposto de que sua poética pode ser partilhada desde o início, de que todos são capazes de participar de seus projetos.

Ao optar por cartões postais, por exemplo, mantém essa ideia de material ordinário, comum, de reconhecido poder de disseminação e circulação fora do sistema das artes. A exibição de seus trabalhos é feita a partir de dispositivos simples, quase domésticos. A forma como apresenta os projetos é múltipla, porosa, não indica início nem fim, não pressupõe mediação. A partilha proposta ocorre, em geral, a partir de trocas diretas. Quando Alÿs convida voluntários ou colaboradores para seus projetos e busca se afastar da posição de criador para se tornar espectador do processo coletivo, dá um passo rumo à anulação da ideia de autoria, como defendem Deleuze e Guattari. O artista passa a ser um provocador de situações.

Aqui interessa abordar justamente essa diferença: Alÿs não utiliza o vocabulário do “empoderamento”, por exemplo, que muitas vezes só reforça a ideia de que alguém detém o poder e que este alguém deve outorgá-lo a outrem, de forma a legitimar uma participação política. A visão política do artista vai no sentido de emancipar os espectadores, como diria Rancière. A partilha comum é proposta entre distintos públicos, colaborações e comunidades, a partir de ações micropolíticas não panfletárias. Não existe nos trabalhos de Alÿs o momento em que a figura do artista/autor transmite um conhecimento como quem “civiliza” uma comunidade ou intervém num contexto com a intenção de qualificá-lo, pressupondo inferioridade.

231

Rancière alerta para esse conceito perigoso de minoridade atrelado à falta de capacidade para usufruir de experiências sensíveis, como prescreveram a seu tempo Platão e Aristóteles e como seguiram fazendo, segundo o autor, as classes dominantes dos dois últimos séculos. A manutenção “harmoniosa” de cada classe em seu lugar e de cada um em seu papel seria o que Rancière chama de *partilha policial do sensível*: uma noção forjada na ideia de inferioridade dos trabalhadores que deveriam ser mantidos em suas ocupações, espaços e tempos condizentes com suas “capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convém a essas atividades.” (RANCIÈRE, 2010, p. 64).

De acordo com Rancière, a postura das classes dominantes, inclusive de intelectuais, desde a metade do século XIX, foi a de evitar a ruptura desse elo criado entre ocupação e capacidade. Para isso, intensificou-se a ideia de que os “pobres trabalhadores despreparados” não poderiam ser expostos às experiências estéticas que ali se inauguravam:

Havia demasiados estímulos desencadeados de todos os lados, [...] demasiadas imagens de prazeres possíveis postas em frente dos olhos dos pobres das grandes cidades, demasiados conhecimentos novos vertidos para dentro das frágeis cabeças dos filhos do povo. Essa excitação da energia nervosa dos destinatários era um sério perigo. O que daí resultava era um desencadeamento de apetites desconhecidos que, a curto prazo, produziam novos ataques contra a ordem social, e que, a longo prazo, conduziam ao esgotamento da raça trabalhadora e da sua solidez. [...] Era esta de fato a grande angústia das elites do século XIX: a angústia perante a circulação dessas formas inéditas de experiência vivida, capazes de dar a qualquer indivíduo que passa na rua, a qualquer visitante ou qualquer leitor os materiais suscetíveis de contribuir para a reconfiguração do seu mundo vivido. Esta multiplicação de encontros inéditos representava também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares. A emancipação, ou seja, o dismantelamento da velha partilha do visível, do pensável e do fazível, alimentou-se dessa multiplicação. (RANCIÈRE, 2010, p. 69-70).

232

Quando comparamos as ações de Alÿs com o fenômeno físico das ondas é justamente por acreditar que suas ações transportam apenas energia, fazendo reverberar elementos que já estão postos numa dada situação, num contexto social urbano. Alÿs não pretende deixar um legado – como uma herança cultural a ser entregue – a uma cidade ou comunidade, nem pressupõe que aqueles que entram em contato com seus trabalhos prescindam das capacidades necessárias à sua fruição. Ao contrário, o artista provoca novas experiências estéticas para partilhar o sensível, sem distinção. Suas propostas são elaboradas a qualquer indivíduo que passa na rua. O artista acredita na potência emancipadora e, portanto, política dessas ações. Mesmo sem estar seguro a respeito de sua capacidade de transformação real ou imediata, segue provocando, com seus gestos micropolíticos, pequenas perturbações na partilha do visível, fazível e pensável. Citando novamente sua frase “[...] não se mudou nada, mas se introduziu por algumas horas a possibilidade de mudança.” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 105).

STASIS

Fig. 44. Francis Alÿs.
Desenho do artista

TANGÊNCIAS

EN UNA SITUACIÓN DADA

Ao longo de toda a dissertação, buscamos evidenciar a ambiguidade e o constante tensionamento de conceitos como utopia, ocupação, alisamento-estriamento, territorialização-desterritorialização, progresso, miragem, encapsulamento-transgressão. A ambiguidade desses conceitos encontra eco na delinquência urbana de Alÿs. Acompanhando o artista em seu caminho pelas margens, alguns limites iniciais da pesquisa parecem ter sido ampliados e arejados, e esse processo pode ser lido como um dos resultados da dissertação. Nossa capacidade de refletir acerca de mudanças, de entender possíveis processos de transformação e de imaginar o novo foi expandida, ganhando novos espaços.

Quando indica que suas ações não mudaram nada, mas que introduziram a possibilidade de mudança, Alÿs nos dá a pista do que pode haver de significativo em ações artísticas contemporâneas para nossa maneira de pensar e de praticar a cidade – e para nosso direito a ela. Entendemos que essa é uma contribuição relevante, que essas sementes precisam encontrar sua linguagem para vir ao mundo e serem materializadas em nossos gestos, em nossas maneiras de ser e de estar na urbe, de moldar as situações urbanas que vivemos, sempre entendidas em seu viés político. A impossibilidade de dissociar ética, estética, poética e política na produção artística analisada pode ser lida como outro fruto deste estudo.

234

Nessa perspectiva, a visão de Rancière e sua sugestão de abandonar algumas divisões reiteradas como a separação entre ciência e ideologia, arte e política, pós-moderno e moderno foi bastante provocadora. Certamente, para que essa postura se mantivesse ao longo de toda pesquisa, seria necessário partimos de outras bases e de outros vocabulários não contaminados por essas e outras separações históricas, tão recorrentes na análise de fenômenos e situações como as que aqui estudamos. Canclini parece ter iniciado um processo de crítica às grandes divisões, mas *Sociedade sem relato* ainda soa como uma tese calcada no léxico modernista que o autor, a princípio, indica não fazer mais sentido no contexto atual. A dissertação, assim como o livro de Canclini, avança pelo caminho do questionamento e da problematização acerca da separação do conhecimento em distintos campos disciplinares, contudo não chega a abandoná-los completamente.

O diálogo entre os diversos autores apresentados no capítulo *Fontes* permitiu que a pesquisa e as análises subsequentes não se restringissem a delimitações estáticas, parceladas em disciplinas ou movimentos históricos específicos. Deleuze e Guattari foram fundamentais nesse sentido, a partir de leituras e de pensamentos sempre renovados por seu legado teórico. Inicialmente trazidos à pesquisa pelos conceitos de alisamento-estriamento, suas acepções de territorialização, de agenciamento coletivo, de ritornelo e, principalmente, sua postura dinâmica frente a esses conceitos, tornaram possível uma análise porosa e dialética da produção de Alÿs. Ou seja, seu aporte permitiu uma aproximação dos trabalhos artísticos coerente com o objeto de estudo.

Ao passo que as acepções de alisamento e de estriamento são dialéticas e complementares para os autores, a classificação de Certeau para estratégias e táticas nos pareceu mais dicotômica. A identificação das ações de Alÿs com operações táticas foi estabelecida e certamente trouxe discussões específicas para a análise. Contudo foram as aproximações feitas por Certeau entre as práticas do espaço e os usos da língua que tornaram o autor primordial para a dissertação. Certeau permitiu estabelecer uma relação ainda mais integrada entre literatura e arte, que interessam tanto a Alÿs (com suas narrativas e fábulas) quanto ao estudo (com nossas pontuações literárias, vinculadas principalmente à obra de Calvino).

Meu interesse por cidades ficcionais (e utópicas) foi despertado pela leitura de *Cidade invisíveis* ainda durante a graduação. A retomada dessa leitura, em paralelo à escrita da dissertação, provocou diversas analogias poéticas entre a trajetória de Alÿs e a ficção literária de Calvino, promovendo diálogos e interpretações mais subjetivas e, quiçá, imaginativas entre ambas produções. O peso da trajetória de Alÿs é, declaradamente, muito maior nesta pesquisa do aquele dado a Calvino, mas a conversa com outras produções poéticas permitiu associações que a análise puramente teórica talvez não tivesse alcançado. É fato que, mesmo com alguns paralelos traçados, houve um certo encantamento pelos trabalhos de Alÿs.

É possível, portanto, que a amostragem de ações do artista tenha sido exagerada ou que nossa análise tenha sido muito entusiasmada e prolixa. Vale dizer, porém, que conforme avançamos em sua trajetória por meio das fontes consultadas, a poética de Alÿs permanecia surpreendentemente vigorosa e coerente, sutil e potente. O mesmo rigor crítico e analítico, quando aplicado em produções de outros artistas foi suficiente para descartá-los como objetos de estudo, antes mesmo de iniciar a escrita final da dissertação. De tal maneira que acabamos voltando nosso foco para Alÿs precisamente por identificar que o conjunto de suas ações sustentaria uma pesquisa de maior fôlego.

Embora fosse a produção de um único artista, a trajetória de Alÿs despertou questões abrangentes e relacionadas, como uma rede. Optamos então por trazer diversos pensadores para compor uma matriz teórica plural e polifônica que, a partir de distintos temas, atravessasse essa rede. Tal escolha resultou na não exploração integral de textos e de potenciais contribuições que cada autor poderia aportar ao estudo individualmente; foi, contudo, o entrelaçamento de visões e de teorias que nos soou interessante. Pareceu acertada, inclusive, a decisão por atualizar o legado de Lefebvre e Bloch através da leitura de teóricos contemporâneos. Apesar de suas obras não serem datadas em seus fundamentos, a recontextualização para o momento atual das teorias estudadas permitiu novas aberturas e conexões. A simples aplicação de acepções concebidas em meados do século XX não possibilitariam, acreditamos, esse mesmo resultado.

A análise dos trabalhos de Alÿs foi atravessada, dessa maneira, pelas contribuições de cada autor em particular, mas, acima de tudo, pelo diálogo estabelecido entre todos. No capítulo *Ações poéticas e reações teóricas*, grande parte dos objetivos (geral e específicos) da pesquisa foi respondido, a partir de cada núcleo de ações e da matriz teórica a ele aplicada. Pareceu importante reservar ao capítulo *Reverberações* um apanhado, praticamente uma conclusão do estudo, em que as contribuições da pesquisa pudessem ser lidas de forma mais geral. Nesse capítulo as análises de cada núcleo foram sintetizadas e extrapoladas, identificando os frutos da pesquisa. Por fim, em *Tangências*, buscamos apresentar uma crítica à dissertação e possíveis desdobramentos da pesquisa.

Quando nos referimos a possíveis desdobramentos, pensamos, por exemplo, em uma inquietação surgida durante o estudo que se conecta às visões críticas de Deleuze, Guattari e Rancière. Trata-se da identificação da trajetória de Alÿs com os processos de emancipação do espectador, com as estruturas rizomáticas e com os agenciamentos coletivos defendidos por esses pensadores, em que a figura do autor é diluída ou totalmente suprimida. Existem críticas ao trabalho de Alÿs por parte de teóricos que identificam uma postura autoral em sua produção. É o caso de Grant H. Kester, autor de *The one and the many: Contemporary Collaborative Art in Global Context* (2011), o qual indica que a participação de voluntários na ação de Alÿs *Cuando la fe mueve montañas* ilustra um tipo de relação em que o artista simplesmente delega aos voluntários uma tarefa a ser desempenhada, sem lhes permitir qualquer participação real. A nosso ver, entretanto, o trabalho de Alÿs seria um primeiro passo para provocar uma ação na comunidade, de forma emancipadora, ao inaugurar um precedente com esses voluntários e colaboradores.

Rancière, Deleuze e Guattari sugerem um tipo de produção em que o artista criador retira-se de cena. No caso de Alÿs, apesar de ainda identificarmos o autor nas ações, seu legado seria gerar, por meio de uma provocação poética, um primeiro caso a partir do qual aquele contexto ou comunidade possa se remeter. Seria provocar naquela comunidade a possibilidade de criar novas formas de interação, de experiências estéticas, de produzir sua própria linguagem. Talvez as ficções do artista sirvam como uma caixa de ferramentas à qual os distintos agentes possam recorrer para criar novas situações socialmente transformadoras, para lançar-se rumo ao que ainda não sabem que existe, mas que pode se tornar.

A partir da intervenção provocada, aquela comunidade descobriria novas ficções que pudessem representá-la. Ou seja, concordamos com Kester que ainda não se trata de uma abolição da autoria como Alÿs propõe a certo ponto, nem de um processo totalmente rizomático, mas percebemos que existe um caminho nessa direção. E esse caminho, quando colocamos toda a produção do artista em perspectiva, nos parece válido. Trata-se de um pensamento emancipatório e não colonialista, em que cada agente tem as capacidades e faculdades necessárias para criar sua própria linguagem, seus

próprios valores e expressividades, em diálogo com o que postula Rancière. Em vez de progresso ou evolução, temos contaminação e reverberação.

Ainda sob esse viés crítico vale diferenciar o que aqui entendemos como transgressor de uma perspectiva ingênua que condena todo e qualquer vínculo entre a criação artística e sua comercialização. Partindo do pressuposto de que todos precisamos de recursos para viver (e mesmo para produzir arte em todas suas esferas), imagina-se que os frutos da produção de cada um, inclusive artistas, venham a ser transformados nesses recursos. Como diria Rancière, arte também é mercado, sem mais delongas ou desvios. Não se trata porém de interromper por aqui a questão, visto que a importância, a nosso ver, recai em onde aplicar esses recursos, em como criar outros espaços e sistemas de troca que não sejam balizados pela monetarização e valorização mercantil e capitalista pura e simples. Concordamos com Rancière quando o autor postula que o que importa nessas experiências estéticas é a esperança de emancipação e a possibilidade de exploração de espaços de jogo nos quais surjam formas e relações inesperadas (RANCIÈRE, 2007 in NOBLE, 2009, p. 95).

238

Esses processos emancipatórios podem ser lentos, desviados, interrompidos ou mesmo capturados antes mesmo de se tornarem algo transformador. Podem, inclusive, ser cooptados pelas estratégias do sistema, a ponto de se tornarem complacentes ou reiterar o *status quo*. De acordo com Deleuze, as produções poéticas “devem opor-se à instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, ‘de produção para o mercado.’” (2010, p. 168). Para que isso ocorra, precisamos, antes de qualquer outro passo, tentar, de forma crítica e corajosa. A dissertação apresenta-se, portanto e acima de tudo, como uma tentativa, um ensaio. Afinal, para que algo novo surja – uma nova linguagem, expressão, cidade, identidade – entram em ação mecanismos menos concretos ou mensuráveis, como a intuição, a esperança, o saber do corpo, a imaginação. Algo que, mesmo ao concluirmos a dissertação, ainda aparece sem nome, como em Bloch: algo que pode vir a ser.

Partindo desse pensamento, entendemos que as contribuições da trajetória nômade de Alÿs nos trouxeram até aqui impulsionadas utopicamente por sua enorme dificuldade de compreensão, pelo não saber. Seus trabalhos são movidos pelo corpo em ações pedestres, de deslocamentos, de falas e escutas, inclusive em seus compartilhamentos com colaboradores e voluntá-

rios, sempre impelidos a tomar contato direto com os enunciados propostos. A partir desse legado, nasce a vontade de seguir buscando contribuições prático-teóricas para a forma como ocupamos hoje os espaços-tempos urbanos.

Minha intenção para dar continuidade ao estudo iniciado é paradoxal, mas parte de uma intenção comum: ou me aprofundar em um mergulho vertical rumo à ficcionalização teórica e me embrenhar no conceito de tempo através das palavras, das histórias, dos livros, para entender como nós (arquitetos e urbanistas) podemos pensar em projetos a partir do conceito de tempo; ou me lançar em práticas vividas em primeira pessoa, movidas por impulsos utópicos, testando o tempo com meu corpo, nas rotinas urbanas, trabalhando a partir de experimentações focadas em ações práticas. Seja iniciando por um ou por outro caminho, sigo com a esperança de poder continuar pensando a partir desse espaço *entre* – ou ainda, nesse espaço comum, um e outro. Minha vontade é esta: que a teoria tome corpo e que a carne ganhe imaginação, que o tempo abra espaço e que o espaço ganhe duração.



INTELLIGENCE

Fig. 46. Francis Alijs.
Desenho do artista



REFERÊNCIAS

WITH A GIVEN SITUATION

MEIO IMPRESSO:

AGUILAR, Nelson (Org.). *4a Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

ALÿS, Francis. *Walks/ Paseos*. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 1997.

_____. *El profeta y la mosca*. Madri: Turner, 2003.

_____. *A Story of deception/ Historia de un desengao*. Buenos Aires: Fundación E. Constantini, 2006.

_____. *Sometimes Doing Something Poetical Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetical*. Nova York: David Zwirner Gallery, 2007.

_____. *Numa dada situação/ In a given situation*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Francis Alys – Don't Cross The Bridge Before You Get To The River*. Quioto: Seigensha, 2013.

_____. *Francis Alÿs – Relato de una negociación/ A story of negotiation*. Cidade do México: Museo Tamayo, 2013.

_____. *Francis Alÿs – Pacing*. Madri: Ivorypress, 2014.

ALÿS, Francis (et al.). *Francis Alÿs: Seven Walks, London, 2004-5*. Londres: Artangel, 2005.

ALÿS, Francis; DISERENS, Corinne. *Diez cuadras alrededor del estudio/ Walking Distance from the Studio*. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas/ When Faith Moves Mountains*. Madri: Turner, 2005.

ALÿS, Francis. In: FERGUSON, Russell; FISHER, Jean. MEDINA, Cuauhtémoc; *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.

ANJOS, Moacir dos (et al.). *6a Bienal do Mercosul: Zona Franca*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2007.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *História da arte como história da cidade*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BARROS, José d'Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Petrópolis: Vozes, 2005.

- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BEUYS, Joseph; VOLKER, Harlan. *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys*. Russet: Clairview Books, 2004.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 2 v.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades – uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COELHO, Teixeira. *O que é Utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLEÇÃO BADERNA. *Situacionista: Teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2010.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. V. 5. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DISERENS, Corinne. *Fronteras y salidas del metro*. In: ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas/ When Faith Moves Mountains*. Madri: Turner, 2005.

DURINI, Lucrezia De Domizio. *The Felt Hat A Life Told*. Milão: Charta, 1997.

FERGUSON, Russel (Org.). *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Los Angeles: Hammer Museum, 2007.

FERGUSON, Russell; FISHER, Jean; MEDINA, Cuauhtémoc. *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.

_____. *A vida dos Homens Infames*. In: _____. *Estratégia, poder-saber: Ditos e escritos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREITAG, Bárbara. *Cidade dos homens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

GEHL, Jan. *Cidades Para Pessoas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.

GODFREY, Mark (Org.). *Francis Alÿs: A story of Deception*. Londres: Tate, 2010.

GROOM, Amelia (Org.). *Time*. Cambridge (EUA): MIT Press, 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 20. ed. São Paulo: Globo, 1999.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Londres: Verso, 2007.

- KESTER, Grant H. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press, 2011.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Org.). *27a Bienal de São Paulo: Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- LAURENTIIS, Claudia Barzaghi de. *Francis Alÿs percursos e desvio*. 2014. 118 f. Trabalho final de Graduação – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2014.
- LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure*. Cambridge (EUA): MIT Press, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIPPARD, Lucy R. *Six Years - The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- MEDINA, Cuauhtémoc [et al.]. *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MILLIARD, Coline. *Francis Alÿs: Walks of Life*. Revista Art Monthly. Londres. Jun. 2010, p.1-4.
- MIYADA, Paulo Kiyoshi de Abreu. *Supersuperfícies - New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73): O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu*. 2013. 304 f. Dissertação – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2013.
- MONSIVÁIS, Carlos. *No sin nosotros: Los días del terremoto 1985-2005*. Cidade do México: Ediciones Era, 2005.
- _____. *Francis Alÿs: The historic center of Mexico City*. Madri: Turner, 2006.
- MORUS, Thomas. *A Utopia*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- NOBLE, Richard (Org.). *Utopias*. Cambridge (EUA): MIT Press, 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- PONIATOWSKA, Elena. *Massacre in Mexico*. Nova York: Viking, 1975.
- PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madri: Ediciones Acuarela, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona, MACBA / UAB, 2005.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. Jacques Rancière. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*: volume 5. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

REYES, Paulo. *Projeto por cenários: o território em foco*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROCA, José (org.) *8a Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México Indígena: estudo comparativo entre narrativas espanholas e indígenas*. São Paulo: Palas Athenas, 2002.

SOUZA, Edson. *Por uma cultura da utopia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista? Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramović, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MEIO DIGITAL:

247

ALÿS, Francis; LINGWOOD, James. Rumours: A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood. Q&A. *Artangel*. Londres, 2005. Disponível em: <http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven_walks/rumours_a_conversation/rumours_a_conversation_between_james_lingwood_and_francis_alys>. Acesso em: 04 mai. 2014.

COLÍN, Dulce. La poesía está en la calle: dos exposiciones de Francis Alÿs. *Jornal Horizonte*. Disponível em: <<http://horizontal.mx/la-poesia-esta-en-la-calle-dos-exposiciones-de-francis-alys/#sthash.rpjTwPPX.dpuf>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

CUMMING, Laura. Francis Alÿs: A Story of deception; Ernesto Neto: The Edges of the World. *The Guardian*, Londres, Jun. 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/20/francis-alys-ernesto-neto-review>>. Acesso em: 8 mar. 2017.

ESPINOSA, Salvador García. *Centros históricos, procesos urbanos y planeación urbana en México*. Cidade do México, vol. 10, pp. 77-87, jul-dez, 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40113196006>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

HARVEY, David. *Mundos urbanos possíveis*. 2002. Disponível em: <http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/97/20080627_mundos_urbanos_posiveis.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2016.

ORTEGA, Gonzalo. *Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México*. 2012. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article90>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

ROLNIK, Suely. *Criação e resistência: um triste divórcio*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>> Acesso em: 23 jun. 2017.

_____. *Geopolítica da Cafetinagem*. 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2017.

SÁNCHEZ, Enrique Cervantes. *El desarrollo de la Ciudad de México*. Omnia: UNAM, s/d. Disponível em: <http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SASSEN, Saskia. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/232/o-que-e-espaco-publico-292045-1.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

<<http://www.francisalys.com/>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

<<http://www.historiadacartografia.com.br/projecao.html>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Zócalo>>. Acesso em 16 abr. 2017.

<<http://www.iberecamargo.org.br>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

248

VÍDEOS:

Núcleo 1: *The Collector*. Francis Alÿs. Colaboração: Felipe Sanabria. Cidade do México, 1991-2006, 8'56". Disponível em: <<http://www.francisalys.com/public/collector.html>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 1: *Zapatos magnéticos*. Francis Alÿs. Havana, Cuba, 1994, 4'24". Disponível em: <<http://www.francisalys.com/zapatos-magneticos/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 3: *Samples II*. Francis Alÿs. Colaboração: Rafael Ortega e Artangel. Londres, Inglaterra, 2004, 3'02". Disponível em: <<http://www.francisalys.com/samples-2/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 3: *Fitzroy Square*. Francis Alÿs. Colaboração: Rafael Ortega e Artangel. Londres, Inglaterra, 2004, 4'01". Disponível em: <<http://www.francisalys.com/fitzroy-square/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 4: *Paradox of Praxis 1. Sometimes making something leads to nothing*. Francis Alÿs. Cidade do México, México, 1997, 9'54". Disponível em: <<http://www.francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 5: *Cuentos patrióticos*. Francis Alÿs. Colaboração: Rafael Ortega. Cidade do México, México, 1997, 25'36". Disponível em: <<http://francisalys.com/cuentos-patrioticos/>>. Acesso em: 17 jul. 2017. (Não disponível para download)

Núcleo 6: *When Faith Moves Mountains (making of)*. Francis Alÿs. Colaboração: Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Lima, Peru, 2002, 15'09". Disponível em: <<http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 7: *Barrenderos*. Francis Alÿs. Colaboração: Julien Devaux. Cidade do México, México, 2004, 6'53". Disponível em: <<http://www.francisalys.com/public/barrenderos.html>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 8: *Bridge/ Puente*. Francis Alÿs. Havana, Cuba e Keywest, EUA, 2006, 6'51". Disponível em: <<http://francisalys.com/bridge-puente/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Núcleo 8: *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*. Francis Alÿs. Colaboração: Rafael Ortega, Julien Devaux, Felix Blume, Ivan Boccara, Abbas Benhim, Fundación Montenmedio Arte e as crianças de Tangier e Tarifa. Estreito de Gibraltar, Marrocos-Espanha, 2008, 7'46". Disponível em: <<http://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.