



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

BRUNA RAFAELLA DO CARMO FERRER DE MORAIS

**UTOPIAS SITUADAS: a construção de situações na arte contemporânea do  
Recife**

Recife  
2019

BRUNA RAFAELLA DO CARMO FERRER DE MORAIS

**UTOPIAS SITUADAS: a construção de situações na arte contemporânea do Recife**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutora em Design.

**Área de concentração:** Contextualização de artefatos.

**Orientador:** Prof. Dr. Gentil Porto Filho.

Recife

2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

M827u Morais, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de  
Utopias Situadas: a construção de situações na arte contemporânea  
do Recife / Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de Morais. – Recife, 2019.  
240f.: il.

Orientador: Gentil Porto Filho.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de  
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2019.

Inclui referências.

1. Utopia Situada. 2. Situação Construída. 3. Internacional  
Situacionista. 4. Arte e Vida. 5. Arte Contemporânea. I. Porto Filho, Gentil  
(Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-245)

BRUNA RAFAELLA DO CARMO FERRER DE MORAIS

**UTOPIAS SITUADAS: a construção de situações na arte contemporânea do Recife**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutora em Design.

Aprovada em: 12/08/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Kátia Medeiros de Araújo (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Maria do Carmo Siqueira Nino (Examinadora Externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbora (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico esse trabalho ao amigo Eduardo Souza (*in memoriam*) e aos meus avós maternos, mainha, D. Lulu, e painho, Seu Antônio (ambos *in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos do *Laboratório de Inteligência Artística (i!)*, pelas trocas e apoio, especialmente nas figuras do orientador dessa pesquisa e coordenador do grupo, Gentil Porto Filho, e da querida ouvinte Rosana Aires.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, professores Oriana Duarte, Maria do Carmo Nino, Eduardo Romero, Paulo Cunha e Kátia Araújo, pelas valiosas contribuições.

Aos colegas dos departamentos de Design, os secretários do PPGDesign Flávia e Marcelo, sempre dispostos em ajudar nos trâmites burocráticos; e de Artes Visuais, as professoras Luciana Borre e Bethânia Correa, pelas conversas e motivação para encerramento do trabalho.

Aos amigos, artistas e pesquisadores que contribuíram diretamente com a pesquisa, pela disponibilidade e pelas conversas inspiradoras. Mais uma vez, Oriana Duarte, pela escuta empática e incentivo oferecido ao longo de todo processo de pesquisa e escrita. Pessoal da “Casa como convém”, Priscila Gonzaga, Silvan Kälin, Cristina Gouveia, Cristiano Lenhardt e Jonathas de Andrade. As entrevistadas, Carol Azevedo e Naomi Savage. A leitora colaboradora Renata Caldas. Laura Sousa e pessoal do “Risco!”, Eduardo Souza (*in memoriam*), André Aquino, Miro Souto, Vi Brasil, Nathalia Queiroz, Carlito Person e demais participantes do grupo que de algum modo aguçam o desejo por fazer, aprender e abrir espaço. Aos amados e admirados artistas, Aslan Cabral, Daniel Lima Santiago, Joelson Gomes, Aleta Valente, Carol Marim, Ana Lira, Simone Mendes e Jane Pinheiro, estímulo contínuo para viver arte.

Ao ciclo de amigos e familiares, acolhedores emocionais e apoio estrutural. Meu companheiro Leonardo Lacca e a rede de amigos que estamos somando e meus parentes mais próximos: Titia (Maria), Rosinha (Rosemary), Renato, Pai (Aluísio) e irmãos (Antônio, Neto, Jr., Caio e Emília), pelo amor e apoio incondicional.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Definida pela Internacional Situacionista como a construção coletiva concreta de ambiências momentâneas da vida e transformação em sua qualidade passional superior, a noção de Situação Construída pode ser usada como ferramenta de análise em processos de criação artística na arte contemporânea. O presente estudo pretende aprofundar a compreensão dessa noção situacionista, de modo a indicar novas possibilidades de investigação do tema, em análise de processos artísticos realizadores de Utopias Situadas. Ou seja, em ações artísticas que acontecem no limiar entre arte e vida cotidiana, como resultado de uma ação eminentemente estética e lúdico-construtiva, portanto, passíveis de aproximação à teoria situacionista. Por meio de estudo de casos na arte contemporânea brasileira, especialmente a partir dos anos 2000, com foco em intervenções realizadas no Recife e aprofundamento nos projetos “Risco!”, “Plus Ultra” e “Casa como convém”, investigamos como os agentes dessas ações se apropriam da complexa dinâmica da vida cotidiana de modo a provocar a ideia de uma ética criativa, bem como verificamos possibilidades e limitações de se aplicar a teoria da Situação Construída nesses projetos artísticos.

**Palavras-chave:** Utopia Situada. Situação Construída. Internacional Situacionista. Arte e Vida. Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

Defined by the Situationist Internacional as the concrete collective construction of momentary ambiances of life and transformation in its superior passionate quality, the notion of Constructed Situation can be used as a tool of analysis in processes of artistic creation in contemporary art. The presente study intends to deepen the understanding of this situationist notion, in order to indicate new possibilities of investigation of the theme, in analysis of artistic processes that perform Situed Utopias. That is, in artistic actions that take place on the threshold between art and everyday life, as a result of an eminently aesthetic and playful-constructive action, therefore, liable to approach the situationist theory. Through case studies in brazilian contemporary art, especially from the 2000's on, focusing on interventions in Recife and deepening the projects "Risco!", "Plus Ultra" and "Casa como convém", we investigated how the agentes of these actions appropriate the complex dynamics of daily life in order to provoke the idea of a creative ethic, as well as verify possibilities and limitations of applying the theory of Constructed Situation in these artistic projects.

**Keywords:** Situed Utopia. Constructed Situation. Situationist International. Art&Life. Contemporary Art.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>UTOPIAS PRATICADAS .....</b>	<b>20</b>
2.1	Espaços, Heterotopias e Momentos .....	20
2.2	Arte/vida: vanguardas e <i>Happenings-Activities</i> .....	38
<b>3</b>	<b>SITUAÇÕES CONSTRUÍDAS .....</b>	<b>56</b>
3.1	A Internacional Situacionista: formação, ideias e métodos.....	56
3.2	A Situação construída .....	79
3.3	A Situação construída hoje .....	89
<b>4</b>	<b>ESTUDO DE CASOS .....</b>	<b>122</b>
4.1	Aspectos metodológicos .....	122
4.2	Análises .....	129
<b>4.2.1</b>	<b>Risco! .....</b>	<b>129</b>
<b>4.2.2</b>	<b><i>Plus Ultra</i> .....</b>	<b>161</b>
<b>4.2.3</b>	<b>A casa como convém .....</b>	<b>189</b>
4.3	Discussão .....	217
4.4	Conclusões .....	228
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>230</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>233</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Falar sobre processos artísticos sob o ponto de vista acadêmico, ou seja, propor uma reflexão sobre arte enquanto pesquisa científica, muitas vezes pode fazer crer que esses processos só acontecem numa lógica de distanciamento. Seja por parte do pesquisador, que supostamente deveria afastar-se em prol de uma objetividade científica, seja no isolamento do objeto de pesquisa, nesse caso, a arte inserida em um contexto mais amplo da dinâmica cotidiana.

Mas acontece que alguns pesquisadores optam por se colocar num local onde os limites entre especificidades desses campos, científico e artístico, podem ser borrados. Ao longo do processo dessa pesquisa, coloquei-me, e criei dispositivos de experimentação<sup>1</sup>, nesse local, especialmente afirmando ser artista-etc<sup>2</sup>. Considero que a experiência acumulada em algumas das vivências artísticas comentadas e na realização de projetos artísticos próprios – como na condução de um dos projetos estudados como caso, o grupo “Risco!” –, alimentaram as análises promovidas nessa pesquisa tanto quanto o referencial teórico almejado abranger.

Para melhor dizer, sem a convivência intensa e estreia com alguns dos sujeitos da pesquisa, esse trabalho não seria possível. E o modo como toda essa vivência poderia transmutar e dar a ver pelo artifício de uma pesquisa teórica, seria estabelecer tantos diálogos quanto possíveis com a natureza dessa trajetória. Isso quer dizer que o quê pode vir a ser “produzir conhecimento” nessa

---

<sup>1</sup> Refiro-me à apresentação performática (teórico-prática) da comunicação “*Drivers: escrita heterotópica para um colóquio de estética*”, no dia 2 de dezembro de 2016, na UFPE. Nos vinte minutos destinados à apresentação, foi projetado, em silêncio, um texto construído e editado ao vivo e online por membros do grupo de pesquisa *Laboratório de Inteligência Artística (I!)*, do Departamento de Design da UFPE. Utilizando a ferramenta de criação de documentos escritos do Google Drive, todos os participantes (além de mim, Rosana Aires, Vitor Maciel, Luiz Monte e Vinícius Dantas), escreviam simultaneamente e de maneira anônima (com uso de pseudônimos como capivara, abóbora, etc., gerados automaticamente pela plataforma) um texto que tratava do “desvio” de “situações” a partir das noções e de apropriação de textos originais elaborados pela Internacional Situacionista (IS). No momento de debate sobre as comunicações apresentadas naquela mesa, apenas um ouvinte manifestou-se. Para ele, a apresentação representava um atentado poético à academia, visto que qualquer indivíduo não ligado à comunidade científica poderia ter participado daquela ação caso tivesse acesso ao documento online, como por exemplo, os próprios ouvintes presentes naquela ocasião.

<sup>2</sup> Termo proposto pelo artista pesquisador Ricardo Basbaum para designar o artista contemporâneo em suas múltiplas funções e significações criadoras. “Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’”. In: Ricardo Basbaum, um artista-etc. Disponível em: <http://bienal.org.br/post.php?i=551>. Acesso em 11 Jul 2019.

pesquisa, trata de um conversar com o mundo e consigo, portanto, é trabalhar no campo da inventiva incerteza; negar ser apenas uma.

[...] as diferenças – entre um possível circuito de arte aberto a diversas instâncias da sociedade e um pretense circuito acadêmico/universitário para a arte com características próprias – devem ser vistas como produtivas e não estigmatizadoras: certamente essa ‘dobra’ a mais, representada pela universidade, vem estabelecer outro território; deve-se reconhecer a diferença como ganho; [...] (BASBAUM, 2006, p. 72)

Em concordância com essa colocação, analisaremos os projetos escolhidos de modo a afirmar que estes coexistem numa multiplicidade interdisciplinar, enquanto manifestações artísticas, urbanísticas e de design. Tocam-se, sobrepõem-se, contaminam-se. E esses fenômenos são analisados à luz de teorias da filosofia, crítica de arte, antropologia, sociologia, urbanismo, entre outros. Aqui pretende-se sugerir, pois, uma postura epistemológica que intercruza os campos das humanidades citados.

Assim a tese foi formada como uma grande colcha *patchwork*. O primeiro “retalho”, costurado como pré-projeto de pesquisa, decorreu da reciclagem de documentos formatados para materialização de uma produção artística própria, o projeto “Arqueologia do presente”. Esse era também o título da primeira versão do projeto de pesquisa aprovado no PPGDesign (2014.2).

Com o projeto artístico, objetivava-se criar uma série de peças gráficas que abordassem a questão do processo de modificação da paisagem urbana do Recife e evidenciasse suas ruínas na região do centro. Com o projeto acadêmico, tinha-se como escopo reconhecer os processos criativos de alguns artistas e grupos realizadores de ações públicas em Recife que transformam temporariamente determinados espaços e comportamentos, e verificar como essas ações poderiam atuar como “desvios” da experiência cotidiana automatizada.

Em consonância com os objetivos de investigação do grupo de pesquisa ao qual me afiliara, o *Laboratório de Inteligência Artística (il)*, liderado pelo professor Gentil Porto Filho, foi angariado o propósito de partir da teoria e da prática do grupo de crítica e ação cultural e política Internacional Situacionista (IS)<sup>3</sup> para promover um estudo de processos criativos na arte contemporânea de

---

<sup>3</sup> Ao longo do texto, ocasionalmente usamos a sigla IS como redução do termo Internacional Situacionista.

modo a verificar as possibilidades e limitações de se pensar a realização da arte que promova um “lugar outro” na vida cotidiana.

Da teoria situacionista, verificou-se a importância de reconhecer aquilo que no ideário do grupo pudesse ser mais representativo para um aprofundamento crítico sobre a estética de projetos artísticos que operam contemporaneamente quebrando a lei invisível que rege nossa vivência nos espaços construídos da cidade. Dessa forma, verificamos que era preciso um debruçar sobre a noção de “Situação Construída”.

Esse princípio, que visava à construção (criativa e coletiva) de novos momentos da vida cotidiana urbana, numa união entre prática e crítica social e artística, tratava do principal objetivo do grupo Internacional Situacionista. Essa construção tinha por fim último transformar a realidade em sua “qualidade passional superior”. (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 54), agindo diretamente nos ambientes materiais da vida e nos comportamentos que ela provoca e altera.

No período de um ano de pesquisa (2014-2015) o projeto duplo foi reestruturando, vindo a se configurar, enquanto obra, como publicação artística colaborativa com o título *Guia Comum do Centro do Recife*<sup>4</sup>. O livro foi inspirado em guias poéticos e históricos de escritores pernambucanos como Carlos Pena Filho e Gilberto Freyre. A publicação expôs um registro crítico e poético de lugares que podem estar em vias de desaparecimento, mas que ainda assim resistem na memória afetiva daqueles que os usam e por eles trafegam, além de levantar a reflexão acerca do processo de modificação pelo qual a cidade vem passando.

---

<sup>4</sup> Lançado em 2015 e distribuído gratuitamente em alguns dos locais mapeados, o *Guia* apresentou cerca de quarenta lugares e situações de resistência no centro da cidade, sob a ótica de ilustradores, escritores, cinéfilos, moradores, comerciantes, urbanistas, músicos, entre outros “flâneurs” contemporâneos, que colaboraram com a produção de conteúdo. Entre esses, alguns artistas referenciados nessa pesquisa, a saber, Aslan Cabral, com a sugestão da partitura “Trajeto da maré cheia” (BORBA et. al., 2015, p. 66), no índice “Lugares que se movem; e Oriana Duarte, com o texto “Melão de São Caetano” (BORBA et. al., 2015, p. 49), no índice “Lugares que resistem”.

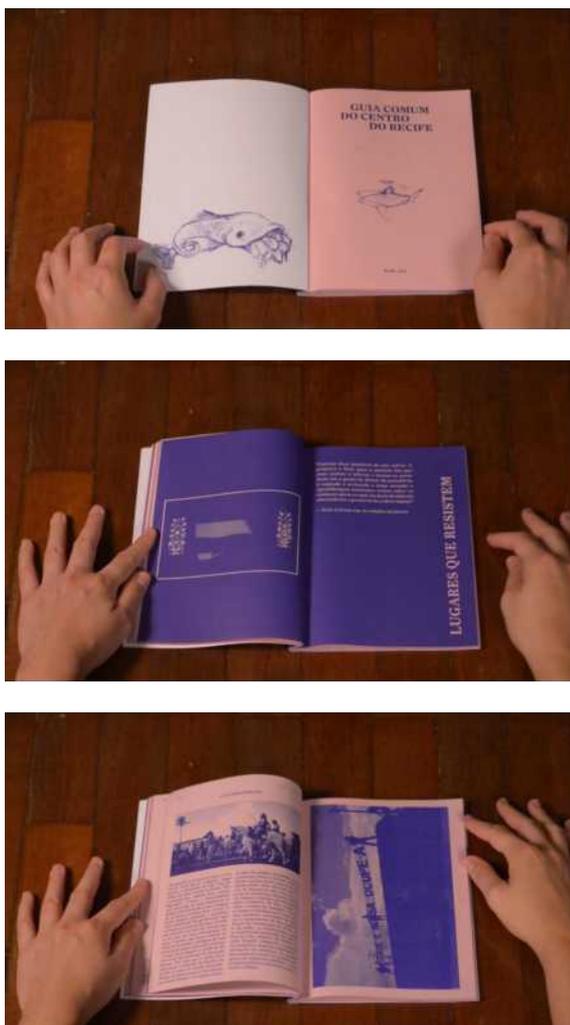


Figura 1. Manuseio do Guia Comum do Centro do Recife, 2015.

A ideia de produzir um guia nos fez remeter ao texto situacionista “Um guia prático para o desvio”<sup>5</sup>, de autoria de Guy Debord e Gil Wolman – então integrantes do grupo Internacional Letrista –, publicado em 1956. Tal guia situacionista, que apresenta uma série de elementos e processos envolvidos na técnica de desvio (*détournement*) do grupo, nos apontou para importância de um estudo, até então inédito no *Laboratório de inteligência artística (I!)*, que

<sup>5</sup> No original “*Mode d’emploi du détournement*”. Para esta tese, utilizamos a versão portuguesa que foi traduzida a partir do texto em inglês de Knabb, disponível no site <http://www.bopsecrets.org/>. A tradução do título para o inglês por Ken Knabb fora levemente modificada a partir da versão intitulada “Métodos de Desvio”, publicada na Antologia da Internacional Situacionista pelo Sindicato do Rock. Sem direitos autorais. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>. Acesso em 02 Jan 2019

apresentasse e discutisse os parâmetros que constituem a noção de “Situação Construída”.

Dessa forma, adotamos a noção de “Situação Construída” situacionista para a análise dos casos selecionados na arte contemporânea do Recife. Essa estratégia foi adotada no intuito de construir uma hipótese e a partir dos resultados das análises obtidas, estabelecer “deduções com base nas quais se podem fazer previsões que, por sua vez, podem ser confirmadas ou refutadas” (JAPIASSU, 2001).

Ao longo de toda pesquisa, o que está sendo proposto é um estudo sobre a noção de “Situação Construída” situacionista de modo a compreender quais permanências e discontinuidades poderemos trazer à baila desta noção que pretendemos sistematizar, especialmente no terceiro capítulo dessa tese. Tendo em vista o contexto histórico e geográfico diverso dos situacionistas, logo encaramos de princípio as limitações e disparidades intrincadas nessa tarefa, mas também a amplitude de possibilidades criativas e conceituais latentes num esgarçar dessa teoria.

Nosso intuito com o uso da teoria da “Situação Construída” como parâmetro para análise de projetos artísticos contemporâneos não é denominar certos processos de criação “situacionistas”, nem verificar como os projetos artísticos analisados podem ser mais ou menos representativos do ideário situacionista. Buscamos realizar algumas considerações sobre os objetivos da Internacional Situacionista como integrante de um panorama de vanguarda cultural histórica, mas atravessar a ideia do grupo de superação da arte por uma revolução social, ou seja, demonstrar a inviabilidade dessa proposição num contexto político e cultural atual.

A teoria situacionista é de interesse nessa pesquisa quando nos aponta meios para verificar em que medida as práticas da arte brasileira de hoje, e mais especificamente aquelas estudadas na arte contemporânea produzida na cidade do Recife, são provocadoras de transformações no âmbito da cotidianidade política e social, especialmente compreendida como prática direta (e criativa), capaz de demonstrar meios de tornar a vida livre. Para tal, recuperamos, por meio da reavaliação de um legado de vanguarda cultural, proposições teóricas e práticas que se debruçam sobre os limites entre arte e vida cotidiana.

A pesquisa evidencia a possibilidade dos projetos artísticos aqui tratados intervirem na vida urbana e num campo cultural como conquista e abertura de espaço para contínua experimentação, uma forma de driblar certos parâmetros de funcionalidade, àqueles que impedem tornar o cotidiano maravilhoso.

Em termos estruturais, a pesquisa é dividida nas seguintes etapas principais:

1. Levantamento e revisão bibliográfica separada em três momentos: referencial teórico preliminar, desenvolvimento da noção de “Situação Construída” e aplicação de conceitos verificados no estudo de casos;

2. Estudo de casos: levantamento e análise de Situações Construídas na arte contemporânea brasileira, com foco em intervenções realizadas no Recife e aprofundamento em três projetos artísticos, relativamente recentes<sup>6</sup>: o grupo “Risco!” (em atuação), “Plus Ultra”, de Oriana Duarte (realizado de 2006 a 2013) e a “Casa como convém” (moradia-atelier de Jonatas de Andrade, Cristiano Lenhardt, Priscila Gonzaga, Silvan Kälin e Cristina Gouveia, de 2007 a 2012);

3. Apresentação de resultados: a partir de todo esse percurso, e da constituição de parâmetros para verificação das propriedades que compõem a noção de “Situação Construída”, estabelecer critérios atuais dessa noção a partir de uma síntese das análises de casos.

O segundo e terceiro capítulos se referem à fundamentação teórica da pesquisa. O quarto capítulo, a base teórica apresentada é aplicada e discutida a partir de estudo de casos de projetos artísticos.

Num primeiro momento, trata-se de uma incursão estritamente teórica com caráter exploratório, no sentido de investigar as diversas formas de abordagem estética que se ligam, posteriormente, à noção de “Situação Construída”; e que resvalam no campo das artes visuais, da sociologia, da filosofia, do design e do urbanismo. Nesse sentido, no segundo capítulo foram estudados textos que problematizam a criação de espaços singulares a partir da constituição de momentos irruptivos no cotidiano.

Para Michel de Certeau, o “espaço” realiza-se enquanto vivenciado, ou seja, um determinado “lugar” só se torna espaço na medida em que indivíduos

---

<sup>6</sup> Projetos que propuseram uma dilatação do tempo de suas ações desde a cidade do Recife a partir de 2006.

exercem dinâmicas de movimento nele através do uso, e assim o potencializa e o atualiza, enfim, o “inventa” (CERTEAU, 2014). A noção de cotidiano como “práticas” (CERTEAU, 2014), permitiu-nos promover uma análise das formas distintas de apropriação do espaço, a formação de lugares e o rompimento de fronteiras que demarcam social e espacialmente a vida urbana.

De Michel Foucault, empregamos o conceito de “heterotopias” (FOUCAULT, 2013). Esse conceito, em sua ideia geral de “contraespaços” (FOUCAULT, 2013), interessou-nos particularmente, para se estabelecer um diálogo com a noção de “espaço” (CERTEAU, 2014) do anterior autor, e enquanto “contestação de todos os outros espaços: uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: [...] 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 e desarranjado.” (FOUCAULT, 2013: 28).

O terceiro autor que contribui na reflexão acerca do uso singular do espaço-tempo foi o filósofo Henri Lefebvre (2014). Considerando que a tese central situacionista era a de que, por meio da construção de Situações, seria promovida uma revolução do cotidiano como construção de “novos momentos”, recorremos à “Teoria dos Momentos” do pensador. Desses três autores trabalhados inicialmente, Lefebvre é aquele que efetivamente teve uma relação estreita com o grupo situacionista. Também será comentado um texto situacionista – “Teoria dos Momentos e a Construção de Situações”, publicado na IS nº 4 m 1960 – onde é feita uma análise comparativa entre os conceitos de “Situação Construída” e do “Momento”.

Em paralelo, são levantados estudos que se debruçam sobre questões relativas à proposição de aproximação do preceito arte/vida, que incluem diversos conceitos e processos marcados pelas vanguardas e “neovanguardas”, em que se encontra o grupo Internacional Situacionista. Com base na “Teoria das vanguardas”, de Peter Bürger (2008), examinamos, no curso de um processo histórico, como se deram o uso de alguns “procedimentos inventados pela vanguarda” (BÜGER, 2008), no intuito de reintegrar a arte à práxis vital.

Através dessa revisão, quisemos demonstrar que o fenômeno da vanguarda transcende, de modo distinto, a partir da segunda metade do século XX. Nessa incursão teórica, acerca de uma reflexão sobre os modos de operar

estéticos filiados aos preceitos da vanguarda cultural, outros autores são apontados de maneira a estabelecer condições teóricas preliminares à pesquisa. É o caso do autor Nicolas Bourriaud (2009), por exemplo, na sua ideia de “pós-produção”.

Como prática e investigação seminal para compreensão da relevância do binômio arte/vida, abordamos a trajetória do artista e teórico Allan Kaprow a partir do final da década de 1950, marcada pelo desenvolvimento dos seus *Happenings* e, posteriormente, das *Activities*. As Atividades (*Activities*) consistiam em instruções a serem executadas por participantes voluntários, sem a presença de audiência, enfatizando o caráter não-teatral dessas ações. O modelo inicial de suas ações são os gestos da rotina diária: “escovar os dentes, pegar um ônibus, lavar a louça do jantar, perguntar pelas horas [...]” (KAPROW, 1996). Numa espécie de vivência em estado de consciência plena dos gestos, o objetivo de Kaprow era estabelecer um novo gênero de “Arte/Vida” que “refletisse, igualmente, aspectos artificiais da vida cotidiana e as qualidades realistas da criação artística” (KAPROW, 1996).

Na segunda etapa de revisão bibliográfica, levantamos mais diretamente os textos originais<sup>7</sup> e de comentadores acerca da teoria e prática da IS – Jappe (2011; 1999), Jacques (2003), Grossman (2006), Ricardo (2012), Home (2004), Perniola (2009), Careri (2013), Andreotti (2008), Janpierre (2007), Sadler (1999), Lima (2012) e Stracey (2014) –, e dos pesquisadores do grupo *Laboratório de Inteligência Artística (!)* – Silva (2018), Monte (2015), Maciel (2013) e Porto Filho (2011). Então, no terceiro capítulo, foi dado um foco inicial ao levantamento histórico e discussão sobre principais conceitos e práticas do grupo Internacional Situacionista. Posteriormente, foi feita uma revisão acerca da construção de Situações como parâmetro de leitura de uma série de projetos artísticos brasileiros e recifenses. Dessa forma, apresentamos uma breve ilustração de discussão daquilo que é proposto como análise aplicada dessa noção nos casos estudados no quarto capítulo na tese.

---

<sup>7</sup> Ao longo desta tese, em muitos momentos optamos por utilizar, para efeito de citação, excertos do livro *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*, organizado pela pesquisadora e urbanista Paola Jacques Berenstein. Trata-se de uma ótima e já revisada tradução para língua portuguesa dos textos originais situacionistas.

Nesse ensejo foram destacados marcos teóricos desde o processo de formação da IS até sua autodissolução em 1972 (sendo que a revista *Internationale Situationniste*, principal veículo de divulgação do ideário do grupo, encerrou sua publicação em 1969). Comentou-se o processo de constituição da IS iniciado na atuação dos grupos precedentes “Letrista”<sup>8</sup> e “Internacional Letrista”. Esse último composto apenas por membros que iriam formar a Internacional Situacionista. Do “Letrismo”, os situacionistas assimilam uma série de preceitos elaborados em teoria e prática desde a “Internacional Letrista”. Desenvolveram noções como a de *détournement* (desvio), e incorporaram o gosto por inserir comportamentos e pela superação das divisões entre artistas e espectadores nas artes.

Tais inclinações funcionariam como ferramentas para o desdobramento das noções situacionistas do “urbanismo unitário” e da “psicogeografia”. Ideias essas, especialmente desenvolvidas na revista da “Internacional Letrista” *Potlatch*. Nesse momento, outro importante conceito é o do “jogo”, como atividade lúdica e livre de competição. O trigésimo e último número da revista, já dedicado declaradamente a IS, sintetiza o anseio do grupo de realizar uma crítica ao mundo das mercadorias (baseada em uma lógica competitiva e mediada pelo espetáculo) e por alcançar um caráter lúdico na vida cotidiana.

Vimos que alguns dos autores que levantamos para apresentação da trajetória da IS separam momentos de diferentes interesses e frentes de trabalho no grupo. Essas diferenças indicam uma atuação, inicial, dentro da produção e da crítica cultural, e outra, final, voltada para ação político-teórica, quando o grupo passa a ter maior engajamento em manifestações políticas.

Na sua primeira fase de atuação, a IS aplicou-se à atuação direta no contexto urbano e cultural, estabelecendo uma série de técnicas no cenário material da vida: a pintura industrial, o desvio (*détournement*), a psicogeografia e a deriva. Esses métodos de ação estariam intrinsecamente relacionados, por sua vez, na investigação do urbanismo unitário e na construção de Situações.

---

<sup>8</sup> Manifestação artística desenvolvida pelo poeta romeno Isidore Isou em 1946, em Paris.

Mas, como veremos, uma compreensão do valor cultural como fator de transformação da sociedade não é negada pelo grupo<sup>9</sup>. As discussões sobre as contribuições da arte para política são sobrepostas na produção teórica do grupo pelo urgente debate político que surge a partir de uma eclosão de manifestações sociais na Europa naquela época, culminando na participação da IS nos eventos do “Maio de 1968”, em Paris.

Embora os projetos selecionados para estudo de caso não manifestem filiação a Internacional Situacionista, ou ainda não estejam engajados em uma causa social determinada, eles atuam abrindo espaço no tecido espaciotemporal da vida cotidiana e no campo da arte, como parte dessa mesma cotidianidade. Esses projetos são propositores de construções singulares, deflagradas especialmente por comportamentos experimentais.

Os projetos estudados são realizadores de **utopias situadas**, no limiar entre arte e vida cotidiana, como resultado de uma ação eminentemente estética e lúdico-construtiva, portanto, são passíveis de aproximação à teoria situacionista. As relações entre os projetos de arte contemporânea analisados e o conceito de “Situação Construída” podem ser revisadas na atualidade quando articuladas em uma nova compreensão de espaço cotidiano presente, e a novas teorias estéticas da relação “paradoxal entre arte e política” (RANCIÈRE, 2012).

Vale destacar que este estudo se faz possível à medida que comunga, e também contribui, com os processos metodológicos e a delimitação de temas do *Laboratório de Inteligência Artística (I!)*. Esse grupo de pesquisa tem como objetivo identificar, analisar e discutir a aplicação dos métodos situacionistas na arte contemporânea. Através dessa perspectiva, observou-se a relevância de empreender um estudo focado na noção de “Situação Construída” situacionista. O levantamento dos preceitos que norteiam essa teoria, e que nos serviu de base para realização de análise comparativa de projetos artísticos contemporâneos em suas dimensões estéticas e políticas, formam um repositório qualitativo que pretende servir aos presentes e futuros pesquisadores, de dentro ou fora do *Laboratório*, interessados em aprofundar essa temática de onde parte, afinal, topo princípio do pensamento e prática

---

<sup>9</sup> Fato verificado e discutido na segunda parte dessa tese através do ensaio “Os Situacionistas e as Novas Formas de Ação na Política e na Arte”, publicado no catálogo da mostra/manifesto *Destruktion af RSG-6: Em kollektiv manifestation af Situationistik Internationale*, de 1963.

situacionista.



*Figura 2. A autora tendo o cabelo cortado pelo artista Christiano Lenhardt, sendo fotografada pelo artista Jonathas de Andrade na "Casa como convém". Recife, 2008.*

## 2 UTOPIAS PRATICADAS

### 2.1 Espaços, Heterotopias e Momentos

É sempre bom lembrar que não se deve tomar as pessoas por idiotas.  
Michel de Certeau

Poderíamos arriscar afirmar que as análises do antropólogo<sup>10</sup> Michel de Certeau (1925-1986) sobre a vida cotidiana partiam de uma hipótese central: a suposição que o consumo das ideias, valores e produtos pelos anônimos sujeitos do cotidiano seria uma prática passiva, uniforme, resultante de puro conformismo às imposições do mercado e dos poderes sociais. Isso significa dizer que sempre há, no “uso” dos bens culturais e materiais, operações de “apropriação” e de ressignificação não previstas na origem no planejamento (funcionalista) das coisas.

O interesse em particular do autor vai incidir nas “lógicas operatórias” que remontariam “às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que, em todo caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente” (CERTEAU, 2014, p. 37). Se trata, pois, de compreender **outras** “maneiras de empregar” os elementos impostos por uma ordem dominante, que acontece, por sua vez, de maneira astuciosa. As “astúcias” dos “consumidores (ou ‘dominados’)” compõem “a rede de uma antidiplina” que, na malha da vida social, quase sempre aparece como “resistência”<sup>11</sup> com relação às imposições sociais.

---

<sup>10</sup> Nascido em Chambéry, na França em 1925, Michel de Certeau teve uma múltipla formação na área das ciências humanas, passando por filosofia, letras clássicas, história e teologia, tendo ingressado na Companhia de Jesus e permanecido jesuíta até o final de sua vida. Era interessado especialmente por história, antropologia, linguística e psicanálise. No início de suas pesquisas dedicou-se à análise histórica, especialmente no século XVII, mas desenvolveu também pesquisas sobre o presente, deixando sua contribuição à análise sociológica e antropológica.

<sup>11</sup> Vale comentar que a ideia de “resistência” se filia a uma tipologia de abordagem do campo da Sociologia, marcada, por sua vez, por um método de abordagem da noção de “vida cotidiana”. A vida cotidiana enquanto *locus* privilegiado nas discussões sociológicas, teria uma tríplice forma de abordagem, extensamente desenvolvida: uma marxista ou da alienação, outra da dramatização e, finalmente, a da resistência. A abordagem sobre o cotidiano, nomeada de resistência, se difere uma vez que o cotidiano é entendido como uma dimensão em que os indivíduos põem em ação as chamadas “táticas de resistência”, para “atenuar as imposições ‘mortíferas’ macro-sociais as quais eles são alvos”. Tornou-se reconhecida nos meios

Trazer à baila a confiança na liberdade das práticas anônimas, “silenciosas” é permitir enxergar que se passa no microcosmo dos espaços de sociabilização um “jogo” com os “mecanismos de disciplina”. Esses artifícios mudos se conformam com a ordem sociopolítica de modo a alterá-la, demonstrando uma lógica “tática” reveladora das “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte”, o que implica considerar uma dimensão política das práticas cotidianas.

Nesse ponto vale explicitar a diferenciação feita pelo autor entre **táticas** e **estratégias**. Esses termos usualmente compreendidos como sinônimos são analisados pelo autor como contrapontos, como modo de apresentar um dual esquema de ação que conforma a vida social cotidiana. As estratégias demarcam um modelo de ordem capaz de se ater como um lugar “próprio”. Constructos tais como a nacionalidade política ou científica, exemplificariam esse modelo. Já as táticas, do contrário, só “tem por lugar o do outro”. A tática é dependente do tempo e de uma contínua atenção às possibilidades de ganho. Além desse ganho, que não se forma enquanto reserva, há que se manter em constante jogo com os fatos para transformá-los em “ocasiões”, e esse oportunismo tem por forma não o discurso, mas um ato de decisão, um modo de “aproveitar a ocasião”. “Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei” (CERTEAU, 2014, p. 87) são instaurados **usos** plurais e criativos.

Estabelecida essa noção de tática, pensamos que ela interessa essa pesquisa mais pela criatividade imbricada em sua acepção “desviacionista” (da lei de um lugar), por meio da recombinação de elementos heterogêneos impostos, do que pelo sentido de vigilância decorrente da constante atenção às oportunidades.

Mas há ainda uma outra instância relacionada ao conceito certauneano de tática que precisa ser comentado. Trata-se de uma operação-chave para a compreensão da usurpação e transformação do espaço, nosso foco de atenção posterior no estudo da noção de “Situação Construída” e nas operações artísticas a serem relacionadas com esta acepção. A tática acontece como movimento dentro do território – da ordem do poder, do espaço e do discurso –

---

acadêmicos no início dos anos 1980, a partir dos trabalhos publicados nos *Cahiers Internationaux de Sociologie*, periódico de divulgação de pesquisas da prestigiada *École des hautes études en sciences sociales*, de Paris.

do adversário; onde se operam leis próprias, que privilegiam mesmo as relações espaciais, mas que são passíveis de falhas em sua conjuntura.

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. (CERTEAU, 2014, p. 96)

Sendo claro, pois, que as investidas feitas em instâncias diferentes, uma no **lugar** e outra no **tempo**, marcam formas de agir diferente, o autor afirma que “as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo” (CERTEAU, 2014, p. 96); o que compreendemos como capacidade de alteração momentânea do espaço, em potencial. Momentânea já que o que se ganha com a tática não se pode estocar.

O que Certeau nos propõe, por meio do apontamento das “táticas articuladas nos detalhes do cotidiano”, é perceber, numa espécie de sabedoria milenar, como é orientado pelas astúcias dos “fracos” o enfrentamento da uniformização e do controle pretendidos pelos poderes e administradores que intentam governar em nome de um saber superior e de um suposto interesse comum. Essas táticas compõem, de modo inerente, procedimentos criativos nas “maneiras de frequentar um lugar” (CERTEAU, 2014, p. 49).

O que implica “frequentar um lugar” para os transgressores anônimos criativos? Nesse mote de discussão, Certeau passa a conectar sua noção de lugar e de **espaço**, com a prática urbana, e mais uma vez, nos serve ao debate que será distendido nos próximos capítulos desse estudo, a observação de práticas urbanas e artísticas que acontecem nesse espaço. Para o autor, vivenciar um lugar, envolve, pois, lançar o corpo ao espaço sem vê-lo, como se “uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (CERTEAU, 2014, p.159). Esta proposição, própria dos caminhantes ordinários, é posta em oposição àquela da ordem de poder e saber sobre o espaço – a dos administradores, urbanistas, cartógrafos – que compreende o espaço apenas a partir de um olhar distanciado, não “praticado”, sobre este.

Em termos urbanísticos, resulta desse segundo tipo de relação com o espaço uma “cidade-panorama”, “um simulacro teórico” que reafirma relações

de poder e sugere a homogeneização dos comportamentos nesse lugar de operações, mais uma vez, estratégicas. Nesse lugar opera-se, ainda, uma atividade “classificatória”, definidora do que se presta a uma função e do que deve ser rejeitado enquanto “detritos” dessa mesma “administração funcionalista”. “A linguagem do poder ‘se urbaniza’, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico” (CERTEAU, 2014, p.161).

A partir desse esboço, vale colocar que os conceitos de espaço e lugar na retórica de Certeau não devem ser compreendidos de maneira autônoma, visto que a definição de espaço problematizada pelo autor, assim como em uma operação tática, não tem a “univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’”. É assim, sugerindo mobilidade, que o autor define de maneira precisa: “**o espaço é um lugar praticado**” (CERTEAU, 2014, p. 184). Nesse sentido, o ambiente urbano, delimitado por um urbanismo funcionalista passa a ser transformado em espaço à medida que é utilizado, manipulado e alterado, por usuários comuns.

Enquanto o espaço indica uma noção de mobilidade, o lugar parece ser formado por um corpo inerte. Mas da mesma forma que um lugar pode vir a ser um espaço, quando praticado, um espaço pode vir a ser um lugar, na implementação de uma ordem imóvel. Nessa via de mão dupla, um jogo contínuo de relações é operado. Ocorre que leis podem ser restauradas no interior de um lugar, promovendo a implantação de uma ordem imóvel; ou objetos inertes podem ser reanimados, a sucessão de ações multiplicadoras de espaços capazes de indiciar, através dessas transformações, a “estranheza” desses elementos inanimados de um ambiente.

Com evidente preocupação em aspectos linguísticos, e comunicacionais, imbricados no processo de sociabilização, Certeau dedica parte de sua reflexão sobre as práticas do espaço enquanto relatos, o que supõe a imagem de deslocamento, percurso, reforçando a ação, também narrativa, envolvida na estruturação de novos espaços. Essa ação, no espaço, é de travessia. Se compreendermos que as operações sugeridas pelo autor, acontecem enquanto desvio dentro de um sistema, por meio do movimento de deslocamento, esse relato que privilegia o percurso em detrimento do estado, é apontado como “delinquente”.

A delinquência social consistiria em tomar o relato ao pé da letra, tomá-lo como princípio da existência física onde uma sociedade não oferece mais saídas simbólicas e expectativas de espaços a pessoas ou grupos, onde não há mais outra alternativa a não ser o alinhamento disciplinar e o desvio ilegal, ou seja, uma forma ou outra de prisão e a errância do lado de fora. (CERTEAU, 2014, p. 198)

Antes de avançar na discussão sobre quais mudanças concretas a “narratividade delincente” pode produzir em uma sociedade, o autor nos chama atenção que para que isso ocorra é necessária a inscrição de um **corpo movente**, agente, no “texto da ordem”. Nesse deslocamento que esquiva, os criadores anônimos produziram algo imprevisto, como as *lignes d’erreur* (“linhas de erro”), desenhadas a partir do percurso das crianças autistas que conviveram durante alguns anos, desde 1967, com o escritor e pedagogo francês Ferdinand Deligny (1913-1996), nas imediações da aldeia de Monoblet, no sul da França.

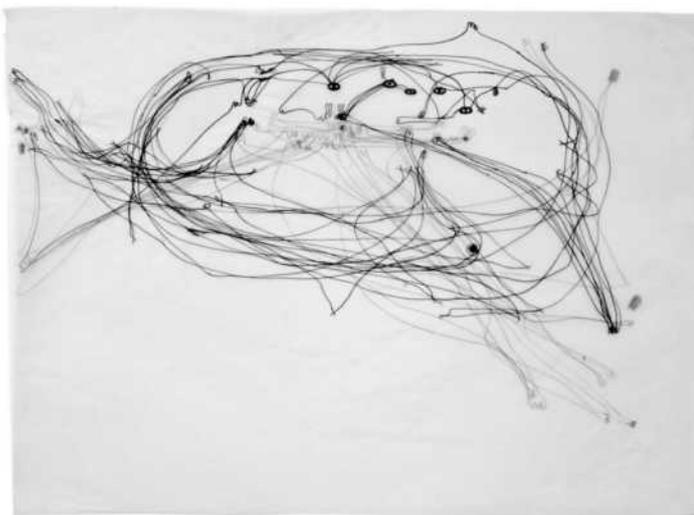


Figura 3. Registro do movimento das linhas errantes do deslocamento das crianças autistas na cozinha da “Casa Y”. Monoblet, novembro de 1976.

O projeto, pouco descrito por Certeau, mas precisamente citado, consistia na criação de um aparelho de acolhida de “um modo de existência anônimo, assubjetivo, refratário de toda dominação simbólica”<sup>12</sup> (PELBART, 2014, p. 253).

<sup>12</sup> Excerto do texto “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’”, de Peter Pál Pelbart, presente no catálogo da 31ª Bienal de São Paulo, de 2014. A experiência de Deligny fora apresentada nesta Bienal em uma instalação com cada componente prático trabalhado por Deligny: desenhar, “camerar” e escrever. Com o nome de “Varrer – A Map of Sweeping”, a instalação do artista Imogen Stidworthy, foi feita em colaboração com Jacques Lin e Gisèle Durand-Ruiz, que trabalharam diretamente com Deligny até o encerramento das atividades em 1980, e continuaram a morar com adultos autistas em uma das casas de fazenda, promovendo

Em residências de fazenda, com áreas ao ar livre, era proposta uma experiência de vida comunitária onde a comunicação verbal era substituída por ferramentas visuais como desenho de mapas, fotos e filmes que serviam para interpretação dos gestos das crianças. Nesse sentido, acontece uma oposição ao culto do “fazer” – sentido e comunicação aos modos de um imperativo mundo funcionalista –, promover um elogio ao “agir”, desinteressado.

Nesse mundo, onde o balanço da pedra e o ruído da água não são menos relevantes do que o murmúrio dos homens, Deligny coloca-se na posição de “não querer”, a fim de dar lugar ao intervalo, ao tácito, à irrupção, ao extravar. Nenhuma passividade nem omissão há nessa atitude – ao contrário, é preciso limpar o terreno constantemente, livrá-lo do que recorta o mundo em sujeito/objeto, vivo/inanimado, humano/animal, consciente/inconsciente, individual/social, para que o campo se abra e algo que seja possível. (Ibdem, p. 253)

Ao se dedicar às “maneiras de fazer” e às “vagabundagens”<sup>13</sup>, Certeau fornece elementos para uma verdadeira teoria da contraposição: contraparte da dominação e criação de **contraespaços**<sup>14</sup>. A essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais usuários se apropriam do espaço social e dos seus produtos através de maneiras “quase microbianas”, que proliferam no interior das estruturas do sistema, modificando seu funcionamento, desviando-o. Assim, não se trataria mais precisar como “a violência da ordem se vale de tecnologia disciplinar” (Foucault), mas de ver nas “táticas articuladas nos detalhes do cotidiano” uma espécie de sabedoria milenar orientando o enfrentamento da uniformização e do controle pretendidos pelos poderes e administradores que intentam governar em nome de um suposto saber superior e “interesse comum”.

Michel de Certeau não propôs um sistema fechado capaz de servir de “modelo” teórico, mas análises diversificadas capazes de demonstrar que a

---

atividades que foram registradas pelo artista e apresentadas na mostra. Segundo site da Bienal, o projeto que integrou a mostra tratava de: “parte de sua pesquisa [de Stidworthy] em curso sobre as fronteiras da linguagem, Stidworthy trabalhou com Lin e Durand para considerar o legado do projeto de Deligny e refletir sobre o que a ausência de linguagem poderia dizer sobre como ela constrói nosso sentido de indivíduo, e desse modo estrutura – assim como restringe – nosso envolvimento com o mundo.” Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1604> Acesso em 11 Jul 2016.

<sup>13</sup> Apropriação de termo que dá título a um texto de Fernand Deligny sobre sua experiência: *Les Vagabonds efficaces*, Paris, Maspero, 1970.

<sup>14</sup> Esse será o tema que abordaremos a seguir à luz da teoria das *Heterotopias*, de Michel Foucault.

aparente desordem dos atos esquivos dos “fracos” compõe cenários com profundidade e inteligíveis a observadores atentos. O mundo diário – mundo de profusão de gentes, falas, gestos, movimentos, coisas – abriga táticas do fazer, invenções anônimas, desvios da norma, do instituído. A minúscula “invenção cotidiana” que dá título a uma de suas mais significativas obras talvez seja expressão de sua atenção cuidadosa com o agir do homem comum. Fundamentos de uma sociologia do cotidiano ocupada pela “criatividade dispersa, tática e bricoladora” dos indivíduos fadados a ordem social vigente.

A dualidade de conceitos exaustivamente trabalhadas pelo autor e aqui resumidas nesse primeiro bloco, pode expressar uma noção de confronto que vai além da simples oposição de ideias – enfatizando que a escolha de terminologia para contraposição de conceitos é feita com o engenho de se optar por palavras sinônimas. Ela trata de uma expressão do conflito, condição para reflexão de qualquer abordagem política, ou micropolítica, em nosso caso. É possível que o confronto, não apenas direto, mas também de perspectivas e imaginários, estenda-se para a sugestão da criação de novos arranjos nos usos do espaço. Quando colocamos uma lente de aumento no espaço urbano, verificamos, pois, que essas novas configurações resultam de processos bastante conflituosos. Mas é precisamente do conflito que pode emergir o outro e a possibilidade de transformação dos sistemas de relações e dos significados impregnados no espaço urbano. Seria o caso de caminhar por uma zona de passagem, do espaço **entre**, de ocupar as fraturas, jogar com os acontecimentos de modo a transformá-los em “ocasiões”.

Saberes e artes de fazer burlam ou provocam modos de domesticação social, mas também indicam a criação engenhosa, dando esperanças de que, nos interstícios dos códigos impostos, toda uma série de táticas subterrâneas possa dar vida a ações sem autores e sujeitos sem nome, demolindo as verdades de discursos morais, políticos e tecnocráticos e criando **situações espaciais outras**, que relutam contra o conformismo. A contribuição de Certeau nos interessa, pois, enquanto uma sociologia da vida cotidiana que é também uma política e uma **estética da vida cotidiana**, e do que nela escapa.

Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama a qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários.  
Michel Foucault

“De outros espaços”<sup>15</sup> foi uma conferência pronunciada pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) no *cercle d’Études architecturales* em 14 de março de 1967, em Paris. O texto dessa conferência, escrito na Tunísia em 1967, teve circulação restrita aos membros do círculo que o havia convidado para falar sobre o espaço, e alguns excertos publicados originalmente na revista italiana *L’Architettura*, em 1968. Somente dezessete anos depois, Foucault autorizou a publicação deste texto no quadro da exposição *Idée, processus, résultats*, realizada no *Martin-Gropius-Bau*, em Berlim, em 1994.

Nesta conferência, Foucault investe na importância de se pensar uma história do espaço na experiência do Ocidente, especialmente a partir do século XX. Propõe que o espaço contemporâneo seja de “relações entre alocações” [espaços]<sup>16</sup> (FOUCAULT, 2013, p. 114, grifo nosso), e que a nossa época seja marcada pela “simultaneidade” e pela “justaposição”, uma “época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso.”

De maneira ainda mais concreta, o problema do local ou da alocação [de espaço] se propõe para os homens em termos demográficos. E este último problema da alocação humana não

<sup>15</sup> Optamos pela utilização de duas fontes de traduções distintas para o português da mesma versão publicada em francês, sob o título de “Des espaces autres”, pela Éditions Gallimard em *Dits et Écrits*, vol. IV, 1994. Trata-se de uma traduzida como *De espaços outros*, publicada na revista *Estudos avançados*, e outra traduzida, e revisada como *As heterotopias*, publicada pela editora n-1. Acreditamos ter sido enriquecedor para a pesquisa utilizar as duas versões e compreendê-las como complementares, mas demos preferência à primeira opção por esta considerar uma reflexão inicial feita pelo autor de modo a explicar, dentro de um percurso histórico, o conceito como desdobramento de um processo próprio de um contexto contemporâneo. FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285> Acesso em 11 Jul 2016. FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

<sup>16</sup> Usamos o termo, que no original seria *placées*, a partir da versão traduzida para o português por Ana Cristina Arantes Nasser e revisado por Fraya Frehse, publicado na revista *Estudos avançados*. Justificando a tradução do termo a revisora coloca: “Para além das várias acepções de “place” e seus derivados em português (“placer”, “emplacement”), optou-se por “local” e seus derivados (“alocar”, “alocação”) no intuito de evidenciar a distinção explícita que Foucault faz entre “place” e “position”, e que também aparece em Bourdieu.” Mas por uma ordem de relações que se deseja estabelecer entre autores ao longo dessa pesquisa, especialmente numa relação com Michel de Certeau, optamos por sinalizar outro sinônimo: espaço. In: FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285> Acesso em 11 Jul 2016.

é simplesmente a questão de saber se haverá espaço suficiente para o homem no mundo – problema que é, afinal, bem importante –; mas é também o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação e de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim. (FOUCAULT, 2013, p. 114, grifo nosso)

Interessam em especial ao autor as distintas propriedades relacionais de alocação (de espaços). Assim, existem duas condições principais de espaço, as utopias, que não têm espaço real; e a outra, as **heterotopias**, que são espaços utópicos “efetivamente realizados”. A partir dessa definição, o autor “descreve” e exemplifica o conceito ao longo de sua fala, incidindo as bases para uma nova “ciência”, a “**heterotopologia**”, já anunciadas, anteriormente, em uma emissão radiofônica, realizada em dezembro de 1966, cujo tema era utopia e literatura.

Na emissão radiofônica, Foucault se refere a um momento anterior no qual anuncia sua primeira reflexão sobre heterotopia. Esta se encontrava, pois, no seu então recente livro *As palavras e as coisas*, mais precisamente, no prefácio da publicação, em que lança o conceito e justifica a criação do livro a partir do texto de uma improvável enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial do Conhecimento Benevolente*, presente no conto *O idioma analítico de John Wilkins*, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Numa tentativa de enumeração de todos os animais existentes na Terra, Borges cria categorias contraditórias, de aproximações absurdas, tais como: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 5, grifo nosso).

Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que [...] a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão sem lei nem geometria, do *heteróclito* [...] As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.” (FOUCAULT, 1999, p. 8-9, grifo nosso)

Mais à frente, o autor resume uma relação espacial que, por fim, aproximamos como definição possível desses lugares “absolutamente

diferentes” (FOUCAULT, 2013, p. 20), as heterotopias. “Assim é que a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxinomia que ela propõe, conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar, mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene [...]”; um espaço heterotópico (FOUCAULT, 1999, p. 10-11, grifos nossos).

A análise de Foucault sobre o bestiário de Borges nos mostra uma ligação de elementos heterogêneos de um modo bastante peculiar. Estes suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações designadas, em um lugar que podemos situar no mapa, no caso a China, “pátria mítica uma região precisa, cujo simples nome constitui para o Ocidente uma grande reserva de utopias” (FOUCAULT, 1999, p. 10). Nesse lugar, efetivamente delineado na instituição da sociedade e no imaginário ocidental, as utopias borgeneanas são efetivamente realizadas. Um lugar **outro**, que parece estar fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.

É a partir da década de 1980 que o texto da conferência apresentada em Paris (1967) ganha grande popularidade, juntamente com a tradução para o inglês deste e dos textos de *Historia da sexualidade* (volumes II e III). Nesse momento, é intensificada uma interpretação de Foucault como referência no campo das “políticas da identidade”. Assim, a reflexão sobre os “espaços outros” passa a circular com perspectivas de processos de subjetivação. De início, o conceito de heterotopia é absorvido pelo campo da análise literária. Logo depois, pelo das artes visuais, o que se estende à atualidade, quando compõe títulos e discursos curatoriais de mostras ao redor do mundo. Um exemplo no Brasil é a mostra individual “Heterotopias Cotidianas”<sup>17</sup>, da artista e pesquisadora mineira Shirley Paes Leme, apresentada a convite do Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar em Fortaleza, no Ceará, com curadoria de Michel Asbury.

A mostra, realizada no período de 30 de novembro de 2009 a 19 de janeiro de 2010, apresentava uma série de desenhos, instalações de objetos e vídeos com a intenção de levantar índices do sertão cearense como recorte de um espaço cotidiano de experiências específicas, e ao mesmo tempo variadas, “que

---

<sup>17</sup> Sobre a mostra, ver o texto de análise da própria artista: *Heterotopias cotidianas: uma reflexão*, publicado nos anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Com o tema “Entre Territórios”, o evento foi realizado de 20 a 25 de setembro de 2010, em Cachoeira, na Bahia. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley\\_paes\\_leme.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley_paes_leme.pdf) Acesso em 11 Jul 2016

se transformam constantemente” (LEME, 2010, p. 1732). Sem que tenha promovido, ou apresentado de maneira mais explícita, um efetivo (contextual) espaço de heterotopia – e talvez a operação que minimamente tenha se aproximado do conceito fora a construção de ambientes imersivos com projeções em vídeo <sup>18</sup> –, a artista se apropria do conceito de Foucault na tentativa de relacionar o “espaço da cidade [diria, do museu] e o sertão cearense” de modo a “estabelecer relações entre arte/vida como constituinte da obra.” (Ibdem, p.1732, grifo nosso).

Para explicitar melhor as bases de uma “sonhada ciência”, Foucault marca seis princípios de sua “heterotopologia”, demonstrados com o auxílio de poéticos exemplos. O primeiro princípio afirma que as heterotopias são constantes dos agrupamentos humanos, ainda que assumam formas bem variadas, não havendo, provavelmente, nenhuma cultura onde não seja possível encontrá-las. Nas sociedades ditas primitivas predominam as heterotopias de crise, lugares destinados às pessoas que atravessam um período crítico, como os adolescentes na puberdade – “crise biológica”. Nas sociedades modernas, as heterotopias de crise tendem a dar lugar às heterotopias de desvio, espaços para onde são encaminhados aqueles que escapam à norma: casas de repouso, hospitais psiquiátricos, prisões. A viagem de núpcias, tradição mais marcada até meados do século XX, seria uma heterotopia situada na passagem entre a crise e o desvio. Dessa forma, a perda da virgindade da noiva não poderia ocorrer no lugar onde nascera, a viagem de lua de mel materializa coordenadas espaciais de passagem, uma espécie de lugar nenhum.

No segundo princípio, Foucault propõe que as heterotopias têm um funcionamento preciso e determinado no interior das sociedades e podem variar de função, de acordo com o momento histórico ou a cultura na qual se encontrem. Como exemplo, o autor cita o cemitério, que no curso da história passa de um espaço sagrado, situado no interior das cidades, ao lado das igrejas, para um

---

<sup>18</sup> Um desses ambientes é analisado pela artista no artigo supracitado. “A vídeo-instalação ‘1964’ é um espaço montado com vários pedaços de fragmentos que são sobrepostos em um espaço existente, criando assim um novo lugar. Neste local acontece uma vivência, algum relacionamento, um contato vivo e ativo [entre o público e o ambiente]. (LEME, 2010, p. 1337, grifo nosso). In: LEME, Shirley. *Heterotopias cotidianas: uma reflexão*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley\\_paes\\_leme.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley_paes_leme.pdf) Acesso em 11 Jul 2016

dessacralizado, a partir do século XIX, quando é deslocado para a periferia urbana. Nesse momento, a morte é tomada de maneira individualizada, “cada indivíduo teve direito à sua caixinha para sua pequena decomposição pessoal” (FOUCAULT, 2013, p. 118); e como possível fonte de proliferação de doenças, decorrentes das emanções pútridas dos cadáveres. “Os cemitérios não mais constituem, assim, o vento sagrado e imortal da cidade, mas a ‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada escura” (FOUCAULT, 2013, p. 118).

O terceiro princípio demonstra que as heterotopias têm o poder de justapor, num mesmo espaço, posicionamentos que seriam, por si só, incompatíveis. O cinema e o teatro (cine-teatro) aparecem como exemplo de convergência supostamente inconciliável de lugares e dimensões: no teatro, num único espaço – o palco – sucedem-se lugares estranhos uns aos outros, enquanto no cinema, um retângulo bidimensional – a tela – abriga projeções em três dimensões. O jardim é lembrado como possivelmente a heterotopia mais antiga, pois este pequeno espaço, de criação milenar, busca reproduzir um microcosmo: é “a menor parcela do mundo, e, então, essa é a totalidade do mundo”.

No quarto princípio as heterotopias efetivamente funcionam quando se estabelece uma espécie de ruptura absoluta com o tempo tradicional, constituindo heterocronias. Por este motivo, o cemitério é uma heterotopia por excelência, pois é o lugar para onde vamos quando já não somos mais, lugar, portanto, de uma eternidade que não cessa de nos dissolver. Heterotopia e heterocronia se articulam, em nossa sociedade, de forma bastante complexa. Por um lado, há heterotopias de fixação e acumulação do tempo, como os museus e bibliotecas e, por outro, há heterotopias crônicas, que realizam a fugacidade e a sensação de abolição do tempo, como feiras e festas, como o carnaval, ou as cidades marcadamente turísticas.

O quinto princípio diz que as heterotopias supõem um sistema de abertura e fechamento que ao mesmo tempo as tornam penetráveis e as isolam. Para se ter acesso a elas ou se é obrigado, como nas prisões, ou é preciso se submeter a ritos e purificações, como nas casas de banho muçulmanas. Nesse ponto Foucault faz um alerta: há heterotopias que parecem puras e simples aberturas, mas ocultam curiosas exclusões. Como exemplo, o autor cita os motéis, onde a

sexualidade ilegal é ao mesmo tempo abrigada e invisibilizada, pois, ao ganhar um espaço próprio, desaparece como experiência que circula a céu aberto.

O sexto e último princípio trata da função que as heterotopias mantêm em relação aos outros espaços: ou materializam um espaço de ilusão, capaz de denunciar, o caráter de ilusório no real, como ocorre com os bordéis – heterotopia de ilusão; ou, ao contrário, criam um espaço real tão perfeitamente organizado, que contrasta com a desorganização da realidade, como as colônias dos jesuítas fundadas na América do Sul.

Nos exemplos de heterotopia expostos, identificamos o interesse particular da nossa pesquisa quando os princípios tratados por Foucault demonstram que a relação de transformação do espaço acontece como indicação de possibilidade de desvio de um lugar do poder, através da criação de uma nova Situação. A principal força do conceito de heterotopia para esta pesquisa reside numa característica comum à tipologia apresentada por Foucault: a instauração de lugares paradoxais no tecido na normatividade. Essas heterotopias teriam a propensão, pois, de desarranjar as tentativas de ordenação que subjazem às ideias de significação, originalidade, unidade e criação, noções que, segundo o filósofo, dominam a história tradicional do saber.

Nesse sentido podemos relacionar o conceito de heterotopia com a noção de “espaço praticado” de contestação, de Michel de Certeau. As elaborações das reflexões sobre o espaço dos autores foram, em certo momento, contemporâneas. Certeau desenvolve sua pesquisa em torno do texto *A invenção do cotidiano*, entre os anos de 1974 e 1978. No seu texto, dedica parte ao pensamento de Foucault, especialmente a partir de *Vigiar e punir*, e coloca sua pesquisa inscrita em um “trabalho coletivo”, que no caso específico da seleção dos autores referenciados (além de Foucault, Bourdier, Venant e Detienne et al.), diz respeito à contribuição que este legou a posteriores pesquisas que abordam os “esquemas de operações e manipulações técnicas” imbricadas em processos sociais.

Ao se referir às práticas de produção sociocultural na reapropriação de espaços exercidas por homens “ordinários”, Certeau afirma que Foucault privilegia o aparelho produtor da disciplina. Certeau, amplia a discussão dando ênfase aos processos populares que “jogam com os mecanismos de disciplina” e justificam o fato da sociedade, em inteireza.

Entretanto, em entrevista realizada em 1976 sobre o panóptico de Bentham, imagem à qual Certeau também recorre, Foucault comenta que os mecanismos de poder relacionados à criação de espaços deveriam ser analisados “desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional, da sala de aula ou da organização hospitalar, passando pelas implantações econômico-políticas” (FOUCAULT apud DEFERT, 2013, p. 50).

Vale frisar, pois, que a história dos espaços em ambos os autores, indicam a criação de **contraespaços**. Direcionam assim, nossa compreensão para a capacidade, numa relação antropológica e histórica, para a inscrição dos indivíduos no espaço de poder, e para a decorrente criação de espaços de “contestação”. Ambos nos indicam que o espaço seria mesmo o lugar privilegiado de compreensão de dinâmicas de poder e da **criatividade desviante**.

.

Ninguém escapa ao drama, pois a ausência do trágico cria uma situação ainda mais dramática: a da vida negligenciada, esvaziada e morna.  
Henri Lefebvre

Nos anos de 1940, o filósofo e militante Henri Lefebvre (1901-1991), integrante do Partido Comunista Francês (PCF) desde 1928, passa a pesquisar a relação entre "filosofia pura" e o estudo das práticas sociais cotidianas. Em 1945, escreve a *Crítica da vida cotidiana*. Nessa ocasião, escrito como uma “introdução”, o texto propõe tratar a vivência cotidiana como parte da reestruturação da sociedade capitalista, incorporando o método de crítica marxista à problematização do plano concreto do vivido, uma operação teórica inédita até aquele momento.

Posteriormente, o texto fora republicado de forma ampliada em 1957 sob o título *A soma e o resto*, e em 1961, lançado o segundo volume de *Crítica da vida cotidiana*. Em 1968, um livro sobre o tema é resumido e acrescido de algumas questões novas e publicado com o título *A vida cotidiana no mundo moderno*. Depois de um hiato no tema do cotidiano, o assunto foi retomado e

ampliado nos anos 1980 com a publicação o terceiro volume de *Crítica da vida cotidiana*, em 1981.

Em linhas gerais, para o autor, no cotidiano está contida a tensão que engloba o **trágico da vida** e suas **potencialidades**. Coabitariam em uma relação dialética no tecido da vida cotidiana as adversidades que caracterizam a vida dos trabalhadores e uma autêntica capacidade produtiva e criadora. Embora atrelada à teoria marxista ou, como é nomeada por alguns sociólogos, dentro de uma “abordagem da alienação”, Lefebvre buscava certos dogmatismos desse pensamento, por meio de uma reflexão crítica e sistemática da temática, trazendo à luz a noção de vida cotidiana como o centro da reprodução da sociedade tomada em seu conjunto.

Mas seria mais precisamente a partir do segundo volume do *Crítica da vida cotidiana* que Lefebvre expressaria essa refutação, e contribuição, ao marxismo, quando integra as implicações no cotidiano das modificações no âmbito de um novo momento da sociedade capitalista. Nesse livro, pois, verificamos certo afastamento do “espírito comunista” dos anos 1930-40, e o debruçar sobre uma crítica capaz de demonstrar os conflitos “entre o real e o irracional na nossa sociedade” (LEFEBVRE, 1991, p. 30).

“Conflito” expresso na contradição entre a abundância de bens materiais produzidos e na forma de utilizar esses recursos e da sociedade determinar de modo consciente os seus objetivos. Esse novo contexto levaria a um outro tipo de contestação social. Naquele momento de ampliação da força produtiva e das formas massificadas de consumo, o debate social não se voltava mais contra a luta pela sobrevivência, e sim para as potencialidades dos desejos e das novas necessidades que a sociedade, que já estaria em condição de cumpri-las plenamente.

É também nesse volume do *Crítica da vida cotidiana* que Lefebvre desenvolve sua “Teoria dos momentos”, que se mostra de interesse, além de outras razões explicitadas e comentadas a seguir, por ser um ponto de conexão entre o filósofo e o grupo Internacional Situacionista<sup>19</sup>. O primeiro diálogo

---

<sup>19</sup> Diversas conexões entre o filósofo e o grupo situacionista poderiam ser apontadas, tal como o episódio da carta enviada por Debord a Asger Jorn, 1959, na qual se refere à teoria dos momentos, apresentada por Lefebvre em *A soma e o resto*; nela Debord chegaria a afirmar que essas questões expressas por Lefebvre eram o “coração” dos problemas situacionistas.

estabelecido entre Lefebvre e os situacionistas – que mantiveram uma influência mútua em várias ocasiões distintas – foi a partir do texto sobre o “romantismo revolucionário”, publicado no ano de formação da I.S. Após essa leitura, Lefebvre entrou em contato direto com os situacionistas, enviando uma carta para Debord, com intuito de esclarecer o sentido do uso “irônico”<sup>20</sup> do termo “romantismo revolucionário”, que havia sido o título de um texto seu, em co-autoria de Lucien Goldman, Claude Roy and Tristan Tzara (1958).

Ao longo do texto, Lefebvre aborda habilidosamente diversos aspectos práticos do cotidiano numa narrativa poético-filosófica. Há um trecho em que o autor aponta de maneira bastante clara uma condensação da “Teoria dos Momentos”:

A teoria [dos momentos] nos permitirá acompanhar o nascimento e a formação dos momentos na cotidianidade, sob diversas denominações psíquicas e sociológicas: atitudes, aptidões, convenções, estereótipos afetivos ou abstratos, intenções formais, etc. Talvez ela nos permita até clarear as lentas caminhadas subterrâneas e as etapas situadas entre a necessidade e o desejo. O mais importante, todavia, é que ela possa abrir a perspectiva do transpasse, e mostrar como resulta o antigo conflito do cotidiano com a tragédia, da trivialidade com a Festa. (LEFEBVRE, 2013, p. 2881-2882, grifo e tradução nossos)

A proposta central da “Teoria dos momentos” é que o cotidiano, e seu evidente empobrecimento na sociedade capitalista avançada, possui **momentos diferenciados**, “relativamente privilegiados”, em relação às formas de comportamento condicionadas: o amor, o ócio, a festa, a ação, o conhecimento, etc. O “momento” é, pois, um conteúdo material real (“modalidades de presença”), comum a qualquer análise dialética, mas que também excede tal análise.

Lefebvre tacitamente desloca a base ontológica da relação dialética. Então não a trata mais como um sistema fechado, fundado sobre uma lógica transcendente, mas como um processo aberto e incompleto, fundado sobre a força motriz do momento concreto da realidade, que tende ao “absoluto e dele se desfaz” (I.S, 1960 apud JACQUES, 2003, p. 122). Esta dinâmica é ambígua,

---

<sup>20</sup> As correspondências trocadas foram publicadas em *Guy Debord, Correspondance*, Volume 2, 1960-1964, nota de rodapé por Alice Debord; e traduzidas do francês por NOT BORED! em maio de 2005. Disponível em: <http://www.notbored.org/debord-5May1960.html> Acesso em 11 Jul 2016.

aponta para dominante consciência de passagem (temporal) articulada no momento. A sua vontade de totalidade se daria na sua própria tendência a eliminação:

O momento é a paixão, é a inevitável destruição e a autodestruição desse estado passional. O momento é o possível e o impossível vislumbrado, desejado, elegido como tal. O impossível dentro do cotidiano torna-se, então, possível, torna-se, mesmo, a regra de toda a possibilidade. Aí principia o movimento dialético 'impossível-possível' e todas as suas consequências [...] A negatividade opera no coração de tudo o que tenta estruturar e constituir-se como um todo definitivo. (LEFEBVRE, 2013, p. 2831-34, grifo e tradução nossos)

A teoria dos momentos, como reflexão sobre a “desalienação” do cotidiano, indica a contradição entre alienação e desalienação. Ela reconhece que na “tragédia” do cotidiano – e nos parece que também na fatalidade inseparável do conceito de “momento” levantado pelo autor – as diversas tensões no interior desses momentos, e a maneira pela qual os prazeres da vida (lazer, sexo, ludicidade) transformam-se em formas de consumo, resultando em mais mal-estar.

Mas, o que Lefebvre pretende com o desenvolvimento dessa teoria, em especial – sem tentar “esgotar” essa compreensão –, é combater a ideia de que o cotidiano só pode ser compreendido e criticado a partir de uma posição mais “elevada”, àquela representada pelas atividades “separadas” do teórico, do filósofo ou do artista.

Para Lefebvre, ao contrário, a cotidianidade, entendida como deterioração da vida cotidiana, pode ser contestada também pelo “homem simples” – o que nos remete diretamente ao “homem ordinário” ceriteauneano, anteriormente mencionado nesse trabalho – mesmo que ele não possua os atributos “intelectuais” do artista ou do filósofo. Em sua própria experiência diária, os homens possuiriam a capacidade de emergir acima da alienação cotidiana justamente porque vivenciam momentos diferenciados, momentos “tragicamente magníficos”, do dia a dia.

Ainda em sua teoria, quando especifica a relação entre “momentos e cotidianidade”, Lefebvre polemiza o tratamento dado por Lukács à vida cotidiana, que considerava a arte como uma intensificação da realidade humana. Ela representaria uma “elevação” no plano da consciência que refletia de modo a sobrepor o cotidiano. Nesse sentido, a arte seria a manifestação sensível e

imediate de algo que lhe é exterior, ou seja, a própria vida cotidiana representada no plano estético. A representação estética, portanto, seria sempre uma “autonomização” em relação à vida cotidiana. No entanto, o que Lukács chama de “autonomia” é, para Lefebvre – bem como para Debord e os situacionistas, o produto de uma separação, vale dizer, uma forma “alienada” de representação da realidade.

Ao contrário de Lukács, a posição de Lefebvre se faz importante ao destacar as possibilidades de uma constituição da práxis (prática criativa) a partir da vida cotidiana. De todo modo, para Lefebvre, não basta que o “centro real da práxis” (LEFEBVRE, 1991, p. 38) esteja situado no interior da vida cotidiana. É preciso que a atividade consciente e criadora se volte contra as formas assumidas pela vida cotidiana na sociedade capitalista avançada. Nesse sentido, quando a práxis é tomada como um momento da vida cotidiana e não como algo “elevado”, isso significa mais do que deixar de reconhecer os limites da consciência e das ações que se desenrolam no interior desse cotidiano. A noção mesma de práxis sugere a afirmação consciente de um outro uso da vida. A práxis, como parte integrante do cotidiano, é inseparável da crítica do cotidiano pela práxis. Lefebvre então pontua: é “impossível compreender o cotidiano sem o recusar” (LEFEBVRE, 1967 apud BARREIRA, 2009, p. 144)

Para Lefebvre a livre **criação de momentos** é a base da crítica da vida cotidiana, ou seja, o momento a que o autor se refere nasce ao mesmo tempo como parte do cotidiano, pois não se desenvolve como atividade especializada, mas também da negação do modo como o cotidiano é organizado e mortificado pela forma abstrata assumida pela atividade social, pela administração política e pelo “consumo dirigido”. “O momento nasce do cotidiano e dentro do cotidiano” (LEFEBVRE, 2013, p. 2849), enfatizando sua complexidade e contradição.

Quando o autor desloca a perspectiva dos momentos como ação especializada, como na produção artística, por exemplo, nos parece se aproximar dos estudos tanto de Michel Foucault (2013), quanto de Michel de Certeau (2014), levantados nesse primeiro bloco da pesquisa. Esta relação se daria nas operações de apropriação do espaço que o sujeito comum efetua no cotidiano, contestando (ou acusando) a dominação da razão técnica contida nos espaços planejados. É a vida cotidiana, portanto, um espaço de criação de

processos alternativos à dominação moderna, sobretudo no que diz respeito aos sujeitos não especializados, que não propõe, por exemplo, produzir arte<sup>21</sup>.

“O momento? É uma festa individual e livremente celebrada, festa trágica, portanto, verdadeiramente festa. O objetivo não será o de suprimir as festas ou de relegá-las ao abandono prosaico do mundo. O objetivo é de unir a Festa à vida cotidiana” (LEFEBVRE, 2013, p. 2838-39).

## 2.2 Arte/vida: Vanguardas e *Happenings-Activities*

De modo geral, podemos dizer que as vanguardas artísticas europeias do começo do século XX, propunham criticar a cultura dominante por meio de uma vivência criativa no cotidiano. A noção de “Situação Construída”, que sistematizaremos no próximo capítulo, propõe uma crítica e uma prática de afirmação consciente de um outro uso da vida, e se alinha com as vanguardas culturais históricas em sua pretensão de dissipar uma ação estética e contestadora na vida cotidiana. Em termos de linguagem, essas operações se configuraram em diversas formas de combatividade criativa. Essa atitude “intransigente” com a realidade e o desejo por reconduzir a arte na vida se achava tanto em correntes ditas “românticas” (JAPPE, 2004), como no Surrealismo, em sua tentativa de regeneração criativa com a invenção de novos valores para a arte, ou no niilismo Dada<sup>22</sup>, quanto em correntes funcionalistas, entre elas o construtivismo russo, e sua otimização da função (operária) do artista.

---

<sup>21</sup> No próximo subcapítulo, ampliaremos a discussão considerando uma proposição artística que, dentro do binômio Arte/Vida, esgarça os limites do que seria próprio da arte e da vida cotidiana. Nesse sentido, levantaremos os últimos processos do artista e pesquisador Allan Kaprow, e sua classificação de *un-artist* – encontramos as seguintes traduções do termo: não artista e an-artista. Para Kaprow, o *un-artist* seria o artista experimental que trabalha, a partir da década de 1950, buscando “esvaziar” sua prática tudo que lembre arte.

<sup>22</sup> Peter Bürger, responsável pelo texto *Teoria da vanguarda*, formula, a partir das ações “sem sentido” do grupo Dada, a ideia da provocação de “choque” como artifício usado pelos artistas. O efeito de choque teria o intuito de “alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la.” (BÜRGER, 2008, p. 158). Segundo o autor, tal efeito teria se perdido, no curso do tempo histórico, especialmente a partir das “tentativas neovanguardistas”, que perderiam também “o valor de protesto das manifestações dadaístas” (BÜRGER, 2008, p. 122).

Os grupos de artistas ligados a vanguarda, buscavam **suprimir a separação entre a arte e a vida diária** provocando a redução dos imperativos econômicos presente nos diversos momentos da vida. Buscavam também, a superação da antiga arte individualista e “burguesa” (em termos de produção e recepção) em nome de uma postura mais imediatamente revolucionária, coletiva e “construtiva”, uma crítica do cotidiano pela práxis criativa. As “astúcias” operadas pelo homem comum, como prática de criatividade e contestação.

Talvez tenha sido *Teoria de vanguarda* (1974), do crítico literário Peter Bürger (1936 - ), o texto mais difundido no campo do pensamento crítico de arte contemporânea, que sistematizou o contexto histórico e cultural da ascensão do projeto vanguardista. Seu objetivo com o estudo era compreender o “fracasso” daquela proposta que não teria alcançado a “recondução da arte à práxis de vida” (BÜRGER, 2008, p. 17). Nesse sentido, a vanguarda nasce então como movimento de contestação. Na base dessa constatação, o autor analisa a oposição entre duas tradições da modernidade: o conceito de autonomia estética (de Theodor Adorno) e o impulso vanguardista por superação dessa mesma autonomia (visto sob a ótica, principalmente, do pensamento de Walter Benjamin).

São os movimentos culturais de vanguarda do primeiro quarto do século XX que inauguram uma atuação de combate à arte burguesa, não pelo seu aspecto formalista, mas pelo agenciamento de uma autocrítica à antiga instituição arte (pregadora da genialidade criativa, por exemplo), hipervalorizada na sociedade burguesa. “Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas” (BÜRGER, 2008, p.105).

Mas o problema da arte autônoma burguesa não seria dessa ser totalmente destituída de função, mas que essa função seria idealista e conformista, pois os valores de uma vida plena sendo preservados exclusivamente na obra de arte <sup>23</sup>, tinham por objetivo aliviar “a sociedade

---

<sup>23</sup> Para Bürger, a categoria de obra de arte é completamente transformada pelos vanguardistas, passando a se constituir como “eventos momentâneos”. A partir de então, demonstrar ser muito mais coerente abordar as propostas vanguardistas em termos de “manifestação” e não de “obra”. Essa ideia será fundamental para nossa análise posterior da noção de Situação Construída no decorrer desta pesquisa.

estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação” por meio de uma imagem ficcional de uma “ordem melhor” (do que a realidade).

Bürger segue estabelecendo uma tripla tipologia da caracterização da obra de arte autônoma, dando ênfase à **superação da instituição arte** como objetivo comum de todos vanguardistas. Apresenta as seguintes esferas para abrangência da arte de vanguarda: finalidade de aplicação, produção e recepção.

A primeira, relativa à finalidade de aplicação, demonstra de saída uma contradição, se comparada com a finalidade na arte autônoma (esteticista). No caso da obra autônoma, a separação entre arte e práxis vital era a razão de ser de uma aplicabilidade, e sua função se cumpria na medida em que ela codificava os melhores valores sociais. No caso da vanguarda, que pretende a união e mesmo a superação da arte na práxis vital, perde-se então a possibilidade de aplicação, e o sentido dessa categoria.

Já em termos de produção, na obra de arte autônoma, ela se dá individualmente, sendo atestado de genialidade. “O artista produz como indivíduo, não sendo sua atividade entendida, nesse caso, como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular” (BURGER, 2008 p.109). Já na experiência de vanguarda, contrapõe-se ao caráter individual de produção com a proliferação de grupos, e com negação radical processo de criação individual. Exemplo desta negação são os *ready-mades* de Duchamp, em que o artista não cria nenhum elemento da obra, apenas se apropria e recontextualiza objetos ordinários com o fim de produzir novos efeitos e criticar padrões culturais da instituição da arte.

Para encerrar essa categorização, a esfera da *recepção* é tratada. Na obra de arte autônoma, esta se dá individualmente. A submersão solitária na obra é o modo adequado para fruição das criações que estão afastadas da práxis vital, permanecendo os papéis de produtor e receptor claramente divorciados. Já na obra de arte vanguardista, a superação da recepção individual é levada a cabo, por exemplo, a partir das reações coletivas do público nas provocações dadaístas, e, sobretudo, nas experiências em que produtor e receptor convergem e se misturam, sendo os dois conceitos anulados. Exemplo disso são as instruções de Tzara para a produção de um poema dadaísta. Não há mais produtores e receptores. “Com efeito, essa produção não deve ser entendida

como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora” (BURGER, 2008 p.112).

Em resumo, nas três formas de contraposição da obra de arte autônoma a vanguarda problematiza a transferência da arte para a práxis vital. Mas quando transferimos essa proposição para a atualidade, no capitalismo tardio, parece está sendo realizada uma espécie de “falsa superação” da arte, por meio da disseminação e, principalmente, na vida cotidiana como estímulo a um comportamento de consumo (do entretenimento, por exemplo).

A partir da experiência de falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distancia que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro do qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis. (BÜRGER, 2008, p. 114)

A partir desse ponto, uma série de implicações sob o dado da vanguarda ter-se tornado “fato histórico” podem ser exploradas. Observamos hoje diversos projetos artísticos se apropriarem, de algum modo, das intenções e métodos sob a forma de uma tradição vanguardista atualizada. Neste sentido, Bürger esclarece que, embora fracassado, o ataque vanguardista à instituição arte possibilitou seu reconhecimento justamente enquanto instituição. Pensando uma “estética atual”, discute a ampliação da categoria de obra resultante dos movimentos históricos de vanguarda e a negação de suas “genuínas intenções” pela “neovanguarda”, que operaria como uma institucionalização da “vanguarda como arte” – onde podemos identificar um restauro da categoria de obra e o uso com finalidade artística “de procedimentos inventados”<sup>24</sup> pela vanguarda” (BÜRGER, 2008, p.120).

Enquanto as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis vital através da arte) ficaram por cumprir, na esfera da arte quase não se pode superestimar seu efeito, nela a vanguarda produz de fato um efeito revolucionário, sobretudo ao destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e colocar em seu lugar um outro conceito [o da obra “não-orgânica”, e seu princípio de montagem, conceito resgatado no pensamento de Adorno]. (BÜRGER, 2008, p.124-25, grifo nosso)

---

<sup>24</sup> Vemos a busca por uma supra-valorização da vanguarda (e depreciação da neovanguarda) por meio de um atestado de originalidade, como contraditório, ou mesmo equivocados, dentro de uma perspectiva baseada no pensamento de Walter Benjamin, que considera valores como autenticidade e originalidade como suspeitos.

Resgatando o conceito de obra de arte “orgânica” de Adorno, temos que esta, enquanto característica da arte autônoma (esteticista), projeta uma imagem de “reconciliação entre homem e natureza” (BÜRGER, 2008, p. 154), por meio de manufatura que busca mesmo essa simulação – como as técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento. Já a obra de arte “não-orgânica”, que atua com o princípio artístico da “montagem”, nega reproduzir essa aparência de reconciliação, incorporando fragmentos da realidade, ou seja, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Para Bürger, esta inserção de fragmentos da realidade na obra, a transforma de maneira radical. A obra de arte não-orgânica distancia-se de um caráter representacional e torna-se ela mesma realidade.

Atrelada a essa mudança em termos formais, também acompanhamos uma alteração fundamental para a compreensão das implicações da institucionalização da “vanguarda como arte” na atualidade, essa diz respeito a sua recepção. Perdido (ou se transformado em “consumo”) o efeito de choque já poderia ser observado desde o momento que as vanguardas passaram a se “institucionalizar” ainda no começo do século XX – por meio de reportagens nos jornais, por exemplo, que já sugeria no público uma expectativa pelo “escândalo”. Perdida a provocação de choque, resta o caráter enigmático das obras, “a resistência que elas opõem à tentativa de lhes extrair sentido”.

Embora tenham ocorrido todas essas transformações, a recepção (e também a produção cada vez mais especializada) da obra hoje ainda busca uma totalidade de sentido das obras. Para tal leva-se em consideração que a “unidade absorveu a contradição. Não é mais a harmonia das partes individuais que constitui o todo da obra, mas sim, a relação contraditória entre partes heterogêneas” (BÜRGER, 2008, p. 162). Mas devemos compreender e considerar que as experiências reminiscentes das vanguardas do início do século XX só operam uma nova experiência estética quando pensamos nelas inseridas em um cenário político e institucional muito distinto das experiências de Neovanguarda. Vale termos em mente, que a consciência da vanguarda enquanto “fato histórico”, como apontado por Bürger, implica uma série de transformações micro e macro políticas, posteriores ao seu momento exercício.

Em termos macro, pensamos na construção, sistematização e proliferação dos museus de arte moderna, que implicam não só a legitimação de

um acervo vanguardista, mas também a criação de um modelo de gestão até hoje replicado e cada vez mais qualificado. Esses novos museus ampliam seu raio de atuação, e se anteriormente sua principal função era a conversação e exibição de bens culturais, desde sua modernização, os museus colocam como foco a relação entre acervo e público, criando vários “setores”, tais como o da arte/educação, da curadoria e da crítica, responsáveis, entre outras tarefas, por “produzir sentidos” para projetos artísticos e “formar público”.

No sentido micro, vemos crescer na crítica de arte, um interesse recorrente pelo resgate de processos de subjetivação num campo ampliado da cultura, ou seja, fora do campo estritamente artístico, o que demonstra um grande interesse pela observação de comportamentos singularizados. Esse interesse, já expresso pela crítica contemporânea à modernidade, pode ser ilustrado na figura do *flâneur*, personagem criada pelo poeta e teórico francês Charles Baudelaire (1821-1867) para se referir ao observador da vida urbana moderna, que transitava sem rumo e percebia os detalhes da cidade.

No livro *Formas de vida: arte moderna e a invenção de si*, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (1965 -) reflete sobre a “cultura do comportamento” e a ideia de criação de si mesmo como reflexo de um paradigma da arte moderna, a união da arte à práxis vital. O autor alerta e especifica que boa parte da arte produzida no século XX se fundamente nos “pontos de passagem entre arte e vida”. “Passagem”, pois “não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra [arte e vida], mas de suspendê-la, ao mesmo tempo em que a mantém intacta” (BOURRIAUD, 2011, p.16, grifo nosso).

Nesse processo, a arte moderna opera de modo diferenciado à medida que coloca como chave de significação um determinado conjunto de artifícios, tais como: as circunstâncias de produção dos projetos, a maneira como os realizadores demonstram sua própria existência e tornam essas instâncias públicas.

Esses modos de existência, carregados de “atividades ordinárias”, apesar de variados e singulares, que trabalhamos ao longo dessa pesquisa, são marcados social e historicamente por uma contestação do modo de produção e racionalização do trabalho (e do valor ético), subproduto da civilização industrial. Desde o modernismo, a arte ultrapassaria uma série de transformações formais

e passaria para o “plano da existência” à maneira dos gestos dos dândis e dos alquimistas.

Bourriaud compara a obra do artista moderno a uma antiga e corriqueira prática de aperfeiçoamento criativo de si por meio do uso de cadernos individuais de anotações. Esses *skechtbooks*, tão disseminados nos dias atuais – e instrumento de trabalho bastante requisitado por artistas dos quais nos chegamos registros desde o Renascimento –, remontam a um método que extrapola o processo criativo por meio do “pensamento visual”; relacionam-se com uma antiga ferramenta criativa em voga na época de Platão, tendo sido usada por diversos filósofos pré-socráticos, a *hypomnemata*.

A *hypomnemata* era uma caderneta de uso pessoal que funcionava como guia de conduta, na qual se encontravam citações e reflexões sobre coisas lidas, ouvidas ou pensadas, não com a finalidade confessional de um diário, mas com objetivo da constituição prática de si pela escrita. Um treinamento de si, ou uma “tecnologia de si”, nos termos de Michel Foucault, principal responsável pelo resgate e o exame criativo desse comportamento, que via nessas sistemáticas anotações fragmentárias “um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (FOUCAULT, 1992, p.132).

Um dos pontos de cruzamento e reflexão comum que verificamos até o momento e que, alusivas à história da arte do século XX, atravessa nosso objeto de estudo, trata da proposição de arte enquanto disposição ética, expressa em de diversas formas (de produção e recepção). Bourriaud aponta nessa breve história da *hypomnemata*, por meio da leitura de Foucault, como o modo de subjetivação moral centrado na ideia da constituição de si poderia ser criado como “obra de arte”: uma ética que é uma “estética da existência”.

“Toda realização artística deveria estar, portanto, submetida a uma concepção existencial, e não o inverso. Antes de uma estética, valeria pensar – sempre e mais do que nunca – numa ética, que mesmo concebida em termos estéticos não implica na presença da arte” (PORTO FILHO, 2009, p. 31).

•

Após o anúncio bürgeano de uma vanguarda institucionalizada – que ele chamaria de **neovanguarda** –, vale discutirmos e aprofundarmos, pois, a relação de passagem de um momento a outro. Para tal, resgatamos as contribuições de Hal Foster (1955 - ). Como interlocutor direto de Peter Bürger, (por meio de sua revisão da “Teoria de vanguarda”), no seu texto *Quem tem medo de neovanguarda?* (1996), Foster define como neovanguarda (e depois adianta uma chave de interpretação):

Um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída. Nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos: nenhum caso é estritamente revisionista, radical ou compulsivo. (FOSTER, 2014, p. 20).

Em um primeiro momento do texto, Foster empenha-se em desfazer a leitura de Bürger que desqualificaria da vanguarda do pós-guerra, e que seria para aquele autor, em grande medida, uma mera repetição que findava por “converter o antiestético em artístico, o transgressivo em institucional” (FOSTER, 2014, p. 30). Pensando de modo diferente, Foster sugere que repetir certos procedimentos poderia representar outros objetivos, como criticar o discurso da vanguarda do primeiro quarto do século XX e a institucionalidade da nova vanguarda.

Parece-nos que, apesar de sua visão fatalista referente a um duplo fracasso, o da primeira vanguarda “heróico” e da segunda “farsesco”, Bürger deixa uma brecha quando lança uma centelha para discussão sobre o modo de recepção, no contexto de institucionalização da vanguarda, como discutimos anteriormente. Também percebemos que reside na limitação por enxergar a “arte ambiciosa de sua época” (FOSTER, 2014, p. 34), que Bürger tem sua teoria revisada e ampliada, mas não esgotada, nas considerações propostas por Foster e comentadas a seguir.

Para Foster, ao afirmar o fracasso da vanguarda, Bürger demonstraria uma falta de acuidade com algumas dimensões críticas fundamentais às práticas de vanguarda. Para se pensar a atuação das vanguardas além de um sentido de transgressão, Foster sugere pensarmos como exemplo, o processo de apropriação e reapresentação do mundo operado pelos *ready-mades*. Ao

replicar o mundo, esse processo não age de maneira totalmente aleatória, muitas vezes trata-se de constituir uma **mimese da ruína**, num claro escárnio a modernidade capitalista. Outra falta de aprofundamento acontece numa avaliação do aspecto utópico da vanguarda. Para Foster, a insistência vanguardista em um mundo utópico trata de uma revelação do que esse mundo “não pode ser – outra vez, como uma crítica ao que é” (FOSTER, 2014, p. 35).

O que escapa na falta de uma percepção mais acurada dessas instâncias é a apreensão da vanguarda, como proposta de um exame contínuo, “contextual” e “performativo”, da seguinte prerrogativa apontada por Bürger: “destruir a instituição da arte autônoma para reconectar arte e vida” (FOSTER, 2014, p. 34). Nesse sentido, devemos considerar a neovanguarda como reavaliação da “lacuna” entre aspectos formais (internos à obra) e instituições (externos à obra).

A obra tem de sustentar uma tensão entre arte e vida, e não de alguma maneira restabelecer a conexão entre uma e outra. E mesmo Kaprow, o neovanguardista mais leal à linha de reconexão, procura não desfazer as “identidades tradicionais” das formas artísticas – isso para ele é indiscutível –, e sim examinar os “enquadramentos ou formatos” da experiência estética definidos em um tempo e lugar específicos. É esse exame dos quadramentos [aspectos institucionais] ou formatos [aspectos “convencionais”] que guia a neovanguarda em suas fases contemporâneas, e em direções imprevisíveis. (FOSTER, 2014, p. 36)

Avançando na discussão, Foster estabelece uma diferença entre a vanguarda histórica e a neovanguarda. Esta última operaria mais no enfoque institucional, enquanto a vanguarda no aspecto convencional. Com a institucionalização da vanguarda, já anunciada em Bürger, os artistas da neovanguarda “põe em prática seu projeto pela primeira vez” (FOSTER, 2014, p. 39). Utilizam-se de procedimentos e elementos formais das vanguardas históricas como forma de criticar a instituição, que retroalimenta essa mesma produção. Ou seja, apenas no momento de neovanguarda, uma instituição da arte pode ser definida em completude.

Porém Foster faz um alerta à interpretação equivocada da neovanguarda como solução coerente e heroica da reconexão entre arte e vida por meio de uma crítica institucional. Primeiramente, o autor afirma, como, de certa forma, todos os outros autores anteriormente mencionados, que “uma reconexão da

arte com a vida *ocorreu*, mas em termos de indústria cultural” (FOSTER, 2014, p. 39).

A partir daí, Foster organiza dois momentos distintos da neovanguarda: uma imediata ao pós-guerra, na década de 1950, representada por artistas como Rauschenberg e Kaprow; e outra, na década de 1960.

O feito diferencial da primeira teria sido promover, por meio da repetição direta dos modelos da vanguarda – que teria sua institucionalidade *reprimida* –, para trabalhar seus problemas e contradições. Além disso, teria incentivado e cravado uma segunda neovanguarda já institucionalizada integralmente e “capacitada” a promover uma crítica ao processo de “aculturação e/ou acomodação” da primeira fase. “De modo mais geral, essa institucionalização incentiva na segunda neovanguarda uma análise criativa das limitações da vanguarda histórica e da primeira neovanguarda.” (FOSTER, 2014, p. 42, grifo nosso).

Ao final de sua revisão da Teoria da vanguarda, Foster recorre a Freud para explicar a relação entre vanguarda histórica e neovanguarda por meio da noção de efeito a posteriori (*Nachträglichkeit*) – e “por que não aplicar o modelo mais sofisticado do sujeito, o psicanalítico, e de maneira manifesta?” (FOSTER, 2014, p. 46) De antemão, esclarece que Freud apreende a temporalidade psíquica do sujeito afirmando que esta não se estabelece de maneira definitiva de uma única vez. A subjetividade para Freud, seria formada pois, de um contínuo movimento de alternância que envolve antecipações e reconstruções de traumas. Dessa forma se coloca o efeito a *posteriori*, no qual só seria possível criar subjetividade quando um evento é registrado por meio de uma repetição que dessa maneira o **recodifica**.

A vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de pretensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstituídos – em suma, num efeito a *posteriori* que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição. (FOSTER, 2014, p.46)

É dessa forma que Foster afirma, como colocado anteriormente, que o projeto da vanguarda (inicialmente reprimido, em certo sentido), só pôde ser efetivamente realizado, num efeito a posteriori, na neovanguarda – que reafirmaria, ainda, a ideia de uma **pós-modernidade** como resultado de um

avanço (“nachträglich”) da modernidade. Mas nessa configuração, nada de novo teria sido proposto pela *neovanguarda*? Para o autor, existiram questões particulares, e novas, provocadas dentro de uma ideia de arte pós-moderna, logo neovanguardista – vale alertar aqui, que isso seria válido para o segundo momento de neovanguarda. Assim o autor marca e exemplifica brevemente duas duplas “obsessões das neovanguardas”. A própria lógica da repetição e do **retorno**, que tem destaque na sua análise. E elaboração teórica da temporalidade (museológica) e da textualidade (“intertextualidade cultural”), representadas por fundamentações filosóficas que marcam uma época “antifundacional”. E assim o autor ilustra: “a elaboração da *Nachträglichkeit* em Lacan, a crítica da causalidade em Althusser, as genealogias dos discursos em Foucault, a leitura da repetição em Gilles Deleuze, a complexificação da temporalidade feminista em Julia Kristeva, a articulação da *différance* em Jacques Derrida”. (FOSTER, 2014, p. 49)

•

It is art but seems closer to life  
Allan Kaprow

De modo geral, podemos dizer que as vanguardas artísticas europeias do começo do século XX propunham criticar a cultura dominante por meio de uma vivência criativa no cotidiano. Essa atitude “intransigente” com a realidade poderia ser vista como promoção de uma ação de anulação, a própria destruição da arte, no caso do Dada, como tentativa de regeneração criativa com a invenção de novos valores para a arte, como no Surrealismo ou como uma transformação da função (operária) do artista, no caso do construtivismo russo. Os grupos de artistas ligados a uma ideia de vanguarda buscavam suprimir a separação entre a arte e a vida diária provocando a redução dos imperativos econômicos presente nos diversos momentos da vida.

A partir desse momento, podemos levantar algumas questões estético-metodológicas referentes à zona de passagem entre a vanguarda e a neovanguarda, de modo a analisar certos processos de repetição e a fagulha de

rupturas que deixariam marcas para a experiência da arte contemporânea. É nesse passo, que levantamos algumas incursões teórico-práticas do artista e pesquisador norte-americano Allan Kaprow (1927 – 2006).

Com o intuito de promover um gênero de arte com caráter de evento ao vivo, mas sem as convenções que regem outras linguagens que acontecem em tempo real, como o teatro ou a ópera, Kaprow propõe no final da década de 1950 uma forma de realização artística que nomeia de *Happening*<sup>25</sup>. Esse “evento” se baseia nas rotinas do dia a dia, como “[...] se vestir diante do espelho, telefonar para um amigo, espremer laranjas [...]” e tem como objetivo, “no lugar de se fazer uma imagem objetiva ou uma ação para ser vista por outra pessoa, uma forma de fazer algo para experimentação de si mesmo.” (KAPROW, 1993, p. 195, grifo e tradução nossos).

Em 1958, antes de chegar à proposição do *Happening*, Kaprow procurou John Cage para pedir ajuda em relação ao som de seus *Environments* – ambientes de imersão contendo vários dispositivos para estímulo multissensorial, disponíveis para manipulação do público que compunha e definia aquele “cenário” – e acabou tornando-se seu aluno na *New School of Social Research*, no curso chamado *Experimental Composition*. Nesse curso, Kaprow estaria trabalhando nos “protótipos para os *happenings*”, utilizando experimentação sonora aliada a componentes visuais.

O primeiro *Happening* público de Kaprow foi realizado no Douglass College, em New Jersey, ainda em 1958. Nesse mesmo ano, ele fez outra ação do mesmo gênero na fazenda do escultor George Segal. Em outubro de 1959 o artista inaugurou a Galeria *Reuben* em Nova York, após o fechamento da *Hansa Gallery* que havia sido entre 1957 e 1959 palco de trabalhos experimentais dos alunos de Cage. Como consultor da programação da galeria, Kaprow propôs no dia de sua inauguração a série de ações intitulada *18 Happenings in 6 Parts*. O termo *happening* teria aparecido pela primeira vez anteriormente, em uma

---

<sup>25</sup> Em um texto publicado em 1966 com o título de *Some Recent Happenings*, Kaprow estabelece a seguinte definição: “A Happening is an assemble of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend’s kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life.” (KAPROW, 2004, p. 5)

subseção de artigo escrito pelo artista e publicado no mesmo ano no *Rutgers Anthologist*, com o título: *Something to Take Place: A Happening*.

Na criativa peça gráfica do convite (folder dobrável que aberto funcionava como cartaz, e fechado como carta de apresentação de texto) da Galeria Reuben, o artista convida o público de maneira provocativa e apresenta brevemente as ações instigando a participação e pedindo apoio financeiro para o projeto:

Há três ambientes para esse trabalho, cada um diferente em tamanho e sensação. Os ambientes são quase transparentes. Não importa onde a pessoa esteja, ela estará sempre atenta ao que está acontecendo no outro ambiente. Um espaço tem luzes vermelhas e brancas alinhadas ao alto, como um estacionamento de carros usados parece à noite. O outro tem luzes azuis e brancas. O terceiro tem um globo azul pendurado no centro. Há duas colagens murais grandes, algumas luzes de Natal coloridas vistas por trás de uma parede e duas fileiras de holofotes. Cinco espelhos de aumento estão colocados ali. Em alguns momentos pode-se olhá-los. Cadeiras – entre setenta e cinco e cem – estão arrumadas por toda a parte onde os convidados deverão sentar-se. Os convidados trocarão de lugar de acordo com cartas numeradas. Cada convidado sentará uma vez em cada espaço. Alguns convidados também atuarão. Slides serão mostrados. Sons gravados em fitas cassetes, produzidos eletronicamente, sairão de quatro caixas de som. Dali também poderá ser ouvida uma colagem de vozes. Haverá som produzido ao vivo. Palavras serão ditas. Ações humanas ocorrerão distintamente, de modo simples. Ainda, haverá atores não-humanos. Eles serão um brinquedo dançante e duas construções sobre rodas. A mesma ação nunca acontecerá duas vezes. As ações não significarão nada claramente formulado até onde o artista tem conhecimento. Pretende-se, no entanto, que todo o trabalho seja íntimo, austero e de alguma maneira de curta duração. Estes dezoito happenings acontecerão nos dias 4, 6, 7, 8, 9 e 10 de outubro às 20h30. Quem simpatiza com a liberdade de expressão do artista, que gosta da experiência inerente às ideias avançadas, que admira o direito do artista – ou melhor, a obrigação – de apresentar sua visão irrestrita ao mundo tem a obrigação especial de gentilmente apoiar moral e financeiramente a vanguarda. Embora apoiado até o momento por válidas contribuições, o evento sofrerá um grande *déficit* a não ser que seja prontamente e generosamente apoiado por você. Somente a confiança do artista no seu apoio fez com que esse evento fosse possível. Mande a sua contribuição – \$2 – \$5 – \$100 – imediatamente: é necessário. (Nenhuma contribuição será solicitada na performance). Admissão somente por reserva antecipada. Escreva: The Reuben Gallery, 61 4th Avenue, New

York 3, Nova York; Telefone WA 9-8558. Hoje! (KAPROW, 1959, grifos nossos) <sup>26</sup>

Nesse pequeno texto – do convite que integra o dossiê do artista no “Arquivo Histórico Wanda Svevo”, da Bienal de São Paulo, responsável pela compilação e tradução aqui reproduzida – destacamos os indícios dos principais princípios estéticos da nova linguagem proposta por Kaprow, e remontamos:

1. Desafio a um estado de “atenção” constante, por meio da apresentação de diversos estímulos visuais, sonoros, etc. Uma provocação para manutenção de uma autoconsciência dos gestos que pode ser ampliada para o que fazemos e sentimos todos os dias, numa relação social e ambiental. “E o próprio processo de prestar atenção nesse *continuum* estaria no limite da arte da performance” (KAPROW, 1993, p.196);
2. Isolamento e observação do gesto. Para Kaprow, vivenciar alguns gestos de maneira isolada e consciente pode ser uma experiência muito “estranha”, mas muito didática sobre a vida, ou sobre a *lifelike art*; <sup>27</sup>
3. As ações acontecem em tempo real, efêmeras e não repetidas. E, muito embora possamos notar no texto um certo teor de roteirização no encadeamento das ações propostas, essa estratégia se distingue de outras expressões artísticas “teatrais” e de suas convenções, assumindo o acaso decorrente da irrupção e participação do público e da falta de uma significação clara, previamente formulada;
4. Irônico – astucioso ou implicitamente crítico – discurso de filiação ao projeto de vanguarda, enquanto “liberdade de expressão de ideias avançadas”. Não por acaso essa preleção surge ao final do texto como pedido de apoio financeiro,

---

<sup>26</sup> In: *Allan Kaprow e o nascimento do Happening*. Disponível em: <http://bienal.org.br/post.php?i=336> Acesso em 11 Jul 2016.

<sup>27</sup> Kaprow utiliza o termo para designar a prática do “un-artist” que opera na tentativa de minimizar as fronteiras entre arte e vida. “O an-artista não faz arte real, mas o que chamo de arte como-a-vida [*lifelike art*], arte que nos faz principalmente lembrar de nossas vidas.” (KAPROW, 1993, p. 229)

subentendendo o valor cultural irrestrito dessa natureza de projeto.

Numa constante reavaliação de sua prática, Kaprow propõe uma série de desdobramentos dos *Happenings*, e mesmo a alteração de seu método, numa tentativa de eliminação do contexto artístico e de suas convenções limitadoras, que radicalizaria na sugestão da eliminação mesmo da audiência. Nesse sentido, o artista desenvolveu, logo após os *Happenings*, as *Activities*. Essas Atividades consistem de uma sequência de instruções que deveriam ser executadas sem a presença do público. Ainda envolvendo gestos cotidianos, como no caso dos *Happenings*, propunham ações a serem executadas individualmente, em dupla ou em grupo, de forma repetida com pequenas variações, as ações poderiam ser a inserção de objetos, ou a mudança de local de realização de dados gestos.

No texto *Identificando Happenings*, de 1967, Kaprow estabelece seis tipos de *Happenings*, sendo o último deles as *Activities*. As outras cinco categorias seriam colocadas de maneira jocosa, num misto de crítica e desejo de correção das interpretações variadas (e equivocadas) da noção de *Happening*.



Figura 4. Registro de uma Activitie, da série Comfort Zones, de Allan Kaprow. Madri, 10 de junho de 1975.

O primeiro tipo seria o *Night Club*, *Cock Fight* ou *Pocket Drama*. Essa primeira classificação seria caracterizada por um estilo mais intimista, descrito pelo artista como as ações comuns de um pequeno clube de jazz à época desta formulação. O terceiro tipo, oposto por extensão do *Pocket Drama*, seria a *Extravaganza*, realizado para grandes audiências, uma espécie de atualização da grade ópera Wagneriana. O terceiro tipo seria o *Event*, no qual a lógica ambiental seria a mesma do teatro com desenrolar de uma ação inexpressiva.

O quarto, o *Guided Tour* ou *Pied Piper*, quando um grupo circula a cidade com os olhares curiosos aos modos de um grupo de turistas observadores. O quarto trata do *Ideia art* ou *Sugestion*, que seria, literalmente, uma sugestão de ação escrita a “intérpretes” em geral (especialistas ou não, e que aposta na implicação duchampiniana: a arte só pode vir a ser algo à medida que se forma na mente de um receptor. Essa seria um dos métodos mais frequentes de realização, chamadas de partituras (escritas ou gráficas), do grupo *Fluxus*, no qual Kaprow estaria relacionado, mas estaria relacionado indiretamente.

Finalmente, no sexto tipo, as Atividades. Este que ignora audiência e está envolvido com toda sorte de ações do cotidiano do mundo “escolhe e combina situações para nelas participar, em vez de assistir ou apenas pensar sobre.” (KAPROW, 1993, p 87). Para o artista, este tipo de *Happening* seria o mais interessante e arriscado de todos, pois ele borra a compreensão da posição paradoxal em que este se encontra, sendo arte-vida ou vida-arte.

Desde que foram desenvolvidas, as Atividades se tornaram o principal objeto de investigação estética de Kaprow como artista, melhor dizendo, como an-artista (*un-artist*). Sobre o conceito de an-artista, Kaprow define:

O artista experimental de hoje é o an-artista. Não o anti-artista [da vanguarda histórica], mas o artista esvaziado de arte. O an-artista, como quer o nome, iniciou-se convencionalmente, como um modernista, mas a partir de certo ponto, em torno dos anos 1950, começou a esvaziar seu trabalho de praticamente todos os elementos que pudesse fazer qualquer um lembrar de arte. (KAPROW, 1993, p. 229)

A prática que busca “esvaziar-se” de tudo que lembre arte, configurando-se, pois, como não-arte (*Nonart*). Mas não se trata de realizar, nem em segunda instância, a operação de deslocamento de elementos cotidianos, selecionados sem critérios estéticos, para sua exposição como obras de arte em espaços especializados. Esse movimento de “fora” para “dentro” (da instituição arte), operado, por exemplo, pelo *ready-made*, cumpriu um papel fundamental para a crítica do seu valor e função, mas desde a neovanguarda, tornou-se, em certa medida, pouco produtivo.

Dado um grande passo rumo ao processo de institucionalização da vanguarda histórica – onde os “côncios-de-arte [...] carregam a classificação de arte *ready-made* em suas cabeças para aplicação instantânea em qualquer parte” (KAPROW, 1993, p. 110) –, operar em outro *front*<sup>28</sup>, no “domínio natural diário”, não trata de uma atitude de resistência ou omissão. Kaprow nos lança a ideia de que os an-artistas propõem “trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte”, numa observação acurada dos gestos diários, não só nos alertam para nossa privacidade anestesiada, mas também para um senso de humanidade.

---

<sup>28</sup> Lembramos o sentido original do termo vanguarda (do francês *avant-garde*) que significa, literalmente, a guarda avançada ou a parte frontal de um exército.

Mas o que implica essa busca de autoconhecimento para a arte? “Autoconhecimento é necessário e um trabalho muitas vezes doloroso”. (KAPROW, 1993, p. 217). Aprendemos com os desdobramentos dentro do próprio modernismo que a ideia de dissolução da arte nos remetia diretamente a um exame das suas fontes de vida. Se após essas assimilações e sua posterior revisão a partir dos anos 1950, ao nos aproximarmos da vida cotidiana nos deparamos com uma realidade desastrosa, nos resta a recriação (e da **recreação** <sup>29</sup>) do próprio modo de vida, de onde sai, afinal, a “matéria” para qualquer tipo de produção estética. Essa tarefa ainda insinuaria a realização de uma eterna promessa da arte, a vida liberta.

Quando a arte migrou do objeto especializado do museu para o ambiente real, para o corpo, para a tecnologia, ou mesmo para regiões remotas, pudemos concluir que a arte do nosso tempo é dependente de uma relação contextual – física, ambiental, social, cultural, etc. Desse modo, mesmo a relação (privada) entre o ato de escovar os dentes e a arte torna-se nítida e inevitável. Aí é onde reside o paradoxo e a potência de um artista afiliado ao princípio da *lifelike art* <sup>30</sup> sugerida por Kaprow, um artista que faz e não faz arte. Assim, escovar os dentes como normalmente se faz da mesma maneira não oferece qualquer “contribuição” ao mundo real, mas a vida ordinária “performatizada” como arte/vida pode carregar o cotidiano com força de linguagem. “Put differently, it's not what artists touch that counts most. It's what they don't touch.” (KAPROW, 1993, p. 94)

---

<sup>29</sup> Remetemo-nos à reflexão colocada por Kaprow no seu texto *A educação do an-artista II*, quando propõe a substituição social do artistas pelo *recreador*. Uma provocação para pensarmos o sentido de “jogar-brincar” (diferente do “jogar-disputar”) e suas implicações em uma sociedade altamente racionalista. Para o artista, essa atitude teria ainda o poder de converter, gradualmente, “o *pedigree* ‘arte’” de modo a torná-lo “irrelevante”. (KAPROW, 2004, p. 181)

<sup>30</sup> Usamos no sentido da tradução: Arte como-a-vida.

### 3 SITUAÇÕES CONSTRUÍDAS

#### 3.1 A Internacional Situacionista: formação, ideia e métodos

A **Internacional Situacionista** (IS), “frequentemente considerada como a última tentativa histórica de juntar arte vanguardista com política vanguardista” (JAPPE, 2011), foi um grupo de pensamento e pretensões **revolucionárias** atuante entre os anos de 1957 e 1972. Esse movimento reuniu poetas, arquitetos, artistas plásticos, cineastas, ativistas e pensadores em torno da proposição de uma transformação profunda na ordem política e social vigente, no *status quo* capitalista em sua fase de espetáculo generalizada.

Os situacionistas tinham como objetivo não só criticar – desde o âmbito das artes à crítica cultural, passando pelo urbanismo e arquitetura e pela crítica da vida cotidiana – a “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1967), mas propor uma **ação direta contra a alienação** e a passividade. Propunham “a participação ativa dos indivíduos em todos campos da vida social, principalmente no da cultura”. (JACQUES, 2003, p. 13).

Desse modo, o grupo acreditava no despertar da consciência humana por meio da identificação dos sujeitos como “capazes de produzir sua própria história” (GROSSMAN, 2006, p. 25) através do uso da cultura<sup>31</sup> como meio de ação inicial. O primeiro e derradeiro objetivo do grupo é, pois, organizar “a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados”. (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 43). Para isso, o grupo sugeriu a **construção de situações** como forma de alcançar uma transformação revolucionária da vida cotidiana.

A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos

---

<sup>31</sup> A cultura, que é compreendida como “um complexo da estética, dos sentimentos e dos costumes: a reação de uma época sobre a vida cotidiana” (DEBORD, 1947, apud JACQUES, 2003, p. 44) é o campo privilegiado na ação situacionista porque é nessa esfera da sociedade onde se prefiguram as “possibilidades de organização da vida” (idbem, p. 43), onde as ações podem reverberar nas demais esferas da vida.

tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 56-57).

A gênese, bem como o germe da formulação dos principais conceitos, do grupo remonta à atuação precedente dos grupos **Letrista** e **Internacional Letrista**. Sendo este último composto apenas por membros que iriam formar a Internacional Situacionista.

Em 1946, o poeta, artista e crítico de cinema romeno Isidore Isou (1925-2007) fundou o Letrismo em Paris, movimento literário e artístico influenciado pela marca iconoclasta do Dada e Surrealismo, que objetivava uma renovação não só no campo cultural parisiense – visando à autodestruição das formas artísticas e promovendo a redução da poesia à letra e ao som – mas também de toda civilização. A partir de então, dar-se-ia a constituição de uma nova civilização “baseada na criatividade universal e na juventude” (JAPPE, 2011).

No Letrismo é possível encontrar boa parte dos princípios que mais tarde conduziram Debord e os situacionistas. Um dos principais conceitos, desenvolvido por Isou e assimilado pela IS, é o **détournement** (desvio), que caracteriza o uso de elementos já existentes em novas criações. Outras tendências herdadas do Letrismo são fortemente expressas no espírito da Situacionista, especialmente na ideia de uma **renovação total do mundo**, a proposta de incorporação dos **comportamentos** e sentimentos nas artes, e uma “aspiração à superação da divisão entre artista e espectador” (JAPPE, 1999, p. 70).

Esta última inclinação é requalificada pelos situacionistas em suas críticas à **arquitetura** e ao **urbanismo moderno**. Entendem que tais elementos carregam potencialmente as transformações da vida que a IS almejava, especialmente em suas formulações e aplicações dos conceitos da **psicogeografia**<sup>32</sup> e **urbanismo unitário** – comentados mais à frente. A IS destaca nas primeiras investidas dos letristas no meio urbano, como ação que desencadearia seu conceito de urbanismo unitário:

Desde a experiência, feita em 1953, pelos letristas, de um jogo de comportamentos permitidos pelo meio urbano atual, a noção de uma construção consciente do meio ambiente, em relação

---

<sup>32</sup> Segundo Debord, o termo teria sido proposto “por um caliba analfabeto, para designar o conjunto de fenômenos observados por nosso grupo no verão de 1953”. (DEBORD, 1955, apud JACQUES, 2003, p. 39)

com uma vida e seus hábitos em transformação, levou à ideia de urbanismo unitário. (NIEUWENHUYS, 1959, apud JACQUES, 2003, p. 106)

Em 1951, o ativista e pensador francês Guy-Ernest Debord (1931–1994), com 19 anos à época, encontra-se com Isou por ocasião do quarto Festival de Cinema de Cannes. Debord associa-se ao movimento e no ano seguinte apresenta seu primeiro filme: *Uivos para Sade*.<sup>33</sup> Nesse mesmo ano, 1952, a Internacional Letrista é fundada como ruptura e desdobramento teórico do grupo Letrista. Tratava-se de um grupo “ainda mais marginal”, (JAPPE, 2011) cujo “motivo é a intenção de expandir seu campo de ação para além da estética, amparado por uma crítica social de inspiração marxista.” (GROSSMAN, 2006, p. 30)



Figura 5. Projeção do filme *Hurléments en Faveur de Sade* (1952) no Magic Cinema, Bobigny, Paris, 9 de abril de 2002.

No início, o grupo Internacional Letrista contava com 12 membros, fazendo parte além de jovens parisienses, norte-africanos<sup>34</sup> e outros

<sup>33</sup> *Hurléments en Faveur de Sade* é um filme sem imagens, na qual permanece um revezamento de tela escura e tela branca, do começo ao fim. A película era composta pelo som de 5 vozes diferentes (de Debord, Wolman, Berna, Rosenthal e Isou) que enunciam frases (citações, reflexões sobre a própria peça apresentada e seu contexto de exibição, pontuações sobre a vida dos letristas e aforismos teóricos) intercaladas por momentos de silêncio. O filme foi projetado no dia 30 de junho em um pequeno cineclube de vanguarda, sendo interrompido “ao cabo de 20 minutos por um público indignado. No início ouve-se: ‘O cinema está morto. Não pode mais haver filme. Passemos, se quiserem, ao debate’” (JAPPE, 1999, p.71-72)

<sup>34</sup> Nesse momento, faz-se necessário mencionar as transformações sociopolíticas de Paris durante o período em questão. No início dos anos de 1950, a cidade de Paris testemunhou o

estrangeiros residentes em Paris. Após algumas expulsões, em 1953, fixa-se um núcleo formado por Debord, Michèle Bernstein (1932 – ), Mohamed Dahou, Jacques Fillon e Gil J. Wolman (1929-1995). Até 1954, publicam quatro edições da revista *Internationale Lettriste*. De 1954 a 1957, publicam vinte e nove números da revista *Potlatch*, sendo a número trinta dedicada à Internacional Situacionista com o subtítulo “Informações interiores da Internacional Situacionista” (GROSSMAN, 2006, p.30).

O termo *Potlatch* é apropriado pelos letristas da obra *Homo Ludens*, do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945). Esse autor exerce declarada influência no tocante a noção de jogo como domínio livre da atividade lúdica. A definição do termo é revelada no último número da revista e remete a dois importantes aspectos no contexto situacionista: a crítica ao mundo das trocas de mercadoria (baseada em uma lógica de competição) e seu **caráter lúdico** almejado na vida cotidiana. Para os situacionistas, o conceito de jogo é, pois, bastante relevante e ainda remete à espontaneidade e à liberdade individual que deveria conduzir a vivência na cidade. “O exercício dessa criação lúdica é a garantia da liberdade de cada um e de todos [...] A liberação pelo jogo é sua autonomia criativa, que supera a antiga divisão entre o trabalho imposto e os lazeres passivos” (SI, 1960).

*Potlatch* trata-se de uma grande cerimônia solene, na qual dois grupos indígenas da Colômbia Britânica promovem uma troca de presentes, um deles oferecendo sempre um presente de muito valor ao outro, como prova de superioridade. Em retribuição, os doadores recebem uma grande festa. O impulso de competição aqui não trata de um desejo de dominação, pois dessa relação de trocas, afinal, nenhuma tribo sai perdedora ou ganhadora. Nesse rito, o que seria “‘primordial’ é o ‘desejo de ser melhor que os outros’ (1972:58), e ainda, o de ser ‘festejado’ por isso”. (HUIZINGA in GROSSMAN, 2006, p. 73)

---

aumento no policiamento da cidade sob a governabilidade de De Gaulle, que desencadeou um fenômeno mais abrangente, conhecido como “colonização interna”, que se tratava de um deslocamento massivo das populações pobres para novas construções de casas populares funcionalistas distantes do Centro da cidade. Não por acaso, muitas das áreas foram incluídas nos experimentos psicogeográficos dos situacionistas, por serem, de fato, locais de batalha política. Em um desses locais, se encontrava o QG da IS, no bairro de *La Huchette*, cuja vizinhança era predominantemente ocupada por norte-africanos.

Huizinga explica que o promotor da festa nela dissipa todas as posses de seu clã e o fato de outros clãs dela participarem lhes confere a obrigação de oferecer um “*potlatch* em escala ainda mais grandiosa”, pois ao contrário destroem sua honra. [...] Aquele que oferece um *potlatch* demonstra sua superioridade não apenas devido à distribuição de riquezas que promove, mas também, “e isso é ainda mais impressionante”, pela destruição completa de seus bens, só para demonstrar que pode passar sem eles”. Trata-se portanto, de uma competição que visa distribuir ou destruir a própria propriedade, “em completa glorificação do eu mediante a exibição de uma estudada indiferença pelos valores materiais (1972:69)”. (GROSSMAN, 2006, p. 74)

Os situacionistas recuperam a noção de jogo por dois elementos principais observados na teoria de Huizinga, a transposição da ideia de competição, cujo fim deixa de ser a vitória ou a derrota e passa a ser a construção conjunta de espaços lúdicos; e a ideia de que **vida e jogo** deveriam se fundir, sob uma lógica social que não deveria mais ser baseada no trabalho assalariado, que impõe a separação dessas instâncias.

As problemáticas abordadas pela *Potlatch* tratavam da vida cotidiana em geral (crítica sócio-política), da relação entre arte e vida (crítica da cultura) e da arquitetura e do urbanismo (ataque ao funcionalismo moderno nas cidades). Os textos se referiam desde “notícias comentadas das principais publicações francesas da época (*France Observateur, Temps Moderns, Le Monde, Express*, até mesmo a revista *Elle*)”, além de ensaios e demais textos sobre temas como “a guerra contra a Argélia (1954-1962) [...]”; a “*Ville Radieuse*” (1935) de Le Corbusier (1887-1965) e o lançamento do mais novo filme de Frederico Fellini (1920-1993), *La Strada* (1954) (GROSSMAN, 2006, p. 31).

A revista também registrava os preceitos do grupo e a série de expulsões dos seus membros – quando estes não correspondiam ao espírito do grupo, divergindo dos seus princípios seja por atitudes na vida cotidiana ou pela forma de pensamento. “Nós devemos aprender muito, e experimentar, na medida do possível, tanto as formas de arquitetura bem como as regras de conduta”. (DEBORD e WOLMAN, 1955 apud GROSSMAN, 2006, p. 32)

Além da Internacional Letrista, nessa época existiam na Europa outros grupos com tendências ideológicas semelhantes, cujas ações também visavam a uma nova relação entre arte e vida no contexto urbano. A internacional Situacionista seria formada inicialmente pelos membros editores da *Potlatch*,

que, sediados em Paris, colaboravam e se correspondiam com os grupos *London Psychogeographical Association* (LPA) e o *CoBrA* (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã), que após sua dissolução se tornaria o *MIBI* (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista).

O grupo *CoBrA* [1948-1951] tinha como principais membros três artistas: o dinamarquês Asger Jorn (1914–1973), o belga Crithian Dotremont (1922–1979) e o holandês Constant Nieuwenhuys (1920 – 2005). Segundo Jacques (2003, p. 17) desses três, posteriormente, Constant e Jorn se tornaram grandes conceituadores do pensamento urbano situacionista. Pode-se destacar, ainda que de modo breve, a LPA, grupo dirigido pelo artista inglês Ralph Rumney (1934–2002) [...]. Fundado por Asger Jorn após a dissolução do *CoBrA*, o *MIBI* também foi um coletivo importante na trajetória da formação do grupo situacionista, cujo periódico principal se chamava *Erística*. O movimento surgiu como uma crítica à abertura de uma nova escola da Bauhaus em Ulm, no ano de 1955. Além disso, o *MIBI* foi responsável pela reunião desses grupos no ano de 1956 em Alba, na Itália, num evento intitulado de *Primeiro Congresso de Artistas Livres* (SADLER, 1999, p. 2). (MONTE, 2015, p. 14, grifo nosso)

Tal congresso organizado pelo grupo *MIBI*, acontece em setembro de 1956 reunindo além dos seus membros e os integrantes do grupo *CoBrA*, Ralph Rumney, como representante da LPA e o francês Gil J. Wolman, como representante da Internacional Letrista.

No ano seguinte, estes grupos formariam a Internacional Situacionista. “No dia 28 de julho, na conferência de Cosio d’Arroscia [na Itália], decidiu-se pela unificação completa dos grupos representados (Internacional Letrista, *MIBI*, Comitê Psicogeográfico) e pela constituição votada por 5 contra 1, e duas abstenções – de uma Internacional situacionista sobre a base definida pelas publicações preparatórias da conferência” (“Potlatch 29” in DEBORD, 1957:269).

Nesse encontro foi apresentado por Debord, como relatório de fundação elaborado como plataforma provisória, um dos principais textos do pensamento situacionista, o *Relatório sobre a Construção de Situações e sobre as Condições de Organização e de Ação da Tendência*. Até o encerramento de suas atividades, em 1972, A IS teve um total de 70 integrantes de 16 nacionalidades diferentes. Apesar dessa quantidade, o grupo nunca agregou todas essas pessoas de uma só vez, tendo poucas vezes mais de 10 integrantes ao mesmo tempo. (MACIEL, 2013)

Exercendo uma crítica radical à cultura e à vida cotidiana como

mercadoria e propondo atuação nos limites da arte e da política, a IS tinha como principal veículo de divulgação de suas formulações teóricas e práticas a revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Dirigida por Debord – que também representava uma espécie de liderança do grupo –, a revista publicou nos seus 12 números, textos em sua maioria assinados coletivamente pela Internacional Situacionista, e outros assinados por alguns de seus membros individualmente, quando suas ideias divergiam sobre os principais temas do grupo. Tais divergências podem mesmo terem sido motivo das numerosas exclusões<sup>35</sup> do grupo até sua dissolução, quando “ao fim e ao cabo, restaram apenas três” (JAPPE, 2011) membros.

O filósofo Mario Perniola<sup>36</sup> (1941-2018) fala que no final dos anos de 1960, os membros franceses da IS se reúnem em torno de Debord, de modo a se distinguir de artistas (ou antiartistas) e de membros de partidos políticos de esquerda ou sindicatos. Tal postura acabou por distanciar pessoas que simpatizavam com as ideias do grupo, “constituindo uma vanguarda no pior sentido do termo: o da alienação do restante” (RICARDO, 2012, p. 75). Para Perniola, nesse período, os situacionistas estavam constituindo algo para ser seguido e não vivido diretamente pelas outras pessoas, findando por praticar justamente o que criticavam.

Podemos afirmar que, ao longo da produção e atuação situacionista, houve duas críticas fundamentais: “A primeira diz respeito à vida cotidiana e à “sociedade do espetáculo”. [...] A segunda crítica diz respeito à cultura como mercadoria ideal do capitalismo avançado (ITAÚ CULTURAL, 2006).” (MACIEL, 2013, p. 27). Do mesmo modo que é possível observar essas duas grandes questões, pode-se perceber fases distintas na atuação da IS – o que não representa uma distinção consciente ou planejada pelo grupo.

---

<sup>35</sup> Vários pesquisadores se reportam o autoritarismo de Debord em sua rígida administração, desde a implementação da IS até pós Maio de 1968, quando tal controle é impossibilitado diante o abrupto crescimento do grupo no ingresso de um sem número de novos membros. Tal atitude muitas vezes é comparada com aquelas do Surrealismo praticadas por André Breton. Para maior aprofundamento sobre essa aproximação conferir a tese de Emiliano Aquino (2005): *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*. Aquino, João Emiliano Fortaleza de. Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord. (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>36</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*, 2009.

Para alguns pesquisadores a trajetória da Internacional Situacionista poderia ser dividida em duas (GROSSMAN; RICARDO; MACIEL), ou três fases (PERNIOLA; HOME; SADLER). Nessa divisão de momentos distintos de atuação do grupo, o mais válido é compreender que tal estratégia acontece de modo a organizar e caracterizar importantes mudanças de rumo realizadas no interior da IS. Tais mudanças sempre apontam para interesses que ora valorizam uma atuação dentro do mundo artístico e da crítica cultural, ora valorizam uma forma de ação político-teórica marcada pelos eventos desencadeadores de Maio de 1968, sendo essa nova postura reconhecida como “fase heróica” da IS (HOME, 2004, p. 55). A partir de então, o grupo passa a exercer forte influência nos trabalhadores e estudantes responsáveis pelo levante.

Destacamos a divisão proposta por Perniola, por esta deixar mais esmiuçadas as principais questões provocadoras de alteração nas investidas do grupo. Para o autor, a primeira fase, chamada de “artística” (PERNIOLA, 2009, p. 15) aconteceu entre 1957 e 1962, sendo caracterizada pela investigação estética e pela abordagem lúdica da cidade. Nesse momento, o grupo se apresenta como uma frente revolucionária no cerne da produção cultural, buscando ir além dos padrões em vigor na arte moderna, sendo “Revolução e contra-revolução na cultura moderna” – primeiro subtítulo do relatório de fundação do grupo, anteriormente citado.

Embora insistissem primeiramente em uma ação por meio da cultura, mesmo críticos da arte moderna, as motivações da IS desde o início são de ordem política. “Não se tratava de definir a chegada de uma nova corrente artística, mas sim de retomar seus conteúdos e impedir novos fracassos, chamando a atenção para [...] ‘a necessidade de lutar contra as forças que impediam o desenvolvimento desse programa’ (1957:45)”. (GROSSMAN, 2006, p. 41)

Nesse sentido, pode-se perceber que o grupo pretendia visitar a cultura moderna<sup>37</sup> de modo a alcançar sua superação – “Não devemos recusar a cultura

---

<sup>37</sup> “Nós pensamos que a arte moderna, em todos os lugares nos quais ela se encontra realmente crítica e inovadora, pelas condições mesmas de sua aparição, cumpriu seu papel, que era grande; e que segue, apesar da especulação sobre seus produtos, detestada pelos inimigos da liberdade” (A vanguarda da presença, *Internationale situationniste*, n. 8, janeiro de 1963. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/avantgarde.html>. Acesso em: 02 Jan 2019, tradução nossa)

moderna, mas dela apossar-nos para chegar à sua negação” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 53). Segundo Perniola, o conceito de “superação” da IS se relaciona com dois aspectos: crítica e realização, negação e alcance de um nível superior – de dissolução da cultura e sua realização na vida cotidiana. Neste ensejo, o grupo manifesta uma postura crítica à cultura, como disciplina separada, e crítica analítica em relação às vanguardas da primeira metade do século XX, destacando os movimentos Futurista, Dada e Surrealismo.

Ao refletir sobre esses movimentos artísticos no relatório de fundação da IS, apresentado na conferência de Cosio d’Arroscia (1957), Debord reconhece a importância das experiências desses movimentos, mas pontua a incomum incapacidade de alteração profunda do mundo real dos mesmos. Em relação ao **Futurismo**, ressalta as consideráveis subversões formais promovidas, entretanto, critica seu “pueril otimismo técnico” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 45) e a falta de uma visão teórica de seu contexto histórico.

Sobre o grupo **Dada** pontua a influência que exerceu em todos os movimentos posteriores e no seu caráter de negação do conceito tradicional de cultura, dado que “deverá aparecer em toda posição construtiva ulterior enquanto não forem varridas pela força as condições sociais que impõem a reedição de superestruturas corruptas, cujo processo intelectual já foi concluído” (ibidem).

Sobre o **Surrealismo**, que seria um encadeamento do grupo anterior, tendo sido criado por seus participantes, indica positivamente seu desejo por “definir uma ação construtiva” a partir do mesmo objetivo do Dada além da extensão de seus métodos, da pintura para o cinema e alguns aspectos da vida cotidiana.<sup>38</sup> Entretanto, critica e aponta como maior erro “a ideia da riqueza infinita de imaginação inconsciente” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 46). Tal crença levaria à constituição do binômio: “vida real” (tediosa e insignificante), oposta à “vida imaginária” (lugar da maravilha).

Assim, seria atribuído ao “maravilhoso” a condição de surreal, sendo os meios de liberação continuariam imaginários: os sonhos, a arte, a magia. Com o tempo, tal aposta na força do inconsciente levou seus mentores a um “desfecho

---

<sup>38</sup> A principal investida dos surrealistas na vida cotidiana se deu em suas experimentações urbanas, na realização de deambulações (CARERI, 20013), as quais, apesar da posterior crítica de Guy Debord, foram de grande importância para a construção das máximas urbanas da IS.

espírita”, além de “provocar o retrocesso às condições nada modernas do imaginário: o ocultismo tradicional” (idbem).



Figura 6. O surrealista Robert Desnos, fotografado pelo colega de grupo Man Ray durante uma sessão de sono hipnótico, Paris, 1922.

Para os situacionistas, é a própria realidade que deve tornar-se maravilhosa (PERNIOLA, 2009). E para alcançar tal objetivo de maneira prática, os situacionistas apostaram na intervenção ordenada e direta no cenário material da vida, que, na abordagem do grupo, é essencialmente urbano. Então, nessa primeira fase de atuação, a IS dedicou-se à atuação direta no contexto urbano e comunicacional, estabelecendo uma série de técnicas – algumas já mencionadas – a saber: a **pintura industrial**, o **desvio** (*détournement*), a **psicogeografia** e a **deriva**.

Esses métodos de ação estariam intrinsecamente relacionados na investigação do **urbanismo unitário** e na **construção de situações**, principal propósito do da IS, que nomeou o próprio grupo. Mais à frente, elencaremos tais processos de atuação, com exceção da ideia de situação construída, que, em virtude de sua importância para pesquisa será abordada no próximo subcapítulo.

Voltando-nos à questão da separação da trajetória da Situacionista proposta por Perniola (2009), a partir de 1962, percebe-se um encerramento na fase “artística”, marcada pela expulsão, ou saída deliberada, completa dos integrantes dedicados à investigação artísticas (e formais) do grupo, entre eles membros fundadores, tais como o dinamarquês Asger Jorn e o italiano Pinot-Gallizio, e o arquiteto holandês Constant Nieuwenhuys – este último “escolheu

deixar a IS” por considerar-se insatisfeito com as rupturas promovidas<sup>39</sup>. As primeiras expulsões de artistas do grupo teriam sido dos pintores italianos Pinot-Gallizio e G. Melanotte, enunciadas no nº 5 da revista *Internationale Situationniste*, publicada em dezembro de 1960.

Essa atitude se dava, sobretudo, pelo objetivo de livrar a IS das características de grupo vanguardista de arte – por compreenderem que sua atividade cultural poderia ser apropriada e neutralizada tal qual havia acontecido com as experiências anteriores. E pela vontade de transformar o grupo em uma verdadeira organização política.

Uma posição firme a esse respeito é estabelecida na quinta conferência de Göteborg, registrada – como todas as outras conferências o foram, no sétimo número da *Internationale situationniste* (“*La cinquième Conférence de l’I.S. à Göteborg in Internationale situationniste*, 1962: 265-271). [...] A partir das palavras de Vaneigem, percebe-se como a arte passa a ser encarada de outra maneira [...] ‘para que esta elaboração seja artística, dentro do senso de novidade e autenticidade definido pela I.S., os elementos de destruição do espetáculo devem precisamente deixar de serem obras de arte’ (1962:267)” (GROSSMAN, 2006, p. 60)

Após a expulsão ou o autodesligamento de vários membros, outros grupos sugeriram considerando-se situacionistas. Tais grupos nunca foram legitimados por Debord. Um desses foi criado por Jørgen Nash, irmão de Asger Jorn, depois de sua saída em 1962. Nash se deliga do grupo por ser contrário à nova regra adotada na conferência supracitada. Esta estabelecia uma norma de “arte ‘anti-situacionista’ acabando, praticamente, com o programa de contestação da cultura a partir do seu interior.” (GROSSMAN, 2006, p. 61). Nash considerava seu grupo sueco uma espécie de Segunda Internacional Situacionista ou, como ele mesmo os chamou, uma Bauhaus Situacionista. Publicavam a revista *Spur*, e os membros do grupo passaram a ser chamados de “nashistas” (Ibdem).

---

<sup>39</sup> Os situacionistas alegam que, embora o próprio Constant tenha denunciado inicialmente a conduta dos pintores italianos expulsos, o arquiteto estaria mais em “oposição à Internacional Situacionista, porque estava preocupado, como prioridade, e quase exclusividade, com as questões estruturais de certos conjuntos do urbanismo unitário [...], suas teses valorizavam os técnicos das formas arquiteturais, em relação a toda pesquisa de uma cultura global”. (“*Renseignements situationnistes*”, IS n. 4, 1960, apud GROSSMAM, 2006, p.59)



*Figura 7. Conferência da IS em Göteborg, na Suécia, agosto de 1961. Da esquerda para direita: J.V. Martin, Heimrad Prem, Ansgar Elde, Jacqueline de Jong, Guy Debord, Atilla Kotyani, Raoul Vaneigem, Jorgen Nash, Dieter Kunzelmann, e Gretel Stadler.*

Naquele momento importante eventos políticos imprimiram a ideia que “as condições para revolução estavam lançadas, a partir de eventos como a Guerra na Argélia (findada em 1962), ou os massacres dos negros no bairro de Watts, na Califórnia (agosto de 1965).” (GROSSMAN, 2006, p. 57). Embora a ação situacionista passe para uma crítica mais estritamente social, a cultura não chega a ser um tema excluído a pauta do grupo, a arte passa a ser encarada de outra maneira. “A arte política torna-se somente política” (GROSSMAN, 2006, p.61)

Os textos situacionistas publicados na segunda fase (PERNIOLA, 2009), são dedicados a problemáticas políticas, promovendo fortes discussões sociais contra ideológicas funcionalistas e capitalistas (tecnocráticas, econômicas e comunicacionais) e propagando ideias revolucionários (antialienantes e antiespetaculares). Esta fase se encerra em 1967, ano em que são lançados os livros elaborados a partir dessas incursões teóricas: “Sociedade do espetáculo”, de Debord e “A arte de viver para as novas gerações”, de Vaneigem.

A terceira fase, intitulada por Perniola como o “período da realização da teoria”, compreende os anos de 1967 a 1972. Trata-se de um momento em que são realizadas as maiores reflexões sobre o andamento e as práticas do grupo e também sua projeção para uma futura interpretação do grupo como símbolo da revolução cotidiana.

Dessa forma, os situacionistas passam a ter **maior engajamento em movimentos e manifestações de contestação da época**. “Apóiam as revoltas das comunidades negras de Los Angeles, nos Estados Unidos, em 1965; as iniciativas operárias, fora dos sindicatos e partidos; as atividades de autogestão e os conselhos operários criados na Espanha e Argélia; o movimento estudantil e os acontecimentos de maio de 1968.” (MACIEL, 2013, p. 28). A revista *Internationale Situationniste* tem sua publicação encerrada em 1969 e em 1972 é anunciada a autodissolução do movimento

•

Uma tentativa de organização de revolucionários profissionais da cultura  
Guy-Ernest Debord

À frente do processo de **pintura industrial** estava o pintor italiano Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964), que participara anteriormente do MIBI. O termo “industrial” se referia as extensas medidas das pinturas que eram produzidas em rolos únicos, chegando a dezenas de metros. Sua produção era artesanal e coletiva, que lançava a ideia do automatismo pictórico, e tinha o intuito de cobrir grandes extensões e ambientes da cidade (JAPPE, 2011, p. 196).

Tal proposta, que operava como uma metáfora desviada do processo de **automatização**, remetia a uma visão positiva no processo de produção industrial nos primeiros anos da Situacionista. Embora percebessem problemas ocasionados por esse tipo de processo, na alienação do trabalho que “retira do indivíduo qualquer possibilidade de acrescentar algo de pessoal à produção automatizada que é uma fixação do progresso”, ele também “economiza energias humanas maciçamente liberadas das atividades reprodutivas e não ‘criativas’.” (JORN, 1958, apud, JACQUES, 2003, p. 76).

Ainda nessa perspectiva, acreditava-se que a automatização da produção e a socialização dos bens vitais iriam diminuir gradativamente a necessidade do trabalho e dariam, enfim, completa liberdade ao homem. “A pintura industrial se religa à ideia da nova vida, compreendida como revolução lúdica, criação e

destruição contínuas, mudança perene; ela é, de fato, um instrumento momentâneo de prazer efêmero, além da tentativa de um jogo feito com as máquinas”. (PERNIOLA, 2009, p. 23)



Figura 8. Linha de produção de uma pintura industrial. ‘Les premières installations rudimentaires du Laboratoire Expérimental d’Alba, em 1956. Do livro Bibliothèque d’Alexandrie (Pinot-Callizio), Julio de 1960.

A ideia dos situacionistas era vender pintura industrial a preço de custo, para que fosse utilizada para cobrir ambientes arquitetônicos ou ruas inteiras, o que foi realizado uma única vez em Paris, em outubro de 1958, “durante um exercício noturno da IS” (HOME, 1999, p. 59). “Os situacionistas, agora, atentavam para a produção em massa da arte para revolucionar a produção do espaço (SADLER, 1999, p. 37, tradução nossa). “Era, portanto, uma ironia ao sistema de desenho industrial, pois na verdade o artista não produzia pinturas em série, mas modelos únicos de rolos de tela pintados manualmente”. (MONTE, 2015, p. 29). Mas, ao mesmo tempo, tal processo – que por vezes era executado com o auxílio de máquinas, de maneira secundária, sendo empreendidas pesquisas para uma maior automatização na feitura<sup>40</sup> – pretendia-se implodir a

<sup>40</sup> Este anseio é teoricamente elaborado no texto de Pinot-Gallizio: *Discurso sobre a Pintura Industrial e uma Arte Unitária Aplicável (Internationale situationniste, n. 3, 1959)*. Para mais informações sobre experimentos da pintura industrial e reflexões sobre o imaginário tecnológico dos primeiros anos da IS, conferir o artigo: PEZOLET, N. *The Cavern of Antimatter: Giuseppe “Pinot” Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International*. Grey

tradicional ideia de artista, pelo suposto rompimento com o gesto único e com o valor contido numa obra de arte.

Quando milhares de pintores que hoje trabalham em detalhes nonsense adquirirem as possibilidades oferecidas pelas máquinas, não haverá mais carimbos gigantes, chamados de pinturas, para satisfazer o investimento de valor, mas quilômetros de tecido oferecidos nas ruas, nos mercados, por permuta, permitindo a milhões de pessoas apreciar e estimular a experiência de seus arranjos (PINOT-GALLIZIO, 1959).

Mas a ideia de popularizar a pintura industrial não foi a cabo, tendo seu uso limitado a revestir o interior de galerias, com aconteceu na *Galerie Drouin*, em Paris, em maio de 1959. Na exposição chamada “Caverna da Antimatéria”, ‘os muros, as paredes e o piso’ haviam sido ‘inteiramente cobertos com os 135 metros de pintura industrial’ desenvolvida por Gallizio e seu filho, Giors Melanotte.” (GROSSMAN, 2006, p.53). O tempo de duração dessa prática, diretamente relacionada a atividade dos pintores italianos supracitados, duram o tempo de permanência dos mesmos na IS (1957-1960). (PERNIOLA, 2009, p. 22)

•

O **desvio** – anteriormente visto como ideia desenvolvida no letrismo de Isidore Isou –, foi um dos métodos mais importantes na trajetória da Internacional Situacionista, especialmente no seu início, quando usado como recurso de propagação das ideias do grupo de uma maneira “artística e publicitária, mas ao mesmo tempo controversa e irônica com os dois campos” (MONTE, 2015, p. 30).

*Détournement* é definido pela IS como “**desvio de elementos estéticos pré-existentes** para uma integração das produções artísticas atuais ou passadas em uma construção superior do meio” (SI, 1958, tradução nossa). Desvio é a tradução da palavra *détournement*, sendo o termo mais usado por pesquisadores da IS na língua portuguesa. A palavra *détournement* tem diversos significados na língua francesa, tais como mudança de curso, subtrair a seu benefício, bem como aquele que mais condiz com a tradução para desvio, do

---

Room, Winter 2010, n. 38. Publicado pela MIT Press Journals. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1721.1/55965>. Acesso em 02 Jan 2019.

*détourner*, que pode significar derivar, desviar, enganar, dentre outros sentidos. Em português existe também o neologismo “deturcação”, usado por alguns tradutores (sobretudo os ativistas que divulgam suas traduções na Internet).

Talvez a tradução para “desvio” encontre melhor sentido quando pensamos que neste está embutido o caráter radical de deslocar determinado elemento de um contexto praticando uma reorganização de significado, ação usada estrategicamente para atingir um objetivo de seu autor. É esse caráter estratégico, e não simplesmente artístico, que faz do desvio uma ação política. Embora seja, em certa medida, inevitável relacionar o desvio com outras práticas recorrentes nas vanguardas artísticas, como a “*collage*” e o “*ready-made*”. (PERNIOLA, 2009, p. 28).

A diferença entre os *détournements* artísticos e aqueles situacionistas consiste no fato que, enquanto o ponto de chegada dos primeiros é uma obra que tem um valor autônomo ainda artístico, o ponto de chegada dos segundos é um produto que, mesmo podendo valer-se de meios artísticos e, ainda, de obras de arte, revela-se imediatamente como a negação da arte, sobretudo pelo caráter de comunicação imediata que contém. (Ibdem).

Elaborado como um método para superação de uma ordem sociocultural caracterizada pela produção e consumo passivos de imagens e mercadorias (PORTO FILHO, 2011), o desvio situacionista é guiado por duas leis que fundamentaram o seu uso. A primeira refere-se à perda de importância de cada elemento autônomo desviado, e a segunda, a organização de outro conjunto significativo que confere a cada elemento novo.

O desvio tem o papel de jogar com a origem dos elementos desviados, revelando uma forma mais profunda de apropriação desses elementos em um novo arranjo estético que permite sua reorganização crítica quanto à posse econômica; conferindo-lhe assim, propósito revolucionário.

A prática do desvio pode ser compreendida ainda, como primeira premissa de ação direta do grupo, dada a urgência por “realizar a arte” já que “nosso tempo já não necessita mais relatos poéticos, mas executá-los” (DEBORD; WOLMAN, 1956). Além disso, há a constatação de que todos os meios e elementos para uma vida livre estavam presentes na sociedade, bastando apenas operar um novo arranjo destes. E o primeiro convite à ação,

nessa perspectiva, encontra-se no texto “**Um guia prático para o desvio**”<sup>41</sup>, assinado por Debord e Gil Wolman, então integrantes do grupo Internacional Letrista.

Os autores haviam escrito o texto para o número 8 da revista surrealista belga *Les Lèvres Nues*. No texto, também escrito com a utilização de trechos desviados de outros autores, Debord e Wolman levantam uma série de informações esclarecedoras a respeito do conceito de desvio (elementos, “categorias”, “normas de utilização”, implicações sobre seu uso, etc). No guia, são apresentadas duas categorias de desvio: primeiro, os chamados “desvios menores”, caracterizados pelo uso de um elemento sem relevância em si que adquire novo significado a partir do novo contexto em que foi inserido; e segundo, os “desvios enganadores” ou “desvios com proposta premonitória”, constituídos de um elemento “intrinsecamente significativo” que “toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Os dois tipos de desvio implicam ainda em quatro “normas de utilização”: A primeira, que seria aplicada a todos tipos de desvio, estabelece que “O elemento que contribui mais decisivamente para a impressão geral [do objeto ‘desviado’] é o elemento mais distante, e não os elementos que determinam diretamente a natureza da impressão.”; e as três leis subsequentes, que seriam apenas aplicadas ao segundo tipo de desvio, o ‘enganoso’. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

A segunda norma coloca que: “As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos”; a terceira indica que: “O desvio se torna menos efetivo à medida que se aproxima de uma resposta racional”; e por fim a quarta e última regra que revela que: “O desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e o menos efetivo”. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

---

<sup>41</sup> No original “*Mode d’emploi du détournement*”. Para esta tese, utilizamos a versão portuguesa que foi traduzida a partir do texto em inglês de Knabb, disponível no site <http://www.bopsecrets.org/>. A tradução do título para o inglês por Ken Knabb fora levemente modificada a partir da versão intitulada “Métodos de Desvio”, publicada na Antologia da Internacional Situacionista pelo Sindicato do Rock. Sem direitos autorais. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>. Acesso em 02 Jan 2019

Os autores, melhor seria dizer, “sistematizadores”<sup>42</sup> da ideia de desvio, chegam a prever as consequências do uso ampliado do desvio, que seriam, principalmente, a popularização das produções “desviadas” e a possibilidade de “descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes.” (Debord; Wolman, 1956).

Após esse percurso, “recuam” e propõem mais um tipo de desvio: o “ultradesvio”. Nesse momento, Debord e Wolman transportam as considerações acerca do desvio para uma reflexão sobre a proposta da **construção de situações**, “o objetivo último de toda nossa atividade” (Debord; Wolman, 1956).

Nesse ensejo, analisam a possibilidade de desvios de linguagem a partir de comportamentos, gestos e objetos de “fortes conotações emocionais” (como é o caso das roupas) deslocados na vida social cotidiana. “Finalmente, quando chegarmos ao momento de construir situações [...] todos serão livres para **desviar situações inteiras** através de mudanças deliberadas desta ou daquela condição determinante.” (Debord; Wolman, 1956).

•

No texto “Introdução a uma crítica da geografia urbana”, publicado em 1955 na revista *Les lèvres nues*, n.6<sup>43</sup>, Debord define **psicogeografia** como: “estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento dos indivíduos (DEBORD, 1955. In: JACQUES, 2003, p. 39). Do mesmo modo que vimos anteriormente a ideia da tipologia do ultradesvio incorporar os comportamentos (ações e objetos afetivos) no intuito de construir novas situações, temos que a noção de psicogeografia também enfatiza os **aspectos afetivos para uma análise do ambiente urbano**.

Vários textos sobre a psicogeografia são publicados tanto pela revista mencionada, entre os anos de 1955 e 1956, quanto pela *Potlatch*. Esses

---

<sup>42</sup> “Os métodos aqui brevemente descritos não são apresentados como de autoria nossa, mas como uma prática bastante difundida a qual procuramos sistematizar.” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

<sup>43</sup> E depois registrada do mesmo modo na revista *Internationale situationniste*, n. 1, em 1958.

documentos tanto analisam seu conceito quanto propõem experiências psicogeográficas, podemos observar desde o primeiro número da *Potlatch*, de junho de 1954 sob o título: *Le jeu psychogéographique de la semaine*.

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e a bebida convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falhas no que você preparou, o resultado será satisfatório. (IL, 1954, apud JACQUES, 2003)

Para os situacionistas, tratava-se de criar uma ciência empenhada no estudo do espaço que promovesse uma denúncia **contra o urbanismo modernista**, especialmente em seu direcionamento pelo racionalismo, que, baseado em leis universais, representava a homogeneização e a mercantilização da cidade. A IS buscava, e sistematizava pela psicogeografia, “incorporar à arquitetura e ao urbanismo [...] os aspectos que interessavam para um maior desfrute da vida, à altura dos meios técnicos e do que a cidade poderia oferecer” (GROSSMAN, 2006, p. 108).

Em suas críticas ao urbanismo e a arquitetura moderna, os situacionistas constituíam um novo modo de refletir às cidades e a vida cotidiana. Nessa perspectiva, a psicogeografia é uma metodologia de estudo sobre o espaço urbano que propõe justamente o oposto das investigações urbanas baseadas em dogmas científicos que reduzem o espaço a sua análise quantitativa. (PERNIOLA, 2009). Para a arquiteta e pesquisadora Paola Jacques (1968 – ), estudiosa comprometida com a teoria situacionista, “enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo”. (JACQUES, 2003, p.19).

Segundo o pesquisador Luiz Monte (2015), em sua dissertação<sup>44</sup> “Deriva e psicogeografia na cidade contemporânea: experimento situacionista no centro do Recife”, a psicogeografia estaria intimamente ligada à prática da deriva, afirmando que: “a deriva se constitui como uma técnica de investigação da

---

<sup>44</sup> A autora fora colaborada nesta pesquisa, empreendendo junto com Monte e outros colegas de grupo de pesquisa (*Laboratório de Inteligência Artística I!*), experimentos de caminhadas no centro da cidade do Recife.

psicogeografia, como é descrito no texto apresentado por Debord na fundação da Internacional Situacionista: “uma primeira tentativa de modo de comportamento já foi obtida com o que chamamos de deriva, [...] um meio de estudo da psicogeografia e da psicologia situacionista (DEBORD, 1957)”. (MONTE, 2015, p. 52)

Desse modo, com a deriva e o urbanismo unitário, como veremos a seguir, a psicogeografia forma a teoria crítica urbana situacionista. “A psicogeografia seria então uma geografia afetiva e subjetiva, que busca cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas denominadas de derivas.” (Ibdem)

A psicogeografia levantava suas hipóteses a partir experimentações concentradas no urbanismo – baseada principalmente no levantamento de dados obtidos a partir das derivas. Os situacionistas realizavam suas descrições psicogeográficas, desde a *Potlatch* dos letristas, na produção de relatos, cartografias e montagens fotográficas, publicados como mapas e livros, como por exemplo *Fin de Copenhagen* (1957) e *Mémoires* (1959).

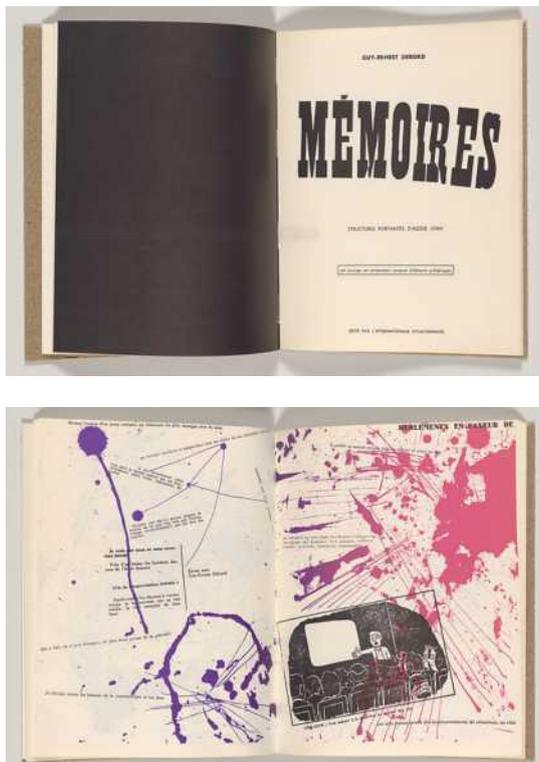


Figura 9. Reproduções do *Mémoires* (1959). Autobiografia experimental de Debord em colaboração com Asger Jorn.

Essas produções, que admitiam o uso da imaginação a partir da uma vivência direta, subjetiva, temporal e cultural, empregavam o método de desvio dos registros urbanos vigentes. Esses registros psicogeográficos utilizavam desde anúncios publicitários, cujos textos eram recortados e colados de forma a se obter outro sentido, até o uso de mapas tradicionais, que “omitem muitos dos aspectos reivindicados pelos situacionistas” (GROSSMAN, 2006, p. 103)

É interessante perceber, especialmente no conjunto de mapas psicogeográficos produzidos sobre a cidade de Paris – o caso do *Guide psychogeographique de Paris* e *The Naked City* –, como esses registros atuavam, em sua defasagem, como denúncia das transformações urbanas sofridas pela cidade. Neles, é possível observar, no período de um ano, por exemplo, o desaparecimento de bairros inteiros que interessavam às pesquisas situacionistas.

Estes endereços haviam sido alvo de transformações urbanas, muitas das quais remoções populacionais (principalmente da classe operária), muitas vezes para a construção da nova rede de transportes. Este foi o caso específico do *Les Halles*, estudado por Khatib – região central do *Beaubourg*, onde havia o maior mercado popular da cidade, mas que acabou sendo deslocado [na década de 1960] para a zona suburbana e sediando novas estações metroviárias e ferroviárias (GROSSMAN, 2006, p. 106, grifo nosso).

Abdelhafid Khatib, membro argelino da IS, é responsável pelo texto intitulado “*Esboço de Descrição Psicogeográfica do Les Halles*”, publicado na revista IS, n. 2, de 1958. O documento promove anotações psicogeográficas a partir de uma experiência de deriva realizada no bairro do Halles de Paris. Com relatos detalhados sobre os aspectos geográficos do bairro (características arquitetônicas, ruas, tipos de ocupação, etc) e destaque para zonas particulares, chamadas então de “unidades de ambiência”, o texto incita à apropriação dos transeuntes do bairro em função da construção de uma vida livre e coletiva.

E em conclusão a todo o relato psicogeográfico, o autor propõe, “em vista da transferência dos mercados gerais em uma zona periférica, transformar os pavilhões inutilizados em pequenos complexos [como parques de diversões] dedicados à educação lúdica dos trabalhadores” (KHATIB, 1958, apud PERNIOLA, 2009, p. 23, grifo nosso).

Como vimos, a **deriva** é o principal instrumento que auxilia a pesquisa psicogeográfica. É descrita pela IS, na revista n. 1, de 1958, como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas [...]” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958). Mas a proposta conceitual de deriva já havia sido esboçada antes da formação da Internacional Situacionista. Em 1954, Debord e Jacques Fillon publicaram um texto intitulado *Résumé*, na revista *Potlatch* n. 14, de 1954, em que preconizam a ação da deriva no âmbito urbano.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica de andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondam à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos (DEBORD; FILLON, 1954 apud JACQUES, 2003, p. 17).

Nesse excerto fica evidente que a deriva, sendo não só um conceito, mas também uma prática, funciona como uma atitude crítica diante o urbanismo do pós-guerra e como uma investigação espacial que provoca um “comportamento lúdico-constructivo” (Debord, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 87). A deriva, assim, é uma apreensão lúdica do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem direção determinada. E, dessa forma, é também uma vivência que modifica o cotidiano e a cidade, pois promove uma comunicação integral entre o pedestre e o espaço, sem mediação (de consumo, das funções, etc).

Na busca por uma melhor sistematização da deriva, Debord republica na revista IS de n. 2, de 1958 – originalmente publicado em 1956, no periódico *Les Lèvres Nuesse* –, o texto **Teoria da deriva**. O documento reforça a ideia do reconhecimento dos efeitos psíquicos do ambiente urbano, sendo esse mesmo discernimento o motivo pelo qual tal prática se diferencia das ideias de viagem e passeio ou ainda do caminhar habitual.

Supõe-se que o praticante da deriva seja capaz de emergir da própria dinâmica da vida urbana, elementos relativos do acaso, dessa forma “os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio” (Debord, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 87).

Para Perniola (2009), a deriva apresenta dois aspectos fundamentais: um passivo e outro ativo. O primeiro comportaria “a renúncia a objetivos e a metas pré-fixadas e o abandono às solicitações do terreno e aos encontros ocasionais” (PERNIOLA, 2009, p. 23); e o segundo, implicaria como já foi visto, “o domínio e o conhecimento das variações psicológicas” (Ibdem).

Na “Teoria da deriva”, além de estabelecer instruções<sup>45</sup> para a experiência da deriva, Debord sugere como possíveis resultados da prática, os primeiros levantamentos das articulações psicogeográficas. Como por exemplo, a identificação de determinadas zonas chamadas de **unidades de ambiência** e o reconhecimento de pontos de cruzamento chamados de *plaques tournantes*.

As lições da deriva permitem estabelecer os primeiros levantamentos das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna. Além do reconhecimento de unidades de ambiência, de seus componentes fundamentais e de sua localização espacial, percebem-se os principais eixos de passagem, as saídas e as defesas. Chega-se à hipótese central de *plaques tournantes* psicogeográficas. Medem-se as distâncias que separam de fato duas regiões de uma cidade, distâncias bem diferentes da visão aproximativa que um mapa pode oferecer. É possível estabelecer [...] uma cartografia influncial que falta até o momento [...] não se trata de delimitar exatamente continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo. (Debord, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 91)

O texto ainda marca a diferença da deriva em relação aos experimentos de deambulação (CARERI, 2013), empreendidos pelos surrealistas, mais “arbitrários” (PERNIOLA, 2009, p. 24). A deriva situacionista tem objetivos muito claros, o da exploração e constituição da urbe. Embora os surrealistas incorporassem ideologicamente o acaso em sua prática, essa se daria de maneira “reacionária” (Debord, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 88). E cita um experimento fracassado, nesse sentido: “a célebre deambulação tentada em 1923 por quatro surrealistas a partir de uma cidade que eles sortearam: caminhar por descampados é sem dúvida deprimente, e as possíveis intervenções do acaso, em tais circunstâncias, são raríssimas”. (Ibdem).

---

<sup>45</sup> Mas essas orientações não significam o completo planejamento da deriva, já que o acaso e interferências diversas fazem parte desse tipo de exploração, afinal “o que é possível pôr por escrito são apenas algumas senhas desse grande jogo”. (Debord, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 90).

### 3.2 A Situação Construída

A ideia de **construção de situações**, bem como outras ideias e práticas que formariam a base do pensamento situacionista, surge na *Potlatch* (7ª edição, agosto de 1954), publicação do grupo Internacional Letrista, do qual vimos, decorrer o grupo Internacional Situacionista.

A construção de situações será a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido: a passagem de um a outro desses cenários e desses conflitos em que os personagens de uma tragédia morrem em vinte e quatro horas. Mas o tempo de viver não faltará mais. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável e uma técnica de ambiências devem se unir a essa síntese, da qual conhecemos os primeiros princípios. [...]. (POTLATCH nº 7, apud JACQUES, p. 21).

A noção de Situação Construída é periodicamente lembrada pela organização em seus escritos como uma forma de transformar as condições urbanas e sociais estabelecidas pela lógica capitalista e burocrática. Inicialmente, essa proposta fora elaborada como forma de se alcançar a libertação do indivíduo de sua alienação cotidiana em todas as instâncias da vida, seja no âmbito cultural vigente ou nos espaços de insurgência da cidade. Assim, os letristas aplicaram a proposta em textos subsequentes a essa primeira abordagem, como por exemplo, no item “decoração” do texto “Panorama inteligente da vanguarda no fim de 1955”, publicado na *Potlatch*, n. 24, de 1955.

No texto, que faz avaliação de uma série de linguagens e práticas culturais (do urbanismo à literatura, passando pela filosofia e por jogos educacionais), Jacques Fillon propõe um projeto “‘para a organização de uma sala de recepção’, do qual a ‘verdadeira destinação é de se integrar em um complexo arquitetural esperado, no qual aparece plenamente seu valor determinante para a construção de uma *situação*’” (GROSSMAN, 2006, p. 68)

Já no relatório da fundação da Internacional Situacionista, vemos a ideia de construção de situações ser ressaltada desde seu título: “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”. O conceito de situação construída é sintetizado no texto como propósito central do grupo, com o objetivo de “construção concreta de **ambiências momentâneas** da vida, e sua

transformação em uma **qualidade passional superior**". (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 54).

Tal construção dar-se-ia como "uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o **cenário material** da vida; e os **comportamentos** que ele provoca e que o alteram". (Ibdem). Ainda sob o propósito de definição do termo, na revista n.1, da *Internationale situationniste*, de 1958, o grupo determina:

Situação construída: Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos; situacionista: O que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista; situacionismo: Vocábulo sem sentido, abusivamente forjado por derivação do termo anterior. Não existe situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo foi evidentemente elaborada por anti-situacionistas. (IS, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 65)

Como foi visto, nos primeiros anos de atuação da IS, muito de sua prática desdobrava alguns experimentos estéticos da tradição de vanguarda anterior, como por exemplo, as excursões dadaístas ou até mesmo das deambulações surrealistas – sendo essa última sempre questionada sobre sua eficácia, o que contribuiria com a IS justamente pelo seu desejo de se distanciar daquelas "*promenades imbeciles*" (JACQUES, 2003). Tais experimentos influenciariam, principalmente, o desenvolvimento da noção de deriva, que, por sua vez, busca a libertação do sujeito empenhado na realização de uma "errância voluntária" pela cidade e promove o maior interesse da organização no campo cultural: a superação da arte por meio de sua supressão e realização.

Para a IS, a realização da arte aconteceria tão somente, num novo uso da vida transformado em prática revolucionária. Em "A Sociedade do Espetáculo" (1967), Debord revisa o engajamento da organização no campo da cultura. Na tese 191, ele chega à seguinte conclusão em relação os movimentos surrealismo e Dadá (que deveria ser compreendido como um anti-movimento) citados:

O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*. (DEBORD, 1997, p.125)

Não por acaso escolhemos a prática da deriva como exemplo que elucida o conceito de situação construída. No pensamento da IS, os campos da arquitetura e do urbanismo seriam os meios técnicos mais eficazes para aplicação dos conteúdos políticos que levariam à revolução social. “O trabalho coletivo que nós propomos é a criação de um novo **teatro de operações** cultural, que nós dispomos pela hipótese ao nível de uma eventual construção geral de **ambiências** por uma preparação, sob determinadas circunstâncias, dos termos de dialética **cenário-comportamento**” (DEBORD, 1957 apud GROSSMAN, 2006, p. 68).

Mas, é justamente no campo da arte que acontece a primeira tentativa de se construir uma situação, por meio da experiência, já citada como pintura industrial, da exposição *Caverna da Antimatéria*<sup>46</sup>.

A primeira tentativa real de construir uma situação foi *Caverna antimatéria*, de Pinot Gallizio. Feita inteiramente das chamadas Pinturas Industriais de Gallizio [...] esse microambiente completo foi desenhado em colaboração com Debord, que teve papel maior do que geralmente se presume (de fato, o evento foi orquestrado por Debord com Gallizio, às vezes espectador incompreensivo). O propósito de *Caverna* era fundir arte e vida diária num movimento complementar à elevação das realidades cotidianas do espaço urbano empreendida pela *dérive*. [...] *Caverna* propunha processo oposto de “desvalorização” [da arte], imersão da arte no cotidiano, simbolizada pelo uso da pintura como vestuário e decoração urbana. O fato de Gallizio ser um amador que improvisava tanto na área de arqueologia quanto na de química só servia para intensificar o ataque de *Caverna* ao profissionalismo e ao espaço institucionalizado da galeria de arte. (ANDREOTTI, 2008, p. 142, grifo nosso)

Além das pinturas industriais que revestiam todo espaço da galeria, a exposição contava luzes coloridas em movimento, “sons espectrais” (JANPIERRE, 2007, p. 07), que alteravam sua frequência e timbre de acordo com a aproximação e circulação de pessoas no espaço e uma composição de odores, além de uma fogueira produzida com várias madeiras aromáticas que ficava na calçada anunciando a exposição, na frente do grande rolo de pintura industrial, disposto no chão da entrada da galeria, pisoteado pelos visitantes. O espaço construído deveria remeter a um labirinto, e todas as noites durante o

---

<sup>46</sup> “Ela representa uma das primeiras tentativas da ‘construção consciente de uma situação’ [...] apesar de ter sido limitada ao mundo da arte”. (JEANPIERRE, 2007, p. 07, tradução e grifo nossos)

período de exposição, uma jovem mulher, usando um vestido produzido a partir de sobras da pintura industrial, passearia nesse espaço.

A criação da ambiência de *Caverna* era baseada na experimentação sinestésica presente no repertório de Gallizio (que além de pintor era químico, farmacêutico e arqueólogo amador), com o propósito de unir várias instâncias das artes na combinação de um **ambiente completo**, em uma obra de arte total – ambição da arte de vanguarda que remete a expressão *Gesamtkunstwerk*, conceito estético oriundo do Romantismo alemão, referente à reunião de vários tipos de arte numa obra de arte única, total.



*Figura 10. Jovem vestida com pintura industrial dentro na instalação/exposição Cavern de l'Anti-matière na Galeria René Drouin, Paris, 1959.*

Tal experimento, além de operar no sentido de uma crítica ao tipo de obra de arte que se daria de modo separado (de uma experiência vivida) – e, portanto, encorajar a produção de arte como criação de novos **ambientes a serem vividos coletivamente**, representava um protótipo do que deveria ser a situação construída, ou seja, um ambiente construído (a partir, inclusive, do uso de técnicas artísticas de vanguarda), transformado por “emoções inesperadas, e portador de novas formas de vida” (JANPIERRE, 2007, p. 08),

Esse mesmo intuito era explorado por outros artistas situacionistas na escala ampliada da arquitetura e do urbanismo. É o caso de Constant, na proposição do **urbanismo unitário** – que seria um modo de transformar a cidade em uma composição integral e coletiva –, ou da deriva, praticada por Debord e muitos outros membros da IS. Dessa forma, os situacionistas se aventuraram na cidade buscando identificar os meios e práticas urbanas que provocavam comportamentos afetivos, e reciprocamente os comportamentos que os transformavam.

A construção de uma situação é a edificação de uma microambiência transitória e de um jogo de acontecimentos para um momento único da vida de algumas pessoas. É inseparável da construção de uma ambiência geral, relativamente mais duradoura, no urbanismo unitário. (IS, n. 02, 1958, apud JACQUES, 2003, p.96).

A atividade situacionista consiste em analisar as ambiências identificadas no espaço urbano para entender a sua lógica e usá-las de maneira mais consciente, a favor da desalienação do homem e na provocação de comportamentos experimentais. Os interessava, pois, “[...] a animação de uma rua, o efeito psicológico de várias superfícies e construções, a mudança rápida do aspecto de um espaço por meio de elementos efêmeros [...]” (CONSTANT, Potlatch, n. 30, 1959, apud JACQUES, 2003, p. 98). Tais fatores seriam capazes de fazer “surgir novos estados de sentimentos, no início percebidos passivamente, mas que passam a reagir construtivamente, com o crescimento da consciência.” (IS, n. 3, 1959 apud JACQUES, 2003, p.104). A partir do momento que as relações existentes entre ambiente e comportamento são compreendidas e dominadas, será possível empregá-las em uma construção revolucionária, na situação construída, o grande objetivo situacionista.

Nesse ensejo, embora a primeira experiência de tentativa de construção de situação se dê no campo da arte, é justamente no intuito de romper com esse espaço que a atividade situacionista se encaminha. Na construção de uma situação poderiam ser utilizados os recursos de obras de arte tradicionais, partindo do princípio que esses fossem desviados; aplicados a favor de uma criação coletiva em uma construção superior do ambiente, que é o caso da *Caverna da Antimatéria*. “Nesse sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos.” (IS, n. 01, 1958, apud

JACQUES, 2003, p.66).

O nosso conceito de “situação construída” não se limita a um uso unitário de meios artísticos que formem uma ambiência, por maiores que sejam a extensão espaciotemporal e o dinamismo dessa ambiência. A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. (IS, n. 01, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62)

Com base em Asger Jorn, o filósofo Mario Perniola (2009) afirma que a situação construída é um conjunto de aspectos tanto individuais quanto coletivos no espaço-tempo, com tempo de vivência indeterminável, e por isso, com uso impróprio para conservação enquanto mercadoria. Uma ação efetiva para que se consiga exceder a arte.

A situação seria uma superação da arte, nela se manifestaria plenamente aquela abundância de energias vitais que é estrangida e reificada pela própria existência de um produto artístico, de uma obra de arte. [...] se diferencia tanto do instante irrepitível quanto do momento repetível: é quase impossível determiná-la exatamente, distinguindo seu início e seu fim (PERNIOLA, 2009, p. 27)

Essa passagem nos remete ainda às aproximações entre a **Teoria dos Momentos**, analisada no segundo capítulo, desenvolvida no final da década de 1950 pelo filósofo Henri Lefebvre, publicada em *Critique de la vie quotidienne 2* (1958). A aproximação dessa teoria com o conceito de situação se dá na ocasião em que a IS ainda apoiava uma atuação através da cultura, por essas formulações teóricas comungarem da ideia de que no cotidiano coabitam, de modo dialético, aspectos limitadores de existência e os potenciais criativos de sua transformação.

Ambos os conceitos ressaltam **instantes singulares** da vida capazes de constituir um novo arranjo espaciotemporal para sua transformação apaixonante, enquanto realização desalienada e livre dos desejos.

A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 56).

Quando voltam sua crítica ao cotidiano condicionado e alienado, ou a cidade em sua eminente conformação pautada por interesses e especulações capitalistas, ou ainda às relações entre arte e vida, os situacionistas estabelecem uma série de pontos de cruzamento entre seu pensamento e o de Lefebvre, pelo interesse e vislumbre na transformação da vida real. “A arte de viver supõe que o ser humano considere sua própria vida – a intensificação de sua vida – não como um meio para um ‘outro’ fim, mas como seu próprio fim”. (LEFEBVRE, 1958, apud GROSSMAN, 2006, p. 80-81).

A obra de Lefebvre apresenta ainda outras coincidências com a teoria situacionista. Ele também concebe em *Critique de la vie quotidienne 1*, o lazer como um prolongamento da alienação do trabalho [...] Outra tese comum é a da relação entre arte e vida. Lefebvre defende que “a vida inteira – a vida cotidiana – torne-se obra de arte ‘felicidade que o homem se concede’” (1958:213). E ainda, que “a crítica da vida cotidiana trará sua contribuição à arte de viver (...) a arte de viver se tornará no futuro uma arte verdadeira, fundada como toda arte sobre uma necessidade de expansão e também sobre um certo número de técnicas e conhecimentos” (1958:213). (GROSSMAN, 2006, p. 80)

Como vimos, houve de fato uma relação próxima entre Lefebvre e os situacionistas, que chegaram a citá-lo mais de uma vez na revista da organização e dedicaram um texto para análise das semelhanças e diferenças entre a teoria dos momentos e da construção de situações: **Teoria dos momentos e construção das situações** (IS n. 4, 1960). Mas essa aproximação durou pouco tempo, e o rompimento com o grupo seria marcado por uma crítica a seus escritos publicada no texto **Crítica ao urbanismo** (IS n. 6, 1961)

Embora houvesse uma forte semelhança entre a ideia de momento e situação construída, especialmente em seu aspecto revolucionário – “os momentos construídos em ‘situações’ poderiam ser considerados como momentos de ruptura, de aceleração, as revoluções na vida cotidiana individual” (IS n. 4, 1960 apud JACQUES, 2003, p. 122) – havia importantes diferenças entre essas noções.

A principal delas se dá pela demarcação do espaço urbano, proposto pelos situacionistas. A situação previa a necessidade de um espaço específico para ocorrer, já o “‘momento’ é sobretudo temporal faz parte de uma zona de temporalidade, não pura, mas dominante. A situação, estreitamente articulada no lugar, é toda espaciotemporal [sic]” (Ibdem). A situação seria construída,

então, como um momento determinado por uma duração prevista e que deveria acontecer em um lugar específico, embora os situacionistas admitam no mesmo texto a impossibilidade de se definir “exatamente uma situação, sua “fronteira”, ou ainda de “marcar exatamente seu fim” (IS n. 4, 1960 apud JACQUES, 2003, p. 121).

Para Perniola, o conceito de “situação” pode ser observado sob três perspectivas: psicológica, técnico-urbanística e existencial. A interpretação psicológica está ligada à realização dos desejos individuais, que seriam “desejos precisos de ambiências para realizá-los, ao contrário dos objetivos buscados pelas correntes freudianas” (IS, n. 01, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62):

[...] Em contraste, porém, com a psicanálise, a perspectiva situacionista não aponta para o conhecimento da estrutura individual do eu, nem para a explicação da sua formação, nem para a elaboração de atividades compensatórias, mas para a efetiva satisfação do desejo. [...] O desejo, ao invés de sublimar-se na arte, deve tender em direção à formulação de um projeto que torne possível a sua atuação. (PERNIOLA, 2009, p.26, grifo nosso).

Em relação ao interesse técnico-urbanístico, o autor aponta para as proposições espaciais de Constant e Gallizio, especificamente naquilo que seus projetos indicam como desvio tecnológico para a realização de um urbanismo unitário. Segundo o autor, esse aspecto indica o resgate da herança de vanguarda no Futurismo, movimento que deixa como legado aos situacionistas a visão positiva em relação ao progresso técnico e a automação, interpretado pela IS como possibilidade de libertar o homem do trabalho ou ainda a da realização de uma cidade móvel e nômade, como o caso da **Nova Babilônia**<sup>47</sup> de Constant.

Vale ressaltar que a visão positiva em relação à técnica tem seus limites no pensamento situacionista. Com o avançar do tempo e a constatação que a tentativa de requalificação e proposição de uma nova arquitetura, por exemplo, entendida como meio de expressão criativa, não foi capaz de suscitar a libertação dos indivíduos, a IS concluiu que o progresso tecnológico findou por

---

<sup>47</sup> Projeto de cidade situacionista proposto pelo arquiteto holandês Constant como tradução dos conceitos de urbanismo unitário e situação construída. A Nova Babilônia se pautaria pela lógica do jogo, internalizando meios que a permitissem ser alterada de forma constante e autônoma. “A minha hipótese é a de que com o desaparecimento do trabalho monótono nós acabaremos com a necessidade dos indivíduos de permanecerem presos a determinados locais. Na Nova Babilônia não há mais casas particulares.”

provocar justamente o contrário do desejado. Suscitou uma crescente deterioração da vida cotidiana, impondo cada vez mais a lógica do consumo espetacular, fato que vimos se confirmar desde então até os dias atuais.

Já a última “interpretação primária” [...] “que rapidamente se transforma em social revolucionária” (PERNIOLA, 2009, p. 26, grifo nosso), o autor destaca que a situação construída é a tomada de consciência da problemática da existência nas sociedades pós-industriais e a busca por soluções em condutas revolucionárias.

[...] o conceito de situação não implica a mera satisfação de um desejo privado e não se resolve no ser o apêndice comportamental de um ambiente arquitetônico, mas comporta a aquisição de uma consciência das condições de existência na sociedade industrializada e das alternativas radicais. Ela põe o problema do sentido da vida e sustenta que as soluções satisfatórias devam ser procuradas exclusivamente no âmbito bem delimitado das condutas revolucionárias. (PERNIOLA, 2009, p.26).

Embora não hajam registros que uma situação foi efetivamente construída como prescreviam os situacionistas (SADLER, 1999), e que o grupo tenha abandonado o tema<sup>48</sup> partir da década de 1960, é certo dizer que, por meio do propósito da construção de situações, a indicação teórica da IS rematou por criar o “sujeito situacionista” (RICARDO, 2012, p. 83), e com isso nos faz retomar a ideia de que pensar a urgente transformação da vida cotidiana começa na tomada de consciência dos sujeitos envolvidos nesse processo – consciência esta que nos dias atuais são reforçados pelo discurso político das subjetividades em constante amoldamento.

O sujeito situacionista seria aquele que elabora jogos não competitivos, que têm como função brincar com o tempo e o espaço. Ele é um sujeito em experimento que busca viver situações construídas que o retirem da obrigatoriedade de produzir alienadamente e passe a produzir para si e a si mesmo. Consequentemente, esse sujeito está subordinado a uma nova

---

<sup>48</sup> GROSSMAN (2006) marca a saída do tema da agenda situacionista no seu texto intitulado “Da situação (não) construída” – in: GROSSMAN, Vanessa. A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. A autora indica essa mudança se deu a partir da conferência de Debord *Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana*, após ruptura da organização com os artistas. [...] “a situação construída, outrora uma forma de intervenção cotidiana, já não é aqui sequer mencionada [...] Debord reivindica a atuação no campo da crítica social e política. [...] Nesse percurso, ‘a questão do uso dos meios técnicos, na vida cotidiana e alhures’, aparece já com outro tom: ‘é mera questão política’. [...] Esta conferência é concluída exatamente com a afirmação da nova posição da Internacional. [...] Já não se trata de construir situações, mas sim de realizar a revolução, ainda que em termos organizacionais muito abstratos”. (GROSSMAN, 2006, p. 83)

ordem e a uma nova prática de vida que o faz se jogar nas experiências que ele não sabe como irão terminar. Então o seu produto não é algo comercializável, pode ou não circular, mas é, sobretudo, seu e parte de si.

Resgatar a proposta da criação de situações desde quando fora apresentada em texto de autoria de Guy-Ernest Debord – na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d’Arroscia, em Julho de 1957<sup>49</sup> –, até análises em processos artísticos atuais, trata-se de indicar o despertar através de uma ação cultural para um engajamento político. Propomos sintonizar com o pensamento situacionista fazendo a ressalva de que é preciso compreender que os processos artísticos a serem analisados, embora não promovam uma revolução sistêmica, fazem um convite à presença humana não automatizada; inventiva, e acendem a fagulha de esperança de nos tornarmos criadores de nossas próprias vidas.

Dessa forma, caminharemos no sentido de preencher a brecha de discussão aberta pelos situacionistas acerca do campo cultural, ressaltando os comportamentos experimentais que comporiam o binômio “cenário-comportamento” no propósito da construção de novos modos de vida, mais apaixonantes e conscientes. O objetivo é promover uma revisão da noção de Situação Construída e verificar os limites e possibilidade de aplicabilidade desse conceito num estudo estético da arte contemporânea do Recife.

Para tal, analisaremos uma série de processos criativos e faremos uma análise comparativa de modo a elencar elementos, processos e tipos a partir da teoria e da prática do grupo situacionista, num exercício contínuo de aproximação e distanciamento da teoria do grupo. De um modo ou outro, a proposta é levantar práticas que se refiram ou possam corroborar com a ideia de uma ética criativa – a transformação e resignificação da vivência spatiotemporal – expressa como anseio da Internacional Situacionista.

•

---

<sup>49</sup> DEBORD, Guy-Ernest. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e decação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p 43.

### 3.3 A Situação Construída hoje

Il faut tout d'abord reconnaître, sans se garder aucune illusion consolante, toute l'ampleur de la défaite de tout le projet révolutionnaire ...  
IS, n. 10

Segundo o autor Anselm Jappe (1962 – ), no universo acadêmico, o interesse maior em torno da Internacional Situacionista (e do pensamento de Debord, o qual o autor aprofundou quando reescreveu sua tese de doutorado<sup>50</sup> no livro publicado sob o título: *Guy Debord* – JAPPE, 1993) surge em meados da década de 1990. Para o autor, o fato coincide com a morte de Debord, em 1994, e revela inicialmente um interesse reducionista do seu pensamento crítico “ao *slogan* da ‘sociedade do espetáculo’” (JAPPE, 2001), fato previsto pelo próprio Debord na tese 203<sup>51</sup> dos escritos sobre essa teoria.

Na atualidade, Jappe entende que o interesse em Debord e na Internacional Situacionista tenha se voltado para a contribuição do grupo no campo cultural, mais especificamente, pelo valor histórico atribuído a ideia posta de que o grupo seria “a ‘derradeira vanguarda’; a última tentativa, do ponto de vista histórico, de unir a arte vanguardista com a política de vanguarda (Ibdem).

Sobre a **problemática estética** do grupo, talvez o primeiro teórico que revelou maiores contribuições sobre seu caráter artístico e político seja o italiano Mario Perniola (1941 – 2018), que chegou a ter contato próximo com os situacionistas, através de correspondências e encontro presencial, entre os anos de 1966 e 1969<sup>52</sup>. Em seu livro *Os Situacionistas*, publicado no Brasil em 2009,

<sup>50</sup> “A primeira monografia a ser publicada sobre Debord” (JAPPE, 2001). In: *Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?* Disponível em: [file:///Users/brunaferrer/Downloads/1767-Texto%20do%20artigo-6249-1-10-20120228%20\(2\).pdf](file:///Users/brunaferrer/Downloads/1767-Texto%20do%20artigo-6249-1-10-20120228%20(2).pdf) Acesso em 02 Nov 2018. O livro *Guy Debord*, de Anselm Jappe, é publicado pela primeira vez no Brasil em 1999, pela editora Vozes.

<sup>51</sup> “Sem dúvida, o conceito crítico de espetáculo pode também ser divulgado em qualquer fórmula vazia de retórica sociológica-política para explicar e denunciar abstratamente tudo, e assim servir à defesa do sistema espetacular.” (DEBORD, 1997, p. 131).

<sup>52</sup> “Eu os encontrei e visitei em Bruxelas em julho de 1968, onde se refugiaram temendo prisões e represálias. A impressão que tenho disso é que, ainda que eles tivessem obtido vitória estrepitosa no plano comunicativo [...], no interior do projeto do movimento tinha se rompido definitivamente. [...] Agora tendo a crer que Debord tenha sido vítima de 1968. Como prova a correspondência que troquei com ele antes e durante aquele Maio, Debord nunca se iludiu sobre o resultado efetivo do movimento. Mas jamais tinha alcançado a dúvida sobre a sua real natureza revolucionária.” (PERNIOLA, 2009, p. 9)

o autor remete a herança vanguardista do grupo, especialmente em sua análise sobre o desejo da IS pela **superação da arte como transformação da vida cotidiana**.

É nessa época também (final da década de 1990) que o mercado editorial brasileiro dá atenção à obra situacionista. No ano de 1997 “a editora Contraponto, do Rio, lançou, tirando um atraso de 30 anos, o volume “Sociedade do Espetáculo”, de Guy Debord.” (ASSIS; MACHADO, 2003)<sup>53</sup>. E na passagem para os anos 2000, ocorre a popularização da internet, e com ela a maior propagação do pensamento situacionista, através de uma série de coletivos online que operam na tradução e divulgação de textos situacionistas e de grupos pós-situacionistas ou pesquisadores das suas temáticas correlatas. É o caso do **situationist international online** (<https://www.cddc.vt.edu/sionline/>) e do **krisis** ([www.krisis.org](http://www.krisis.org)).

Sem dúvida, Debord até hoje é o autor situacionista mais comentado e abordado em estudos acadêmicos. Embora seu pensamento traga importantes contribuições para reflexão da estética moderna e contemporânea e sobre organização política, sua recepção no Brasil se dá não apenas no campo da Arte ou das Ciências Sociais, mas resvala até a área da Administração, e em maior parte, concentra-se na área da Comunicação Social, especialmente a partir da leitura em torno da “cultura do espetáculo” que alimenta trabalhos sobre crítica da cultura ou da mídia, incorporados às teorias da comunicação (RICARDO, 2012, p. 38).

Mas quando a produção da IS, vista enquanto conjunto de práticas capazes de interferir no campo real, é analisada e utilizada como ferramenta crítica para compreensão dos modos de viver, as áreas de conhecimento que mais se debruçam sobre o pensamento situacionista são a **Arquitetura** e o **Urbanismo**. Nesse ensejo, a maior parte da literatura brasileira que discute a relevância da produção teórico-prática situacionista na atualidade objetiva fazer um “convite à reflexão, a autocrítica e ao debate” [...] “junto com os atores sociais

---

<sup>53</sup> Segundo a matéria: *Após três décadas, situacionismo vive apogeu editorial no Brasil*. Publicada na Folha de São Paulo, no dia 24 de abril de 2003. A matéria destaca a editora Conrad (e o selo Baderna) ainda o livro *Apologia da deriva* – escritos situacionistas sobre a cidade, organizado pela pesquisadora e urbanista Paola Jacques Berenstein, publicado pela editora Casa da Palavra à época. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32417.shtml> Acesso em 02 Nov 2018.

urbanos contemporâneos, sobre o futuro das cidades existentes e a construção das novas cidades do futuro. (JACQUES, 2003, p. 30, grifo nosso)

Em 2003 é publicado o livro *Apologia da deriva* – escritos situacionistas sobre a cidade, organizado pela pesquisadora e urbanista Paola Jacques Berenstein (1968 – ). Até o momento da conclusão dessa pesquisa o livro reúne a maior compilação de textos situacionistas traduzidos para o português. Pesquisadora dos situacionistas, Jacques inclui no livro como texto de apresentação, um apanhado histórico e introdutório sobre a IS e estabelece importantes inferências para a reflexão dos conceitos e práticas da organização no contexto da sociedade contemporânea, especialmente como contribuição para o pensamento crítico sobre o espaço urbano.

Em âmbito nacional, outro importante livro focado na perspectiva situacionista sobre a arquitetura e o urbanismo é *Arquitetura e o Urbanismo Revisitados pela Internacional Situacionista* (2006), resultado da pesquisa de iniciação científica de Vanessa Grossman (1981 – ), pela USP. Em particular o livro nos interessa pelo tratamento dado à noção de Situação Construída, com um capítulo próprio para discussão do tema – chamado “Da situação (não) construída”.

Para a autora, a teoria da Situação Construída é aquela na qual os situacionistas “esbarram” com os campos da arquitetura e do urbanismo, estes capazes de materializar “um novo *teatro de operações culturais*” (GROSSMAN, 2006, p. 68). Desse modo, interessa a Grossman pensar a construção de situações como organização de ambiências para uma transformação radical na dialética ‘cenário-comportamento’; “recurso empregado na preparação do “terreno” da transição”. (ibidem). Vale frisar que, sob a perspectiva da construção de uma situação, esta ambiência não se daria como projetos de arquitetura, mas sim da própria revolução, através do “Urbanismo Unitário”.

A partir dessas e de outras fontes consultadas para esta pesquisa, pode-se concluir haver poucos estudos empenhados no recorte da noção situacionista da construção de situações, especialmente no Brasil, onde levantamos apenas uma dissertação de mestrado intitulada *A Situação Construída*, defendida no programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP pelo pesquisador Rodrigo Nogueira Lima, no ano de 2012.

Embora o termo Situação Construída conste no título do trabalho – talvez

haja a compreensão da atuação da Internacional Situacionista como um todo como uma grande Situação Construída – , esta noção é pouco aprofundada, e a pesquisa promove muito mais um apanhado histórico geral da IS sobre o aspecto da produção e da crítica cultural como reminiscência dos movimentos de vanguarda Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, “contrapondo suas ideias no campo da arte, cultura, política e meios de ação nos espaços urbanos” (LIMA, 2012, p. 9). Apenas na conclusão do trabalho, Lima dedica uma breve reflexão, ainda sob a perspectiva histórica, acerca da Situação Construída que é analisada como “convite à construção de uma vida lúdica, libertária e nômade” (LIMA, 2012, p. 217), através da **ação cultural engajada** em uma proposta política revolucionária. De todo modo, a dissertação apresenta como apêndice uma vasta lista de referências bibliográficas compiladas, incluindo livros, sites e artigos de periódicos sobre a Internacional Situacionista que contribuiu com nossa pesquisa.

Já no âmbito internacional, um importante trabalho relacionado à construção de situações é publicado em formato de livro em 2014, *Constructed situations: A New History of the Situationist International*, do historiador inglês Frances Stracey (1963-2009). Como o próprio autor expõe, o estudo “oferece a primeira **historiografia das Situações Construídas**” (STRACEY, 2014, xi, tradução nossa), e para tal, levanta considerações sobre o que “não é lembrado ou é negligenciado” nos estudos que propõem trazer ao presente a importância e contribuições da Internacional Situacionista, “reintroduzindo partidários reprimidos ou esquecidos” no grupo, por serem ofuscados pelo fascínio com alguns situacionistas individuais, tais como Debord, Constant ou Jorn.

Nesse ensejo, o autor remonta o contexto social em que o grupo promovia suas táticas intervencionistas (como as já comentadas derivas e os *détournements*), reafirma a relevância da compreensão daquilo que constitui a construção de situações<sup>54</sup> e propõe um levantamento dos “valores educativos”

---

<sup>54</sup> Intervenções ordenadas e coletivas que se debruçam sobre dois elementos complementares: “o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, p. 54). O autor define as Situações Construídas como ações “concebidas como dispositivos incendiários anunciando uma erupção imprevisível de uma vida alternativa, não capitalista e poética” (STRACEY, 2014, p. 8, tradução nossa). Para o autor, a Situação Construída é uma estratégia-chave para compreensão da Internacional Situacionista. Embora parte do termo constitua o nome do grupo, trata-se de um conceito pouco abordado pela literatura especializada, fato que Stracey interpreta se tratar de um termo tomado como “autoexplicativo”.

que a teoria da Situação Construída oferece para uma atualização da crítica da vida cotidiana.

Para isso, Stracey reforça como a proposição de Situação Construída pode ser transformada pelas condições históricas contemporâneas, ao passo que tal atualização aponta para novas formas de organização e agentes, bem como novas formas de interpretação das ações situacionistas e suas conexões com pautas políticas atuais. Como exemplo, no capítulo 6, intitulado “The Situation of Women”, Stracey analisa a ausência de uma abordagem sobre as políticas feministas à época – “a rejeição de uma certa corrente de ‘feminismo’ burguês e reformista” –, (STRACEY, 2014, p. 18, tradução nossa) e aborda a contribuição de duas mulheres, minoria no grupo<sup>55</sup>, Michèle Bernstein e Jacqueline de Jong. Nesse capítulo, o autor analisa uma série de imagens publicitárias “desviadas” nas publicações da IS (*Internationale Situationniste*, 1958-69); fotografias de mulheres apropriadas de revistas femininas (a exemplo, a *Elle*, *l’American* e *Marie Claire*) ou de revistas pornográficas (como a *Playboy*)<sup>56</sup>.

---

O autor justifica seu trabalho reconstrutivo, alegando ser necessário para compreensão do “seu significado e suas diversas realizações dentro da IS” (STRACEY, 2014, p. 4, tradução nossa).

<sup>55</sup> “Dos 70 membros do IS listados, apenas sete eram mulheres durante o período de 1957-67 - uma das quais, Katja Lindell, posteriormente realizou transição para o gênero masculino - e não havia nenhuma entre 1967 e a dissolução da IS em 1972. E dessas sete, apenas duas contribuíram ativamente, no sentido de ter um papel substantivo na produção e participação na construção de situações. Essas eram Michèle Bernstein e Jacqueline de Jong”. (STRACEY, 2014, p. 112, tradução nossa).

<sup>56</sup> Baseado na análise e tipologias proposta no texto “Um Guia prático para o desvio”, de 1956, de autoria de Guy Debord e Gil Woman, o autor classifica a operação da apropriação das imagens de revistas femininas como “desvios menores”, ou seja, “desvios de um elemento que não tem importância própria, e que, portanto, toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado. Por exemplo, um resumo informativo, uma frase neutra, uma foto lugar-comum” (DEBORD; WOLMAN, 1956). Já as imagens apropriadas das revistas masculinas são tidas como “desvios enganadores” (“*exorbitant détournement*” ou “*abusif détournement*”), ao contrário dos menores, são definidos como “desvio de um elemento intrinsecamente significativo, o qual toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto. Um slogan de *Saint-Just*, por exemplo, ou uma sequência cinematográfica de Eisenstein” (ibidem). Utilizamos uma versão online traduzida para o português disponível em: <http://imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>. Acesso em 02 Jan 2019.



Figura 11. Reprodução da página 36 da edição 9 da revista Internationale Situationniste, agosto de 1964.

Ao longo dessa parte do texto, Stracey revela o potencial crítico presente nessa operação paradoxal: a reprodução de imagens de “mulheres-espetáculo” relocadas num contexto de crítica social expõe o caráter reducionista e ficcional das mesmas. E em uma leitura mais aprofundada, a partir de entrevista com Michèle Bernstein, o autor demonstra no contexto histórico em que essas imagens foram tomadas – no caso específico das revistas femininas do pós-guerra, inseridas por Bernstein –, como o mercado midiático da época forja (e vende) a ideia de mulher “bem-sucedida”, de acordo com flutuação das exigências econômicas em períodos diferentes.<sup>57</sup> O autor verifica desse modo,

<sup>57</sup> “Durante a década de 1940, o foco [das revistas femininas à época] estava na “dona de casa”, cujo dever era manter uma boa casa mesmo em tempos de adversidade. Deve-se notar que

como “as imagens de mulheres tornaram-se o local central das maquinações alienantes do espetáculo.” (STRACEY, 2014, p. 100, tradução nossa).

Vale frisar que uma política sexual não fazia parte da pauta situacionista. Na IS há uma espécie de recusa por questões políticas singulares (como de “raça”, “etnia” ou “gênero”). A política revolucionária almejada pelo grupo é declaradamente **totalizante**, acontecendo através de um ataque ao domínio das imagens culturais, e das relações sociais mediadas por elas. Uma guerra integral contra o espetáculo; pela erradicação de todos os tipos de preconceitos, marginalização e explorações hierárquicas.

Fato levantado pelo autor, e importante para uma pesquisa que pretende refletir sobre a possibilidade de atualização do valor de uso da teoria situacionista, é que após a dissolução da IS, em 1972, Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti refletiram sobre as intervenções do grupo no livro *The Veritable Split in the International*<sup>58</sup>. Nele, os autores recordam sucessos e explicam fracassos da IS, proferindo uma avaliação dos limites e possibilidades para formações contemporâneas “pró-Situ” (DEBORD; SANGUINETTI, 1970, p. 70 apud STRACEY, 2014, p. 122).

No livro, além de criticarem aqueles que usam a experiência situacionista apenas de modo teórico, num nível contemplativo e acadêmico, ou a colocando em prática dentro de um recorte artístico institucional, esclarecem que o termo “situacionista” tenha acabado por se tornar um rótulo, justamente por ser um termo empregado pelo grupo “para transmitir, na renovação de uma guerra social, um certo número de perspectivas e teses” (DEBORD; SANGUINETTI, 1972, p. 72-3, apud STRACEY, 2014, p. 123). Para os autores, uma ação

---

ainda havia tempo neste momento. Muitos artigos eram concentrados no tema da economia doméstica e sobre a contribuição das mulheres para a reconstrução da economia francesa através da reprodução. Apesar do papel das mulheres nas lutas de resistência da guerra, que ajudaram a garantir o seu direito de voto em 1944, o papel esperado para uma mulher do pós-guerra ainda se limitava a ser de uma boa mãe e governanta.” [...] Durante a década de 1950 as mulheres ainda tinham poucos direitos sobre seus próprios corpos, pais em casa e falta de contas bancárias; esses direitos não foram instituídos até o final dos anos 1960. Mas a imagem da mulher estava em fluxo, com um ideal mais antigo e um mais novo ainda a ser totalmente formado. Para o público jovem, leitor ascendente da *Elle* ou *Marie Claire*, a dona de casa não lhes cabe, mas os novos papéis oferecidos ainda eram experimentados como artificiais, seja como trabalhadora, cidadã, mãe ou uma glamourosa “faz-tudo, tem-tudo” *superwoman*.” (STRACEY, 2014, p. 97, grifo e tradução nossos).

<sup>58</sup> Stracey utiliza como referência a edição do livro *Veritable Split in the International*, traduzido anonimamente, 3ª edição revisada. Chronos Publications: London, 1990, p. 70.

contemporânea só poderia ser situacionista “de uma maneira completamente nova”, transformada por condições históricas atuais e organizada por “jovens, trabalhadores, homossexuais, mulheres e crianças. Ou seja, todos aqueles que ‘colocarem na cabeça querer tudo aquilo que lhes foi proibido’”. (DEBORD; SANGUINETTI, 1972, p. 19, apud STRACEY, 2014, p. 123).

Para nós, ações artísticas atuais que se aproximam dessa proposição e ampliam o conceito de Situação Construída, podem ser organizadas também por agentes que não lidam, *a priori*, com a tentativa de realização do que lhes foi, proibido, ou seja, por aqueles sujeitos que historicamente tiveram seus direitos sociais suprimidos. Pensamos que o campo da arte contemporânea, onde aparentemente “tudo” é permitido, seja justamente local privilegiado para que artistas engajados em uma transformação social e política através de uma ação cultural possam deflagrar processos que envolvem agentes diretos e indiretos das causas políticas revolucionárias contemporâneas.

Voltando a proposição de uma atualização e uso (não conclusivos) do conceito de Situação Construída na contemporaneidade, Stracey estabelece três categorias de análise, a saber: “Resistência Digital”, que trata da questão do espetáculo atual, sob a ótica das relações e agenciamentos sociais mediados por imagens tecnológicas digitais; “Recuperação das Ruas”, que examina formas de ação direta que ocupam e reestruturam o espaço público; e “Nunca Trabalhe”, que propõe uma cartografia crítica das mudanças nas relações de trabalho, colocando a questão da produção da vida como ponto central de uma crítica ao regime de trabalho alienado do capital.

Para essa análise, o autor levanta uma série de produções culturais para cada uma das categorias. No caso do tópico “Resistência Digital”, o mesmo apresenta trabalhos em plataformas eletrônicas que operam, através do “desvio”, por desobediência à lógica capitalista e alienante, tanto no espaço comercial da web quanto e em sua esfera cultural ou de lazer. São analisados os processos de “hacktivismo”, dos coletivos artístico *Electronic Disturbance Theatre (EDT)* e o suíço *etoy*, e o caráter performático do *Desktop Theater*, criado por Lisa Breinneis e Adriane Jenik. Como conclusão da análise desse bloco de exemplos, o autor faz uma ressalva acerca da limitação do cyber espaço. Há um aspecto chave na proposição da Situação Construída que é perdido no ambiente virtual, o engajamento espontâneo e direto de participantes

indiretos, ou mesmo “espectadores passivos”, que poderão ser “reduzidos à ação”. No espaço real, transeuntes desavisados podem ser envolvidos em atos de resistência, já na internet, o usuário vai em busca dos espaços específicos que pretende explorar, reduzindo assim a potência de envolvimento espontâneo por parte de indivíduos não ligados a uma determinada causa/vivência estética e política.

Para trazer essa discussão num contexto atual e nacional, à época dos coletivos analisados por Stracey, poderíamos citar o grupo “Corpos Informáticos”, fundado em 1992 na Universidade de Brasília como grupo de pesquisa, coordenado pela artista, professora e pesquisadora Bia Medeiros. O grupo, possui uma produção artística focada na performance e na sua potência de estar em relação em diversas plataformas, como nas ruas, na vídeo-instalação, na *web art*, em teleperformances, ou ainda na construção de um corpus teórico sobre arte e ação. As práticas e teorias do grupo possuem dois eixos: as “Composições urbanas (CUs)” e a “Ueb arte iterativa (UAI)” – composições de ambiências no espaço real e virtual, imagens e textos de ações efêmeras, ou experimentadas num fluxo digital interminável. “A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço 'público', com a internet.” (MEDEIROS, 2008, p. 7)<sup>59</sup>.

As “composições urbanas” são propostas de ações – nos termos do grupo “ocasiões (ocas grandes)”<sup>60</sup> – chamadas pelo grupo de “fuleragem”<sup>61</sup>, termo apropriado do uso popular, como aquilo que é reles e indigno de confiança. Remete-se assim, ao seu caráter experimental, às ações realizadas sem método, compostas no presente (“apresentação”) entre os membros do grupo e a

---

<sup>59</sup> Sobre os conceitos de “Composição Urbana (CU)” e “Ueb Arte Iterativa (UAI)” ver o artigo: AZAMBUJA; MARTINS, MEDEIROS. *Composição Urbana (CU) e Ueb Arte Iterativa (UAI): práticas e teorias artísticas do Corpos Informáticos*. Publicado nos anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/171.pdf>. Acesso em 16 Jan 2018.

<sup>60</sup> In AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz. *Corpos informáticos. Performance, corpo, política*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.

<sup>61</sup> “A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, ela é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera. Ela renuncia à obra, ao espaço in-situ e mente. Escreve livros, organiza eventos, expõe em galerias e até ganha editais. A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha. Ela critica a escrita, a linguagem e mente te convidando à leitura deste livro. (AQUINO, MEDEIROS, 2011, p. 201)

aqueles que queiram participar (“iteradores”). “O iterator é mais que o espectador [...]. O iterator, ao agir, 'apaga' o autor, não se submete à intenção inicial deste último, mas compõe a invenção. Na iteração, a autoria do proponente inicial é suspensa: artista e iterator tornam-se ação. A iteração é a real modificação do trabalho iniciado exercida pelos corpos expandidos, ou seja, por aqueles que não são os componentes do grupo.” (TERRAZA, 2016)

A ação do grupo de maior visibilidade é a proposição *Kombeiro*<sup>62</sup>, iniciada em 2011. Trata-se de uma instalação/composição urbana, formada por sete carcaças de kombis coloridas e desenhadas, implantadas ao longo de uma via rodoviária de Brasília, próxima à Universidade, nas quais também foram plantadas várias espécies nativas. O lugar onde cada Kombi é instalada se transforma em um atelier aberto para as manifestações do grupo. “A Kombi parada ali na grama é uma casinha, um ninho. As crianças interagem bem com a proposta. O lúdico que diverte. O elogio da fuleragem. Com(de)posição do lugar comum e do baixo astral. Composição por muitas mãos. Exposição por muitos pés. Provocação por muitas bundas”. (Medeiros; Aquino, 2012, apud TERRAZA, 2016).



Figura 12. Registro da performance *Kombunda*, do grupo “Corpos Informáticos”. Brasília, 2011.

<sup>62</sup> Mais informações sobre essas e outras ações do grupo, conferir: <http://www.corpos.org/> e o artigo: MEDEIROS; AQUINO. *Kombi, Kombeiro, Kombunda e Bundalelé na Kombi. Performance e Memória*. Publicado nos anais do VII congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Disponível em [http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Maria\\_Beatriz\\_MEDEIROS\\_Kombi\\_Kombeiro\\_Kombunda\\_e\\_Bundalele\\_na\\_Kombi.pdf](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Maria_Beatriz_MEDEIROS_Kombi_Kombeiro_Kombunda_e_Bundalele_na_Kombi.pdf). Acesso em 16 Jan 2018.

Fica clara nessa breve apresentação o propósito do grupo “Corpos Informáticos”, principalmente pelo seu conceito de *iteração*: anulação da passividade de um possível espectador, este passando a ser convocado à criação, o que anuncia a intenção do grupo de fazer arte no limite e na expansão de corpos no cotidiano. Os corpos do grupo procuram outros na decomposição da autoria, de modo a buscar outros modos de fazer arte e cotidiano.

Na mesma época da conformação e realização das primeiras performances compartilhadas na internet pelo grupo “Corpos Informáticos”, o artista carioca Ricardo Basbaum<sup>63</sup>, propõe o contato e a formação de uma rede (virtual) de produção coletiva em 1994 – embora as bases para o projeto sejam lançadas ainda em 1989<sup>64</sup> – chamada *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* O trabalho consiste do “envolvimento do outro como *participante* em um conjunto de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea.” (BASBAUM, 2008). No projeto, Basbaum oferece um objeto de aço esmaltado para que os participantes (individual ou coletivamente) permaneçam com o mesmo por cerca de um mês e produzam uma “experiência artística”, registrem a ação como desejarem e enviem seu registro para o website do projeto - <http://www.nbp.pro.br>.



---

<sup>63</sup> Artista paulista multimídia, professor, curador e crítico. Trabalha desde a década de 1980 com processos artísticos colaborativos, como o “Dupla especializada” (1981), com Alexandre Dacosta e o grupo “Seis mãos” (1984). Trabalha com performance, ações, intervenções, textos, livros de artista, manifesto, desenhos de diagramas, objetos e instalação. Sua temática gira em torno da figura do artista, em geral e os relacionamentos humanos. “Em 1989, Basbaum dá início ao projeto NBP - Novas Bases para a Personalidade, cujo objetivo é estabelecer conexões diretas com o espectador”.(RICARDO Basbaum. In ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10662/ricardo-basbaum>. Acesso em 7 de jul 2019.

<sup>64</sup> Conferir nota anterior.



Figura 13. Registros de Você gostaria de participar de uma experiência artística? (1994-2008), de Ricardo Basbaum..

A sigla NBP que dá título ao website do projeto se refere a um programa estético resumido pelo artista como “Novas Bases para a Personalidade”; síntese do pretexto do trabalho na constituição de um dispositivo capaz de

“contaminar o espaço”. São os próprios participantes que alimentam o website do projeto com suas documentações, reafirmando, pois, o pensamento e construção coletiva em torno do projeto, continuamente atualizado. Não há qualquer instrução do que deve ser feito com o objeto, ficando cada pessoa ou grupo de posse do objeto, responsável por transformá-lo. Até 2008 foram postos em circulação em diversas cidades diferentes do mundo, 23 objetos, sendo que nenhum deles retornava ao artista. Até aquele ano, foram “registradas 107 participações, envolvendo diversos indivíduos, grupos, coletivos e instituições, em 37 diferentes cidades de 9 países.”

No curso de tempo do projeto, os colaboradores repassam o objeto para terceiros, reforçando ainda mais a autonomia dos “participantes”. Temos a configuração de um duplo objeto, do “autor” e do “participante”. Essa dupla potencialidade do objeto condensa, então, o que parece o objetivo principal do projeto do artista: a ocupação de um espaço “entre” autor e participante, ao ponto de se obter a maior redução possível desses intervalos, por um “‘todo ilimitado’ (existe algo além de *nós* e *eles*?)” (BASBAUM, 2008).

Um dado importante que diferencia os exemplos contemporâneos levantados por Stracey nesse primeiro bloco de atualização da noção de Situação Construída – muito mais ligados à ideia de ativismo digital – e aqueles que verificamos no “Corpos Informáticos” ou em outros processos artísticos locais que se valem da internet como recurso (ou mesmo como o que pode-se chamar de “desculpa poética”, como veremos), trata do forte apelo lúdico empregado nas ações brasileiras como potência aglutinadora, e a reverberação provocada pelos agentes dessas ações de modo coletivo (e por vezes festivos) fora do ambiente virtual.

Seguindo os preceitos apresentados por Stracey, essas ações podem ser aproximadas da sua segunda chave de discussão da Situação Construída como ferramenta de análise de projetos artísticos atuais, a “Recuperação das ruas”. Nesse tópico, o autor busca exemplos de ações realizadas em espaços públicos de cidade, interpretadas por ele como ilustrativas dos preceitos situacionistas – algumas das quais fazendo referência direta à IS, como o coletivo inglês de agit-trop<sup>65</sup> *Reclaim the Streets*, atuante principalmente no final dos anos 1990.

---

<sup>65</sup> Pela dificuldade de uma tradução mais adequada, mantivemos o termo como original. *Agit-trop* é um termo internacional que se refere a manifestações culturais com propósito político.



Figura 14. “Je jouis dans les pavés”. Paris, maio de 1968. Foto: Jo Schnapp,

Nessa perspectiva, Stracey apresenta dois tipos de proposição criativa, a primeira é mais ligada às lições apreendidas durante os eventos de Maio de 1968, ou seja, tratam-se de ações geradas em protestos de rua que empregam duas táticas desenvolvidas pela IS: “o uso do grafite e a ideia da revolta como festa” (STRACEY, 2014, p. 130, tradução nossa). É o caso do uso do grafite<sup>66</sup> pelo grupo anarco-feminista boliviano *Mujeres creando*, formado em 1992 em La Paz, e das ações irônicas dos ativistas do grupo inglês *Pink Fairies*, atuante na década de 1970, que costumavam usar saias tutu (de bailarina) na cor rosa e confrontar as forças de repressão dançando, fazendo cocegas ou beijando a bochecha de policiais.

Essas formas de atuação operam de modo a demonstrar, em ação direta, descentralizada (normalmente apartidária) e dinâmica, formas de recusar uma

---

“Agit-trop foi um empreendimento criado pelo Partido Comunista soviético em 1920 destinado a controlar e promover o condicionamento ideológico das massas. Atualmente, o termo se refere a qualquer manifestação cultural com um propósito declaradamente político.” (ART TERM: Agit-trop. In [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk)). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/agit-prop>. Acesso em 7 de julh 2019.

<sup>66</sup> Um exemplo desses grafites: “ni Dios, ni amo, ni marido, ni partido”. (STRACEY, 2014, p. 128).

vida ditada pelas estruturas capitalistas urbanas, impulsionando a desobediência civil pela experiência revolucionária festiva. Normalmente organizadas pela internet, esses aglomerados de ativistas tomam as ruas para afirmar a vulnerabilidade do corpo (humano, carnaval) contra a abstração do capital global.

Já a segunda proposição, diz respeito a projetos de intervenção artística desenvolvidos em monumentos e espaço públicos urbanos. Essas ações não estariam interessadas simplesmente em realizar “novos trabalhos de arte pública, mas em refocar a vida real através das lentes da arte.” (STRACEY, 2014, p. 133, tradução nossa). Esse é o caso do projeto *The Tijuana Projection* (2001), do artista polonês Krzysztof Wodiczko, realizado na área externa no edifício do Centro Cultural Tijuana (CECUT), no México, e o projeto *Surveillance Camera Players*, criado em 1996 por Bill Brown em Nova York.

*The Tijuana Projection* cria uma espécie de animação do edifício monumental do CECUT com projeção de vídeo (de rostos) e som (a fala) de várias *maquiladoras*<sup>67</sup> em uma transmissão ao vivo do testemunho dessas mulheres que relatam abusos por elas sofridos, seja no trabalho ou como violência doméstica.<sup>68</sup> O projeto promove a “reapropriação e reordenação de um monumento público ou edifício corporativo existente, a fim de questionar as relações de poder social, psíquico e político que nele se encontram simbólica e fantasmagoricamente embutidas.” (STRACEY, 2014, p. 132).

---

<sup>67</sup> Como eram chamadas as jovens mulheres que trabalham em péssimas condições em fábricas industriais de Tijuana.

<sup>68</sup> As imagens eram projetadas “em uma praça pública para cerca de 1.500 pessoas, um amplo número de testemunhas da projeção dos rostos e vozes das mulheres apresentadas na fachada de 60 pés de altura do Teatro Omnimax e no cume do edifício do CECUT” (STRACEY, 2014, p. 133).



Figura 15. The Tijuana Projection, de Krzysztof Wodiczko, CECUT, 2011. Tijuana, México.

Já o projeto *Surveillance Camera Players* (SCP) promoveu um manifesto (e convite para ação) em website próprio sobre a perda de direitos de privacidade em nossa era de vigilância tecnológica. A proposta consistia, em encenar peças clássicas (como *Ubu Roi* e *1984*)<sup>69</sup>, de maneira amadora, em frente a câmeras de segurança em locais públicos, como estações de metrô, shopping centers, parques, etc. Essas ações poderiam ter adesão de qualquer pessoa (transeunte ou aqueles que se interessassem e buscassem contato via internet). A ação utilizava, pois, a técnica situacionista do desvio para criar uma contra mensagem. Essa contra mensagem pretendia desconstruir o mito cínico de que “só quem teme, deve”, ou seja, apenas aquele que indica que apenas deveriam se opor ao regime de controle e vigilância crescente aquelas pessoas por qualquer razão culpadas.

Embora nasçam no seio do campo da arte (entendido em determinado momento pelos situacionistas como separado), essas ações se aproximam da ideia de Situação Construída por exigirem que o espaço público e o acesso à fala engajada sejam constantemente renegociados. Dessa forma, reconstruem criticamente símbolos de representação do poder, sejam edifícios monumentais

<sup>69</sup> Até o ano de 2010, o grupo formado inicialmente por 6 membros se apresentou 66 vezes, sendo a maior parte na cidade de Nova York, mas passando também por outras 5 cidades americanas e 11 da Europa. Para mais informações sobre a ação, consultar <http://www.notbored.org/the-scp.html>. In: Not Bored!. Acesso em 7 jul 2019.

ou dispositivos de controle dos indivíduos, revelando assim “sua falta de inocência”.

Adiante, apresentaremos algumas ações nacionais e locais (Recife) pós-situacionistas que tratam da perspectiva acima comentada e outras que envolvem a criação de novas situações no cotidiano, especialmente no uso do espaço público das cidades a partir de um comportamento lúdico construtivo e experimental. Muitas das ações que seguem revelam uma importante distinção do contexto situacionista nos anos de 1960 a partir do uso da internet como veículo de articulação (divulgação e comunicação) aglutinador, capaz de promover, dessa forma, uma extensão do espaço urbano e driblar certas regras de funcionalidade.

Em *Circuito Aberto de Performance em Rede*, o artista pernambucano Daniel Lima Santiago<sup>70</sup> publica uma nota pela internet para que conhecidos (que repassavam essa informação para terceiros) de várias cidades do Brasil o enviem fotografias próprias da utilização de uma rede – leia-se literalmente o objeto de tecido ou trama suspensa nas extremidades para repousar ou embalar –, seja sentados se balançando, dando algum uso improvável ou simplesmente deitados, em espaços públicos de suas respectivas cidades<sup>71</sup>. Todas essas imagens eram recebidas e expostas para todos os participantes “em rede”, via internet, em horário determinado, dentro da programação do Salão de Artes Visuais da Bahia, em 2008.

Em diversos outros momentos anteriores o artista Daniel Santiago promoveu ações que prescindem do uso do espaço público e com a formação de uma rede de pessoas provocadoras iniciais. Essas ações aconteceram especialmente realizadas em parceria com o artista Paulo Bruscky (especialmente nas décadas de 1960, 70 e 80), quando juntos formavam a

---

<sup>70</sup> “Daniel Santiago (1939): Artista pernambucano inicia sua trajetória como professor de desenho em São Paulo, no início dos anos 1960. Em 1973, de volta ao Recife, e nessa mesma década, ingressa na escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e, simultaneamente, cursa jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Nessa época estreita o contato com o artista plástico Paulo Bruscky, com quem realizou vários projetos tais como Arte Classificada (1974), Exponáutica/Expogente (1970), Artexpocorponte (1971), Com(c)(s)(?)erto Sensacional (1972), Arteaerobis (1973), Movimento/Manifesto Nadaísta (1974), entre outros” (FREIRE, 2006. p. 39).

<sup>71</sup> A ação foi realizada no 15º Salão de Artes plásticas da Bahia, no ano de 2008. Houve um pequeno grupo de pessoas em Recife que se organizou numa praça pública, no Parque 13 de Maio, armando suas redes e permanecendo por cerca de meia hora deitados, registrando em fotografia uns aos outros.

equipe Bruscky & Santiago<sup>72</sup>. A seguir, destacamos uma dessas ações, na qual é usada uma técnica de desvio, com intuito político de apropriação de recursos comerciais no espaço urbano.

Em 1981, a dupla organizou a “1ª Exposição Internacional de *Art-door*”<sup>73</sup>, no espaço urbano do Recife. Desviando esses canais de propaganda nas ruas, a mostra, apoiada pela prefeitura, reuniu artistas de diversas partes do mundo, com trabalhos de várias modalidades e técnicas distintas (desenho, texto, pintura, colagem, etc). Foram produzidos cerca de 155 *outdoors*. Somaram-se aos trabalhos enviados de fora do Brasil, outros produzidos no Recife em um evento, promovido dois meses antes da realização da mostra, que contou ainda com um ciclo de debates com especialistas sobre arte contemporânea.

“Para participar, preenchia-se uma ficha, e, segundo Santiago, não havia uma comissão de seleção e corte; entrava tudo” (LIMA, 2014). Com claras intenções de promover uma saída “das requintadas galerias e dos arcaicos museus” (BRUSCKY; SANTIAGO, 1981, apud LIMA, 2014), e de promover uma experimentação de meios, a ação estava alinhada tanto com uma reminiscência das experiências de vanguarda quando propunham a apropriação de dispositivos ligados à cultura do consumo<sup>74</sup>, quanto com a “Nova Pintura”<sup>75</sup> que surgia na cidade, sobretudo na segunda metade da década de 1980” (LIMA, 2014).

---

<sup>72</sup> Nome da dupla de artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago, que firmaram parceria de trabalho na década de 1970 (com registro jurídico) e entram em contato na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>73</sup> Apesar de não se tratar diretamente de uma Situação Construída, o projeto nos serve para construção de um panorama artístico que, de algum modo, amplia a leitura crítica acerca dos processos artísticos realizados na década de 1980 no Recife, quando parte para a ação urbana, e a apropriação de plataformas de comunicação de massa, etc.

<sup>74</sup> Lembramos na Exposição Internacional Surrealista de 1938, especialmente na obra que ficou conhecida como “Les Plus belles rues de Paris” (as ruas mais belas de Paris, tradução da autora), que consistia em 16 manequins apropriados por artistas como Salvador Dalí, Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Miró, entre outros, e se encontrava no corredor de entrada do prédio da galeria em Paris, dirigida pelo historiador da arte Georges Wildenstein (homenageado no nome da pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, pelo seu importante papel na montagem do acervo do Museu).

<sup>75</sup> O termo refere-se ao discurso sobre uma revitalização da pintura, consagrado da produção de artes plásticas nos anos de 1980, que se diferenciaria, à oposição, a produção artística da geração de tendência conceitual anterior. Para uma discussão crítica mais aprofundada no tema e nas artes plásticas produzidas no Recife na década de 1980, ver LIMA, Joana D’Arc de Sousa. Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos e experimentais. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.



Figura 16. Outdoor de divulgação da 1ª Exposição Internacional de Art-door. Recife, 1981

Esse projeto acontece de modo a transformar duas perspectivas: o próprio espaço urbano e os modos de operar no campo das artes visuais. Para essa pesquisa, se faz fundamental resgatar artistas, coletivos e projetos que são agentes aglutinadores de atores sociais diversos (artistas, crianças, internautas anônimos, condutores de carroças, ciclistas, entre outros), e transformadores de espaços cotidianos distintos, onde o campo mais estrito da produção artística cultural é inserido.

Assim entendemos que essa pesquisa pode contribuir para uma reflexão da possibilidade de abertura para construção dessas várias instâncias. Uma compreensão de que esses espaços públicos (seja a cidade, o museu ou a internet) não estão dados, mas sim em construção. Aquilo que interliga todos os projetos aqui comentados é o desejo de jogar com a própria construção das coisas e, em última instância, com a construção da própria vida, do modo de vida e do ambiente no qual se quer viver.

A partir do levantamento empreendido nessa pesquisa, verificou-se que os projetos que mais se alinham a esse propósito são aqueles que deslocam o cotidiano como proposta artística. Por vezes, apenas um objeto deslocado e ressignificado é capaz de provocar comportamentos lúdicos construtivos. É o caso de uma recente exposição na qual redes de balanço, e suas representações iconográficas enquanto forte traço da identidade brasileira. Esses elementos servem de mote para a exposição “Vaivém”, em cartaz desde 22 de maio desse ano no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. Com curadoria do carioca Raphael Fonseca, crítico, historiador da arte e curador do

MAC-Niterói, a exposição reúne mais de 300 obras e objetos da cultura visual de 141 artistas – entre estes, 32 artistas indígenas – produzidas entre o século XVI e o XXI, de coleções públicas e privadas.

Entre os trabalhos apresentados, destacamos a instalação interativa *Rede social*, do coletivo “Opavivará!”<sup>76</sup>, por se tratar, como em *Circuito Aberto de Performance em Rede*, de uma ação que se apropria e desvia um termo empregado no campo digital, transmutando uma ação lúdica e interativa no ambiente real.

Como parte de um dos núcleos da exposição, chamado de *A rede como escultura, a escultura como rede, Rede Social* é formada estruturalmente por uma série de oito redes de balanço coloridas costuradas, emendadas em suas bordas laterais formando uma grande rede coletiva, com chocalhos pendurados feitos a partir de material reciclado (tampas plásticas coloridas de recipientes diversos) em suas extremidades. “Uma generosa e coletiva ‘rede’ de descanso convida o visitante a navegar e compartilhar. Ao balançar, o som dos chocalhos remete ao barulho das águas criando um ambiente líquido. Esta obra configura um espaço para estar sem pressa, um local de experimentação e de convivência.”<sup>77</sup> (OPAVIVARÁ, 2017).

Outra ação que como a *Rede social* propõe um momento de estar coletivo é operacionalizado com maior contundência política – não apenas por acontecer fora de uma instituição artística mas também por entender o sentido vital da brincadeira como um estado de rebelião, que coincide com o próprio estado criança – pelo Coletivo ContraFilé<sup>78</sup>, no trabalho *A rebelião das Crianças*, de 2005.

O projeto trata de uma série de intervenções públicas que propõe uma avaliação da criminalização de crianças e jovens a partir de rebelião ocorrida nos cárceres juvenis (Febem) no estado de São Paulo naquele ano. A ação nasce

---

<sup>76</sup> Opavivará é um coletivo carioca formado em 2005 e que desenvolve ações e a criação de dispositivos em espaços públicos e instituições culturais sempre criando trabalhos artísticos relacionais que desdobrem experiências coletivas. Sobre o grupo e suas ações ver: <http://opavivara.com.br/sobre--about/>. Acesso em 30 de Jun 2019.

<sup>77</sup> In: <http://opavivara.com.br/p/rede-social/rede-social/>. Acesso em 30 de Jun 2019.

<sup>78</sup> “Formado em São Paulo no ano 2000, o ContraFilé é um grupo de investigação e produção de arte que trabalha a partir da experiência cotidiana, implicando na realização da produção da vida pública, o que é, ao mesmo tempo, ponto de partida e território de proliferação do seu trabalho”. In: *A rebelião das Crianças*, publicação apoiada pelo VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), São Paulo, 2007. À época da publicação do projeto, participavam do coletivo: Cibele Lucena, Fábio Invamoto, Joana Zatz Mussi e Rafael Leona.

então, como um “mal-estar produtivo” (CONTRAFILÉ, 2016, p. 9) que se desdobra, num processo mais extenso de investigação-ação, em outros projetos, como a *Árvore-escola*<sup>79</sup> (2014), e a *Batalha do vivo*<sup>80</sup> (2015-16).



Figura 17. Balanço instalado no viaduto Okuhara Koei durante a intervenção Rebelião das crianças, do coletivo ContraFilé. São Paulo, 2005.

Nos lançamos, então, na criação de dispositivos que pudessem revelar essa potência, criando “imagens de um devir” – balanços em viadutos, quintais móveis no centro de São Paulo, parques construídos de forma autônoma, colaborativa – provocando rupturas nesta cartografia de forças que exterminam a criança (das dimensões mais sutis à mais concreta) exatamente por não suportá-la enquanto rebelião eminente, possibilidade de transformação radical da realidade dada (CONTRAFILÉ, 2016, p. 9).

Inicialmente, entre as diversas operações, o grupo propôs a “Assembleia Pública de Olhares”, realizada no viaduto Okuhara Koei, em São Paulo. Na ação são dispostas tecidos para sentar ou deitar e são promovidas conversas com crianças e adolescentes. Além disso, são pendurados no viaduto balanços e fixada como lambe-lambe uma extensa faixa onde era possível ler de uma grande distância: “Crianças circulam livremente, a situação está novamente sob

<sup>79</sup> Projeto de 2014 em parceria com o grupo palestino Campus in Camps e a Rede Mocambos (rede nacional e latino-americana dos quilombos) que elege a árvore do baobá como aquilo que é chamado socialmente de “escola”, “escola como ser vivo”. Assim, é posto o problema da relação humano/terra/território como uma reflexão do que vem a ser educação.

<sup>80</sup> Movimento e ações do grupo ContraFilé com os estudantes secundaristas participantes de ocupações de escolas paulistas em protesto contra as reformas impostas pelo Estado. O movimento secundarista (autodenominado “Movimento dos secundas”) aconteceu no final do ano de 2015, quando mais de 200 escolas estaduais paulistas foram ocupadas por estudantes do ensino médio (2º grau) em protesto contra uma reorganização imposta unilateralmente pelo governo do Estado. O movimento reivindicava não só o diálogo necessário para realizar tais mudanças, mas também mudanças no sistema educacional como um todo.

seu domínio”. Tratava-se, pois, de uma “(contra)tradução” – um desvio, nos preceitos situacionistas – de enunciados da grande imprensa substituindo palavras como “marginais”, “delinquentes”, “internos”, para crianças.

O interesse do grupo ao ativar as potências do “saber-fazer da criança”, em sua condição de fazer revelar o que precisa ser feito para que a vida se expanda, se dá como desejo de acesso a um local de afeto e força para reconstrução de espaços e relações sociais. Vale pensar ainda que os corpos envolvidos nesse processo também constroem um espaço, e todo processo criado enquanto obra artística também é um espaço. Nesse território de constante encontro com o outro, ambos, corpo e espaço, vão se tornando público, nesse sentido, transformando o urbano – cidade como movimento.

Outra ação que usa o espaço urbano que nos interessa pelo seu caráter deflagrador de uma reinvenção do cotidiano foi a “1ª Corrida de Carroças no Centro da Cidade do Recife”, do artista Jonathas de Andrade<sup>81</sup>. O projeto é motivado pela proibição de circulação de animais rurais nas ruas do Recife, e que passou, portanto, a tornar todos aqueles que se movimentam a cavalo pela cidade como infratores do ponto de vista da lei. Nas palavras do artista:

Somente tratando a corrida como uma cena para um filme — podendo portanto ser considerada em certa medida “ficção” — é que o evento se tornaria viável e poderia ter as autorizações necessárias para acontecer do ponto de vista oficial. [...]. Recife oficialmente é entendida como uma cidade inteiramente urbana, ao contrário de várias outras que combinam trechos rurais com trechos urbanos. Neste sentido, todo este circuito rural é ilegal: as carroças, os cavalos, as feiras, tudo tem de ser invisível aos olhos do poder público e, como absolutamente concreto, existe na marginalidade e sob certo pacto de cinismo. Sempre achei essa contradição uma loucura bem reveladora das forças e ideologias presentes na cidade. Ou seja, entende-se silenciosamente que as leis não precisam ser exatamente cumpridas, mas estão ali para lembrar quem é o verdadeiro dono da terra, e com falsa legitimidade e democracia de fachada, retirar quem incomode quando bem convier. [...]<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Nascido em Maceió e radicado em Recife. Trabalha com instalações, ações e fofopesquisas. “Sua obra discute a falência de utopias, ideais e projetos de mundo, sobretudo no contexto latino-americano, especulando sobre sua modernidade tardia” (in: Jonathas de Andrade. 32ª Bienal de São Paulo. Incerteza Viva). Participou das Bienais de São Paulo 32ª (2016) e 29ª (2010), da 7ª Bienal do Mercosul (2009). Realizou exposições individuais no Instituto Itaú Cultural, Galeria Vermelho (São Paulo), Furnas Cultural (Rio de Janeiro), Instituto Cultural Banco Real e Fundação Joaquim Nabuco (Recife).

<sup>82</sup> Excerto do texto do artista sobre o trabalho *O levante* em seu site. Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-levante>. Acessado em 04 de maio de 2014.

A grande e celebrativa ocupação do centro do Recife, proposta pelo artista aconteceu no dia 05 de agosto de 2012 e contou com a participação de 40 carroças, das quais 10 disputaram a corrida, cuja premiação consistia em animais (porcos e bodes) e ração para cavalos.



Figura 18. O Levante, de Jonathas de Andrade. Recife, 2012. Foto: Josivam Rodrigues.

Como declarado pelo artista “o filme pouco importava para os carroceiros”. O que fica evidente no projeto, que não tinha a pretensão de comunicação no circuito artístico vigente <sup>83</sup> – basta pensar nos panfletos divulgados exclusivamente em feiras de cavalos, os quais anunciavam apenas data, premiação, local de concentração e que um filme seria gravado – não é a mera produção de um produto artístico, mas sim um projeto mais amplo cujo pretexto foi a realização da “1ª corrida de carroças do centro do Recife” para a “tomada da cidade num golpe a galope.” <sup>84</sup>

Outra ação que irrompe da cidade de maneira ainda mais inusitada se dá no projeto *Dark Show*, iniciado em 2016 e idealizado pelo artista e pesquisador Gentil Porto Filho<sup>85</sup>. Diferentemente do *Levante*, esse projeto é estimulado pelo

<sup>83</sup> Embora, o projeto tenha sido comissionado por Thyssen-Bornemisza Art Contemporary; e posteriormente, diversos materiais de registro da ação (panfletos, fotografias e vídeo) tenham composto mostras individuais e coletivas nacionais e internacionais.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Arquiteto e urbanista, pesquisador e professor no Dept. de Design da UFPE, onde lidera o grupo de pesquisa *Laboratório de Inteligência Artística* (!!). Trabalha com processos artísticos com caráter colaborativo buscando explorar possibilidades de aproximação entre arte e vida cotidiana. Entre os projetos mais recentes destacamos, além do discutido *Dark Show*, o *Videoservice* (2017), no qual promove a exibição de vídeos-arte seu e dos artistas Bia Rodrigues, Isabela Stampanoni e Silvan Kälin em consultórios médicos, e *EX-ARTE: encontros* (2016), ação na qual convida amigos das redes sociais a indicarem um local para encontro e registro (em vídeo com o celular do artista) de ações “circunstanciais e sem finalidade”, operadas pelo artista.

contexto de completo desmonte das políticas culturais no Recife, mas também, de forma diversa, pelo o desejo de negociação e intervenção efêmera nos espaços em que aquele projeto acontece. Dessa forma, foi criado (não de maneira programática ou com premissas racionalistas) uma espécie de festival autônomo de intervenções artísticas urbanas.

Sempre divulgado no evento virtual em rede social (Facebook) como “uma faísca nas trevas do século XXI” – como “um espaço-tempo divergente na miséria normalizada da selva contemporânea”, como Porto Filho se referiu à ação em agradecimento aos participantes por ocasião da décima edição do evento – a ação coletiva consiste na ocupação efêmera de artistas convidados em espaços públicos do centro da cidade do Recife.

Até julho de 2018, foram realizados doze eventos, com a participação direta de aproximadamente quarenta artistas convidados<sup>86</sup>, além daqueles que assistiram ou se envolveram no momento de realização dos eventos. Cada evento tem início a partir do próprio convite por Porto Filho a determinados artistas, que devem se encarregar de convidar outro(s) artista(s) (ou um grupo). Além de apresentar algo no momento do evento, que sempre acontece à meia-noite de um sábado, o organizador da ação escolhe o local de realização e sugere uma linha de ação específica. Tais definições são estabelecidas em conversas prévias com os artistas convidados em visitas aos locais de realização do evento. Há uma grande diversidade poética nos arranjos espaço-temporais dos eventos.

O evento mais longo, por exemplo, ultrapassou as quatro horas de duração, enquanto o mais curto não chegou a vinte minutos. Alguns eventos se desenvolveram num espaço delimitado, outros se desenrolaram em percursos pela cidade. Eventos que se mostraram ordenados e relativamente uniformes contrastaram com outros mais anárquicos, constituídos de variadas ações simultâneas. Lugares escolhidos como referências históricas e paisagísticas para a cidade destoaram de espaços sem maiores significados coletivos. (PORTO FILHO, 2018).

---

<sup>86</sup> Além do organizador, foram artistas convidados Joelson Gomes, Bruna Rafaella, Fernando Peres, Greg Vieira, Marie Carangi, Cristiano Lenhardt, Luciana Freire D'Anunciação, Paulo Meira, Isabela Stapanoni, Irma Brown, Juan Eduardo Saucedo, Vitor Maciel, Edson Barrus, Bia Rodrigues, Carolina Consentino, Diogo Cardoso Andrade, Elly Ciriaco, Luiz Henrique Chipan, Marina Pessoa, Marina Mahmood, Pollyanna Monteiro, Daniel Lima Santiago, Thelmo Cristovam, Ige Martins, Anis Estrelad, Caetano Costa, Dan Lorenzo, Igor Peres, João Eduardo, Jorge Kildery, Letícia Barbosa, Perlla Rannielly, Thiago das Mercês, Lia Letícia, Ariana Nuala, Camila Martinelli, Fabiana Tubino, Hállida Araújo, Ionna Papou, Jhenifer Galvão, Palas Camila Lustosa, José Paulo Silva e Chris Machado.

Por mais que o projeto seja realizado por agentes do campo das artes, ele não obedece a programas definidas por este, sendo assim, o Dark Show não comunga com a burocratização desse “sistema” e seus “previsíveis rituais de recepção e mesmo de produção” (PORTO FILHO, 2018). Ilustra essa fala o questionamento por parte do público quanto ao início da realização das ações, ou ainda se a ação não seria o simples fato de todos estarem reunidos naquele momento – algo percebido pela própria autora em cinco eventos em que esteve presente, nos quais em dois participou como artista convidada.

O evento congrega uma série de comportamentos experimentais que se apresentam como insólitos pelo jogo de contrates e desvios envolvidos. Seja pelo deslocamento do banal e íntimo para o espaço público, como a preparação de alimentos (*Dark Show 12*, com os artistas convidados José Paulo e Chris Machado), seja pelo simples envolvimento lúdico com os elementos de determinados espaços – a exemplo, os canteiros sem plantas dispostos na calçada em frente ao Consulado Americano, então utilizados como grandes caixas de areia para brincar (*Dark Show 5*, com os artistas convidados Irma Brown e Juan Eduardo Saucedo).



Figura 19. *Dark Show 9*, na Rua do Fogo com a Rua da Indústria. Participantes, da esquerda para direita: Thelmo Cristovam, Gentil Porto Filho e Isabela Stampanoni. Foto: Francisco Baccaro. Recife, 22 de setembro de 2017.

Provocam, assim, desvios, tanto no campo da arte – também quando provoca aqueles agentes dessa área a momentaneamente se emanciparem de seus papéis normatizadores – quanto do cotidiano urbano – realizando um conjunto de práticas circunstanciais, coletivas, de caráter eminentemente estético e lúdico-constructivo. Um projeto que cria momentos e constitui espaços

de expansão, “reorientando e potencializando aquilo que poderia ser e não é na vida cotidiana”. (PORTO FILHO, 2018).

Como proposta de ocupação do espaço urbano indicando outras formas de ativação de determinados espaços e uso estético dos meios e comportamentos próprios desse local, nesse caso a orla de Boa Viagem – dirigida ao lazer (e comércio, como quase todos os espaços urbanos não escapam de ser) –, acontece no ano de 2015, o *Museu do Tubarão*. A intervenção tratou-se de uma jornada cultural – “virada tropical” – idealizada pelo artista recifense e agitador cultural Aslan Cabral<sup>87</sup>. O projeto, realizado de maneira colaborativa por artistas, produtores culturais, designers e outros voluntários reunidos momentaneamente como o grupo “Casa Navio”<sup>88</sup>, promoveu diversas atividades na praia de Boa Viagem (na areia e arredores) desde as 23h de uma sexta-feira (27/11) até às 23h do sábado (28/11).

Entre as atividades estavam incluídas, por exemplo, a realização de intervenções artísticas – como a intervenção de Cabral *Cangaço: a maior canga do mundo!* (canga gigante à disposição na areia), e outras atividades culturais. Compunham a grade de ações do evento apresentações de música, sarau de poesia, projeção de vídeo sobre a areia, palestra sobre a fauna marinha com foco nos ataques de tubarões, café da manhã, meditação e yoga, tatuagens feitas com pigmento de jenipapo – realizadas com desenhos originais produzidos diretamente na pele dos interessados pela artista Giovana Simões –, bicicletada *queer*, entre outras.

---

<sup>87</sup> Trabalha predominantemente com pintura, performance, arte digital e o hibridismo entre essas linguagens. Além disso, articula projetos colaborativos, organiza eventos para debate no contexto das artes visuais, presta consultoria e assessora pesquisas artísticas. É mentor do atelier coletivo Pangeia no Recife Antigo e idealizador da página de Instagram Saquinho de Lixo. Participou de mostras, residências e movimentos tais como: Mostra de performances Verbo, da Galeria Vermelho (São Paulo), mostra "Aparelhamento", na Funarte SP. Também realizou o simpósio "Arte Sexo e sociedade contemporânea brasileira", no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), em Recife.

<sup>88</sup> A “Casa Navio” é um empreendimento do artista Aslan Cabral, idealizador do Museu do Tubarão. “Atelier de artes plásticas, programa de residência e sementeira para jovens artistas. Laboração e Colaboração em artes visuais”. Descrição curta da página Casa Navio (@naviocasa) em rede social (Facebook). Disponível em:

Na ocasião do evento, estavam envolvidos na realização (produção): Aslan Cabral, Thaís Sanchez, Pekola Sonny, Alberto Saulo, Sofia Lucchesi e Caramuru Baumgartner (design gráfico). Participaram os artistas e grupos (em ordem de realização de suas ações): Xirumba, Amora filmes, Iezu Kaeru, Vacilante, Gilú Amaral, Barro, Ominejé, Clube dos rapazes inocentes, Giovana Simões, Juliano da praia, Paula Boechat, Aslan Cabral, Paulinho do Amparo, Anderson Lucena, Escolinha de artes de Boa Viagem, Maracatu APABB, Marcelo Campelo, Catarina de Jah, Anabelle Yole, Aryella Lira, Julio Cavani, Renato L e Mary Gatis, Núcleo criativo Casa Torta, katimbo (Biarritiz, Isabelle Gusmão e Alberto Marques) e Cassio Bonfim.



Figura 20. Registro da artista Giovana Simões produzindo tatuagens de jenipapo em banhista sobre a “maior canga do mundo”, de Aslan Cabral. Recife, 2015.

Aslan Cabral tem atuado em duas frentes de experimentos criativos que propõem o uso inventivo do espaço urbano e das redes sociais digitais (ou das redes sociais como extensão do espaço urbano): a “experiência alternativa” (CABRAL, 2019) *Recife Original Style* (@recifeoriginalstyle) e o perfil no Instagram *Saquinho de lixo* (@saquinhodelixo). O primeiro trata de um serviço de passeio a barco oferecido pelo artista para reconhecimento da cidade do Recife pelo Rio Capibaribe. O artista sempre prepara o passeio como um momento celebrativo para contemplação da cidade por essa via incomum ao usuário urbano.

Cabral reúne os grupos de interessados, verifica a tábua das marés, define trajetos (com saída no Recife Antigo, local onde o artista mantém o atelier Pangeia com artistas do coletivo “Vacilantes” e a artista Paula Boechat), negocia pagamento de serviço com barqueiros, monta uma estrutura nos barcos com almofadas, objetos cênicos (como tecidos, cabeça de la ursa<sup>89</sup>, etc), som, iluminação, bebidas e comidas. Munido desses aparatos, acompanha todos os passeios, como um animado anfitrião de sua “cidade preferida”.

O interesse do artista na paisagem urbana e em sua potência exploratória pelo rio é sinalizado anteriormente na colaboração do artista no projeto *Guia Comum do Centro do Recife*, com a “partitura” (CABRAL, 2014) *Trajeto da maré cheia*, incluído no índice poético do Guia, como “Lugares que se movem”.

<sup>89</sup> La ursa, ou uso de carnaval, é uma manifestação folclórica pernambucana, um bloco carnavalesco conduzido por um urso adestrado – pessoa fantasiada com roupa e máscara (cabeça de urso característica produzida com papel machê).



Figura 21. TRAJETO DA MARÉ CHEIA, por Aslan Cabral, para o Guia Comum do Centro do Recife, 2015.

Outro projeto que propõe um serviço (performático) de ocupação do espaço urbano como prática criativa é a *Peluquería Carangi*, da artista recifense Marie Carangi<sup>90</sup>. O trabalho surgiu em 2012 no Lesbian Bar, espaço artístico e bar do artista Fernando Peres, no Recife. Nesse momento, Carangi construía um ambiente para receber, semanalmente, o público interessado no serviço de corte de cabelo. A ação acontecia em uma combinação de elementos sonoros e cenográficos previamente organizados.

Logo surgiram pedidos de cortes fora do Lesbian, e a artista começou a realizar os “cortes com passeio”, criando seu “salão” de maneira itinerante e efêmera em vários pontos da cidade<sup>91</sup>, iniciando pela Praça de Casa Forte. Segundo a artista: “utilizar espaços públicos transformando-os temporariamente em ambiente de cortes de cabelo vem como convite provocativo, onde a possibilidade de cruzar barreiras da privacidade tenciona paradigmas da relação do indivíduo com o espaço da cidade” (FERREIRA, 2013, p.5).

Mas a ação não trata de simplesmente operar um salão de beleza ao ar livre. A *Peluqueria* é composta por uma série de recursos (cartaz: “deixe seu cabelo aqui”; bata para os cliente e lona estendida no chão, ambos na cor

<sup>90</sup> Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFPE, trabalha na criação de contextos e situações com foco no corpo feminino como agente estética, política e narrativa de si mesmo. Suas pesquisas, que envolvem identidade, vestuário, etnia, ancestralidade, costumes sociais, experiências ambientais e coletivas, desdobram-se em performance, vídeo, arte sonora, desenho, fotografia e objeto. Das exposições mais recentes, se destacam: Prêmio na 6ª edição do EDP nas Artes do Instituto Tomie Ohtake com a performance-instalação *Tetaço Geral*, 2018, e a apresentação *Teta Lírica*, no MasturBar de Fabiana Faleiros na 10th Berlin Biennale, 2018.

<sup>91</sup> A ação é realizada, desde então, em diversas cidades por onde Carangi transita, tendo passado pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Cannes, Paris, Amsterdã, Berlim e Lisboa. Para mais informações sobre o projeto, conferir: <https://cargocollective.com/peluqueriacarangi> A plataforma também é um dos produtos do trabalho de conclusão de curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo na UFPE (2013.1), realizado pela artista.

vermelha; espelho escrito: “está lindo”) que sinalizam uma “situação” que vai além do corte de cabelo. “Vale lembrar, por exemplo, que a artista destaca que em sua performance, diferentemente do que normalmente acontece em um salão, o expectador não está autorizado a acompanhar o andamento do corte pelo espelho, somente podendo ver o resultado no final” (ROSANA, 2018, p. 119).



Figura 22. Frame do vídeo “Deixe seu cabelo aqui”. Registros de diversas “situações além-ambiente” da *Peluqueria Carangi*. Recife, 2012-13.

Descrito como “um grande acordo nacional<sup>92</sup> [por trás de cada meme há um jovem triste tentando fazer você feliz], *Saquinho de lixo*<sup>93</sup> é o nome de um perfil no Instagram com cerca de 400 mil seguidores que promove uma curadoria de memes<sup>94</sup> no seu *feed*<sup>95</sup> e a produção de vídeos autorais com o uso do *story*<sup>96</sup> como ferramenta. Atualmente o perfil participa da exposição *À*

<sup>92</sup> Referência explícita, e desviada, do fato político nacional que desencadeou o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff. A frase reproduz um trecho de áudio interceptado no diálogo entre o Senador Romero Jucá (PMDB-RR), então ministro de Planejamento, e o empresário Sérgio Machado (Transpetro), que sugerem um pacto para deter (“estancar a sangria”, em suas palavras) as investigações do caso Lava Jato, no qual eram investigados.

<sup>93</sup> Hoje o Saquinho de lixo é formado por nove pessoas, além de Aslan Cabral, idealizador do perfil, Júlio Emílio, Isabelle Strobel, Douglas Layme; Davi Xatrata, Sofia Carvalho, Alan Pereira, Luis Porto e Rodrigo Almeida.

<sup>94</sup> Aqui, nos referimos a imagens produzidas de maneira criativa a partir da apropriação e ressignificação de outras, especialmente informações midiáticas (desde temas políticos até a cultura pop) amplamente difundidos na internet. Normalmente produzidos como conteúdo de humor, no Brasil a criação e propagação de tornou-se um fenômeno digital que constitui uma linguagem própria, e aos poucos vem sendo assimilados em áreas como a publicidade, ou como objeto de pesquisa social ou ainda como obra de arte, como podemos constatar a partir do exemplo aqui apresentado.

<sup>95</sup> Fluxo de um canal da web. Sendo uma rede social, no Instagram, esse fluxo é alimentado pelos usuários e visíveis aqueles que “seguem” pelo menos um perfil. É uma forma de acompanhar o conteúdo de uma rede de contatos estabelecida sem a necessidade de visitar determinado perfil.

<sup>96</sup> Trata-se de uma função do Instagram (e outras redes tais como Facebook e WhatsApp) que permite que os usuários editem e publiquem fotos e vídeos instantâneos que permanecem online para visualização pelo prazo de 24 horas.

*Nordeste*, no Sesc 24 de Maio em São Paulo, com a obra “Memelito”, vídeo que reproduz postagens dos *stories* do perfil, uma colagem com sobreposições de memes, *gifs*, *emojis*, vídeos da cultura pop, músicas e áudios, na maioria do WhatsApp.

Com forte reconhecimento afetivo por parte do público usuário de redes sociais, principalmente dos seguidores do perfil, apelidados de “saquiners”, os memes postados representam a diversidade de referências e vivências daqueles que “alimentam” o *Saquinho de lixo*. O conteúdo vinculado expõe de maneira divertida, crítica e criativa o que há de mais atual nos debates políticos e culturais na internet (sejam locais, nacionais ou internacionais) irrompendo com questões acionadas pela exposição *À Nordeste*, que pretende colocar em perspectiva “as relações entre centralidades e periferias no Brasil e no mundo”<sup>97</sup>.

Em entrevista ao *Jornal do Commercio*<sup>98</sup>, os membros que formam o *Saquinho de lixo* comentam a inserção do perfil no circuito artístico no contexto dessa exposição, que ainda inclui em sua curadoria, as narrações da *digital influencer* Alvione Alves<sup>99</sup>:

A exposição é provocadora e leva a pensar quem tem legitimidade de disputar um lugar naquele espaço. É natural que quando surjam outras ferramentas, existam essas disputas de campos onde este novo veículo está situado. Imagino que em algum momento a vídeo arte, por exemplo, passou por essa questão de se legitimar e se inserir em lugares institucionais. O meme tensiona muitos lugares: é o sobre o momento, muito fresco. Não sei se todo meme é arte, mas toda fotografia é arte? Toda performance é arte? Todo quadro é arte? Acho que há potencial de conversar com esse campo.

Perfis em redes sociais como *Saquinho de lixo*, ou o *Ex-miss Febem*<sup>100</sup>, da artista carioca Aleta Valente – mais conhecida no circuito de arte

<sup>97</sup> Cf. [https://www.sescsp.org.br/programacao/187509\\_A+NORDESTE#/content=programacao](https://www.sescsp.org.br/programacao/187509_A+NORDESTE#/content=programacao). Acesso em 8 de jul 2019.

<sup>98</sup> Cf. <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2019/06/03/saquinho-de-lixo-o-meme-ocupa-os-museus-380213.php>. Acesso em 8 de jul 2019.

<sup>99</sup> Estudante pernambucana de 29 anos que ficou conhecida pelas suas divertidas narrações de vídeo de coreografias famosas no Instagram. Responsável por viralizar gírias usadas em suas narrações, especialmente “teile”, “zaga” e “laga”.

<sup>100</sup> O perfil criado em 2015 e inspirado na personagem Kátia Flávia (heroína carioca suburbana das músicas da banda Fausto Fawcet) chegou a ter 12 mil seguidores na época. A página ficou mais conhecida pelas postagens de autorretratos sobre a exploração e a violência contra o corpo feminino – divulgando temas como o aborto e as condições carcerárias em presídios femininos. Mas o conteúdo começou a ser denunciado como impróprio, e o perfil acabou sendo retirado do

contemporânea pelo meme da imagem do estado físico da artista Marina Abramovic ao final de sua performance *Rhythm 0* com a frase sobreposta: “Qnd o circuito da arte contemporânea te faz mal física e psicologicamente e vc tem provas disso” –, colocam em xeque a realidade, expondo, de maneira absurda e irônica, possibilidades de construção de narrativas singulares.

Esses perfis em questão, embora se utilizem predominantemente do humor como recurso para engajamento, expõe claramente o posicionamento político dos seus mantenedores, e estes, por sua vez, provocam algumas questões de oposição a um modo de vida mais normativo, criador de dispositivos homogeneizantes ou opressivos – por exemplo, muitos conteúdos propagados dizem respeito à cultura LGBTQIA+. Em contraponto, o mercado publicitário tende a rapidamente cooptar perfis desse gênero, pelo grande alcance usuários vinculados, traduzidos pelo mercado como consumidores em potencial. Por exemplo, a partir de 10 mil seguidores, um perfil no Instagram é frequentemente requisitado para anunciar produtos, podendo vincular a partir desse número, links que direcionam a sites de compras nas postagens dos *stories* ou *feed*.

Esse panorama nos remete ao último tópico proposto no livro *Constructed situations: A New History of the Situcionist International*, de Frances Tracey, “Nunca trabalhar”. Nesse momento, o autor resgata a produção teórica de Maurizio Lazzarato e Antonio Negri, membros do grupo italiano de teoria e ativismo político Autonomia<sup>101</sup>, para tratar das relações de trabalho na era do capitalismo pós-fordista, baseado na lógica do “trabalho imaterial”. Para os autores, nos dias atuais o trabalho operário passa a compreender a produção de mercadorias por meio da linguagem e da comunicação, ou seja, ligada irreversivelmente a produção de subjetividade.

Esta forma de atividade produtiva não pertence somente aos operários mais qualificados: trata-se também do valor de uso da força de trabalho, e mais genericamente da forma de atividade de cada sujeito produtivo na sociedade pós-industrial. Podemos dizer que no operário qualificado, o "modelo comunicacional" já

---

ar. Depois de um ano e meio, a página foi retomada e mais recentemente (em 2019), o perfil foi retirado do ar, mais uma vez. Hoje o perfil está no ar em sua terceira versão: *Ex-miss Febem 3*.

<sup>101</sup> Autonomia era um ramo do movimento Operaismo italiano atuante especialmente na década de 1970. “Apesar de seu nome, era na verdade contrário ao trabalho, ou melhor, contra a exaltação socialista de sua dignidade, como o IS”. (STRACEY, 2014, p. 139). O grupo tinha por objetivo reduzir a jornada de trabalho, por meio da mecanização do processo (chamado de “trabalho morto”), e “pela transformação da produção através da aplicação de conhecimento técnico e inteligência socializada” (Ibdem). Tal qual a IS, acreditavam que dessa forma os trabalhadores conquistariam tempo livre, no qual se poderia, finalmente, viver criativamente.

está determinado, constituído, e que as suas potencialidades estão já definidas; enquanto que no jovem operário, no trabalhador precário, no jovem desocupado, trata-se ainda de pura virtualidade, de uma capacidade ainda indeterminada, mas que já contém todas as características da subjetividade produtiva pós-industrial. A virtualidade desta capacidade não é vazia nem a-histórica. Trata-se, ao contrário, de uma abertura e de uma potencialidade que têm como pressupostos e como origens históricas a "luta contra o trabalho" do operário fordista, e mais recentemente, os processos de socialização, a formação e a autovalorização cultural. (NEGRI, 2001, p. 26)

O "trabalho imaterial" esquematiza uma forma de "bio-poder" e "produção biopolítica", em que o capital é caracterizado não pela subsunção do trabalho, mas sim da própria vida social. Nesse ponto, é contundente o diagnóstico feito pela IS quanto ao avanço da "sociedade do espetáculo", na qual o capitalismo se estenderia à "vida inteira". "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 2009, p. 13).

Stracey conclui esse momento de discussão identificado que a reflexão da IS não avança para outras questões relativas ao trabalho, como o surgimento da política feminista durante o final da década de 1960, e sua reivindicação conta a divisão do trabalho por linhas de gênero, e o fato das mulheres receberem menos salários que os homens pelo mesmo trabalho. Tais questões, de raça e gênero, são vistas pela IS como sintomas (e não como causas) de um problema mais abrangente, o de classe.

Para finalizar o livro, o autor reforça seu interesse em demonstrar a vida útil e a relevância da IS, buscando memórias históricas produtivas e a indicação de uma revisão dessas teorias e práticas revolucionárias no presente. É por meio desses contextos que surge seu potencial transformador – "a coerência reversível do mundo" (DEBORD, 2002, p. 160 apud STRACEY, 2014, p. 139).

No próximo capítulo, quando serão discutidos e verificados os limites da compreensão das ações contemporâneas selecionadas como situações construídas atualizadas, ficará mais evidente que ao elencar de maneira mais fugidia os experimentos desse bloco da tese, mapeamos algumas propostas artísticas representativas, ainda que de maneira indireta, da noção situacionista

de Situação Construída e que promovem, assim continuidades e descontinuidades dessa noção.



Figura 23. . Selfie da artista Aleta Valente utilizando camiseta com imagem do meme de sua autoria, trabalhando na montagem de sua exposição. Na camiseta lê-se: "Qnd o circuito da arte contemporânea te faz mal física e psicologicamente e vc tem provas disso".

## 4 ESTUDO DE CASOS

### 4.1 Aspectos Metodológicos

Conforme apresentado na introdução deste documento, em termos estruturais a tese pode ser compreendida em duas partes:

→ A primeira parte, posterior a introdução, corresponde os capítulos 2 e 3, trata da fundamentação teórica da pesquisa e é formada, por sua vez, pelos dois primeiros capítulos. O segundo capítulo é de levantamento teórico preliminar e geral de conceitos não diretamente relacionados ao campo da arte, mas que vão embasar determinadas práticas contidas dos projetos artísticos, especialmente nos processos que se projetam no cotidiano criando momentos e espaços singulares. Já o terceiro capítulo é destinado à revisão do conceito de Situação Construída e apresenta um breve apanhado de autores e de ações artísticas representativas dessa noção.

→ A segunda parte, que compreende o quarto capítulo, retoma a base teórica apresentada na primeira parte, aplicando conceitos discutidos na análise de projetos artísticos expostos como casos. Nesse momento, houve especial interesse em assimilar conceitos situacionistas e suas revisões que corroborassem com a criação de parâmetros autorais para análise dos casos. Esse exercício teórico se deu a partir de um entendimento daquilo que compõe do preceito da Situação Construída situacionista e das discussões acerca de um contexto social e cultural contemporâneo que os comentadores dessa noção fizeram suscitar.

Abaixo, destacamos os elementos básicos que compõem e interagem continuamente na ideia prática da Situação Construída situacionista, verificados a partir dessa pesquisa.

1. **“Cenários materiais da vida”** – Refere-se ao meio urbano e a possibilidade de utilização dos meios técnicos da arquitetura e do urbanismo para aplicação de conteúdos políticos com fins de realização da revolução social. Visava-se à construção artificial de ambiências completas (“Urbanismo Unitário”), efêmeras e nômades,

para realização de um “novo teatro de operações cultural” a ser vivido coletivamente.

2. “**Comportamentos** que ele provoca e que o alteram” – Refere-se a um comportamento experimental e coletivo que busca promover “um jogo lúdico de acontecimentos” construtivos, a ponto de constituir um novo momento que emerge da vida normatizada, libertando assim, o indivíduo de sua alienação cotidiana.

A partir desses elementos, e de suas implicações, observaremos não apenas suas ocorrências ou ausências, mas, sobretudo, o modo como se manifestam (ou não) articulados num contexto de arte contemporânea recifense, de modo a indicar novas categorias de análise para do tema. Além disso, recorreremos implicações surgidas a partir da uma revisão que almeja situar tais preceitos num contexto de produção cultural atual. Nesse ensejo, na última seção do capítulo anterior – 3.3 A Situação Construída hoje –, fizemos um levantamento do estado da arte da noção de Situação Construída e encerramos esse bloco com um breve mapeamento de projetos artísticos representativos desse preceito na arte contemporânea produzida a partir da década de 1980 no Brasil e em Recife.

A partir do referencial teórico levantado, verificamos no livro *Constructed situations: A New History of the Situationist International* (2014), de Frances Stracey, abordagens e intuítos comuns com a presente pesquisa. Ou seja, **examinar a noção de Situação Construída** em suas propriedades **contextualizadas na atualidade**, como base para análise de **projetos artísticos contemporâneos**<sup>102</sup>.

Desse modo, para estabelecer um panorama inicial naquela subdivisão da tese, recorreremos às “lições” situacionistas estabelecidas pelo autor para uma possível atualização da ideia de Situação Construída. A partir de suas categorias de análise, anteriormente apresentadas (“Resistência digital”, “Recuperação das ruas” e “Nunca trabalhe”), estabelecemos um critério de levantamento de ações adaptado ao contexto local. Ainda optamos por abordar os projetos realizados

---

<sup>102</sup> No caso de Stracey, além de analisar a noção de Situação Construída em projetos artísticos, o autor verifica essa noção em algumas ações ativistas apresentadas.

por agentes que se identificam como artistas, ou dentro de um sistema de arte. Assim conduzidos, promovemos aproximações cabíveis às sínteses propostas por Stracey para traçar critérios de análise iniciais, a serem mais elaborados e ampliados na discussão do **estudo de casos** investigados em processos artísticos contemporâneos no Recife.

A intenção é conhecer os projetos de alguns artistas e grupos realizadores de ações artísticas públicas na cidade do Recife que **transformam** temporariamente determinados **espaços e comportamentos**, de modo a transformar a experiência cotidiana automatizada. A partir da teoria e da prática situacionista, trata-se, pois, de examinar as possibilidades e limitações de se pensar a realização da arte que promova um “lugar outro” na vida cotidiana – inclusive num campo mais estrito da arte.

Embora os projetos selecionados para estudo de caso aconteçam de maneira efêmera e em condições **limitadas quanto ao objetivo situacionista** – visto que não prezam por uma discussão do espaço urbano dado e estejam, em certa medida, mais submetidas ao sistema da arte –, operam quebrando determinadas normas dos espaços construídos e nos modos de fazer arte. São propositores, portanto, de **utopias situadas**, no limiar entre arte e vida cotidiana, articulados em espaços físicos, virtuais, nos corpos e na constituição de subjetividades.

Como **hipótese**, pretende-se verificar em que medida as práticas da arte contemporânea produzidas na cidade do Recife, são provocadoras de transformações no âmbito da cotidianidade social e cultural; de ações **políticas éticas e estéticas**.

E como tese, é proposto somar aspectos de atualização da noção de Situação Construída e sugerir novas possibilidades de investigação do tema, pensando em um contexto local e contemporâneo. Para tal propósito, na discussão dos casos, faremos aproximações e distanciamentos do ideário situacionista até início da década de 1960, quando essa noção de Situação Construída é abandonada das pautas do grupo (GROSSMAN, 2006, p. 83).

Os projetos que selecionamos para estudo de caso não usam exclusivamente o espaço público urbano como mote para crítica e ação de transformação do cotidiano. E isso acontece por duas razões. Uma, assimilada a partir das análises de Stracey, quando aponta para transformações ocorridas

no cotidiano atual, marcado pelo **advento** de uma **vida social digital** e pelas **mudanças nas relações de trabalho** – e a partir daí compreendemos que a própria noção de espaço urbano na atualidade é ampliada.

E outra, refletida a partir de escritos<sup>103</sup> dos próprios situacionistas, pós-dissolução do grupo e reconhecimento de alguns fracassos, no qual indicam como sujeitos capazes de realizar uma ação situacionista contemporânea aqueles cuja **existência é dissidente**, ou seja, aqueles vulneráveis aos efeitos de problemas macropolíticos no próprio corpo (sob determinadas circunstâncias sociais e históricas, negros, homossexuais, mulheres, crianças, entre outros). E nesse ponto indicamos que para uma revisão atual do princípio de Situação Construída é necessário haver uma mudança de paradigma quanto à possibilidade de ação estética que vislumbra alguma transformação social; e ele nos indica a ação mínima da escuta, do corpo e de seus afetos. Esse gesto mínimo de disponibilidade seria a fagulha para construção de encontros e a formação de um corpo coletivo, aberto a estar com e a estar em devir. Um corpo público e heterogêneo que potencializa uma infinidade de relações “proibidas” ou inesperadas que, por fim, conformam o urbano e a própria vida.

O estudo de caso é uma ferramenta de pesquisa usada para abordar fenômenos amplos e complexos que não podem ser estudados fora do contexto no qual ocorrem. Tem por objetivo avaliar e aprofundar conhecimentos ainda pouco consolidados. Nesta pesquisa, o estudo de caso foi adotado como estratégia metodológica por consistir, então, em uma forma de aprofundar uma noção-ação ampla (de uma prática com objetivo de revolucionar aspectos da vida inteira), ainda pouco estudada no recorte proposto. Ou seja, na indicação de possibilidades e limitações de aplicação do conceito de Situação Construída situacionista, em análise dentro de um contexto reduzido, isto é, em três projetos de arte contemporânea produzidas em Recife, a saber, **“Risco!”**, (desde 2013), **“Plus Ultra”** (de 2006 a 2013) e **“Casa como convém”** (2007 a 2012).

De pronto, o subtítulo de cada caso sinaliza possibilidades de constituição de novos parâmetros de análises dos preceitos da Situação Construída. No primeiro caso é estudada a prática metodológica do grupo aberto de estudos em

---

<sup>103</sup> Cf. DEBORD; SANGUINETTI. *The Veritable Split in the International*. Chronos Publications: London, 1990.

desenho e performance “Risco!”, com o subtítulo ‘**modelo vivo como roteirista de novas sessões**’. Nele pretendemos investigar como a atualização da tradicional prática de estudo artístico com modelo vivo, entendida em sua autonomia estética, é capaz de construir novas situações a partir de uma inversão do papel do modelo vivo.

No segundo caso, “Plus Ultra”: **situações construídas na hermenêutica de uma artista-atleta**’ – projeto artístico de Oriana Duarte –, investigamos como o dispositivo performático que constitui um novo sujeito social, entre ser artista e ser atleta, é capaz de suscitar novas situações naquele ambiente de prática esportiva (“impróprio” para arte), atravessado pelo sujeito artista (“impróprio” para o esporte).

No terceiro caso, “Casa como convém”. **Ponto de chegada = Ponto de partida**’ é abordada como se dá a construção de situações na convivência entre um grupo de amigos (artistas e outros agentes no campo das artes) que tornam momentaneamente públicos seu modo de vida experimental, em ações caseiras e urbanas.

Utilizamos como fonte de dados para pesquisa dos projetos artísticos analisados, o contato direto com trabalhos artísticos – quando cabível uma vivência dos processos –, entrevistas com artistas e grupos realizadores (e demais facilitadores indiretos da realização das ações) dos projetos, pesquisas em plataformas *online*, redes sociais virtuais, leitura de textos e imagens em material de divulgação, livros e catálogos, além de visita a acervos que continham índices, entre outros registros das intervenções em coleções particulares, galerias comerciais e museus.

Para **ordenação de análise** dos casos, seguimos dois critérios, um cronológico e outro de proximidade a um sistema das artes visuais; dos mais recentes aos mais antigos e dos que mais utilizam processos de um fazer artístico mais tradicional aos que rompem, momentaneamente, com esse sistema. Desse modo, analisamos primeiramente os processos mais recentes que continuam em atuação, do grupo “Risco!” – que se debruça em técnicas artísticas mais convencionais, como o desenho de observação.

Em seguida, aqueles em que seus atores encerraram (ou adormeceram) determinada prática, o projeto *Plus Ultra* da artista Oriana Duarte, que utiliza muito mais recursos do cotidiano, no caso esportivo, mas que é viabilizado

através de fomento à cultural e, portanto, lidam com a burocratização do “sistema da arte”, e por fim, a “Casa Como Convém”. Nesse último, as ações acontecem plenamente com recursos do cotidiano, por vezes mesmo num âmbito privado, com ou sem vínculo com o campo da arte, e os participantes continuam convivendo (esporadicamente, e de modo diferente de sua conformação original) e operando parcerias em trabalhos artísticos, mas sem o entendimento dessas experiências como ações da “Casa”.

Ponderamos na análise dos casos mais recentes, e ainda em processo de realização, que nossa reflexão assume os riscos de precipitações ou inferências pouco conclusivas, embora se entenda que estas ações são impregnadas de reflexões e intenções de significado relacionadas às hipóteses dessa pesquisa, independente do seu momento de vida útil. Considerando a análise de projetos na qual a autora está intimamente envolvida nos seus processos de instauração, no caso, do grupo “Risco!”, esta pesquisa poderia ser qualificada, em parte, como **pesquisa em arte**, o que pressupõe parâmetros metodológicos que se distinguem da pesquisa científica, e que também se diferenciam da pesquisa de outras áreas das humanidades mencionadas, como até mesmo se diferenciam da **pesquisa sobre arte**<sup>104</sup> concebida a partir da obra finalizada.

A pesquisa em arte constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com características muito próprias de seu campo. Pressupõe uma abordagem específica do objeto artístico e requer questões metodológicas também específicas. Nesse parâmetro de pesquisa, um dos problemas que fará parte do debate comum dos casos é a variedade de “negociações” próprias do processo de instauração dos projetos analisados enquanto obras, dentro de um contexto

---

<sup>104</sup> É bastante comum haver uma diversidade extensa de maneiras de subdivisão da área de artes enquanto pesquisa acadêmica no Brasil, que variam em diferentes programas de Pós-Graduação. Essa diversidade pode ser reflexo do histórico de sua inclusão no campo acadêmico-científico, e no sistema nacional de Pós-Graduação, que aconteceu de maneira tardia e polêmica (basta lembrarmos que até meados de 1980 não dispunha de uma área junto ao CNPq). Diante desse panorama, parece-nos adequado considerar uma divisão mais ampla de subáreas como a do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS que estabelece dois braços de pesquisa no campo da arte: uma “em” arte e outra “sobre” arte. A pesquisa em artes foca no estudo dos processos de criação da obra e é realizada por um artista-pesquisador. Dessa forma o pesquisador debruça-se “sobre” sua própria prática poética. Já a pesquisa sobre arte, promove o estudo da obra de arte a partir do produto final, seus processos de significação e seus efeitos em contexto social (processos e meios de legitimação e circulação). Atua especialmente nos campos da História, Teoria e Crítica.

de fazer artístico que preza pela manipulação e realização no cotidiano, mas que, ao mesmo tempo, é promovido predominantemente por agentes que fazem parte do campo da arte e por vezes são realizados com recursos ou nos espaços especializados da arte.

Por essa ocasião, recorreremos aos três regimes de identificação da arte proposto pelo filósofo francês Jacques Rancière (1940 –), parte de uma pesquisa mais ampla desse autor sobre as relações entre arte e política e expõe o conceito de “Partilha do Sensível”<sup>105</sup>. Pela complexidade e diversidade de práticas, objetivos e espaços de difusão, entendemos que os projetos aqui analisados indagam as ideias de regimes propostas por Rancière (2012), na medida em que provocam lugares estanques de uma concepção modernista de arte, ou seja, em sua autonomia, com claras divisões entre artista e público e entre processo e resultado.

É válido pensar que essas instâncias refletidas são um recorte bastante reduzido dentro do leque de possibilidades de ações, e de interpretações, que poderiam ser representativas do ideário situacionista sob a ótica da noção de Situação Construída. Mas é justamente através de um provável “afastamento” da teleologia situacionista que realizamos inferências próprias e inovadoras a partir de uma revisão dessa noção. Tal revisão implica reconhecer limites e possibilidades de aplicabilidade desse conceito num estudo estético da arte contemporânea do Recife.

Para tal, no momento de discussão e comparação dos casos estudados, pretendemos elencar processos, elementos e tipos a partir da teoria e da prática do grupo situacionista, atravessada por outros conceitos / autores discutidos desde o segundo capítulo da tese. O somatório dessas bases teórico-práticas nos auxilia a perseguir em todos os trabalhos, de que modo eles provocam a ideia de uma ética criativa – a transformação e ressignificação da vida cotidiana (e também do campo da arte) – enunciada como aspiração da Internacional Situacionista que tange, de algum modo, todos os projetos aqui estudados.

---

<sup>105</sup> “Eu chamo de Partilha do sensível este sistema de evidências que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as divisões que definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa ao mesmo tempo um “comum” partilhado e partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam a maneira mesmo na qual um comum se presta a participação e na qual uns ou outros são parte desta partilha”. In: 1 RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 15.

Como proposto anteriormente, nossa ideia é ampliar aqueles critérios de análise norteadores de um panorama inicial de ações artísticas, focando, num âmbito local, projetos de novas situações plenamente realizadas que ora se aproximam, ora se distanciam dos elementos que compõe a noção de Situação Situacionista e, portanto, complexificam o uso desse conceito no campo da crítica estética e social. Para tal, houve ocasiões em que o referencial teórico estabelecido na primeira parte da tese foi ampliado.

Desse modo, dentro do corpo de análise de cada um dos casos e no momento de discussão comparativa entre eles, quando necessário, novos autores e conceitos são levantados, ou outras contribuições teóricas de autores anteriormente citados são remontadas nas apreciações de cada caso, como veremos a seguir.

## 4.2 Análises

### 4.2.1 Risco!

O “Risco!” é um grupo aberto de desenho e performance de modelo vivo que promove encontros semanais de diversos agentes interessados especialmente nas possibilidades criativas do (registro do) corpo. Em funcionamento desde 2013, o grupo surgiu do interesse de um núcleo formado por professores<sup>106</sup> e estudantes do curso de Artes Visuais da AESO (Faculdades Integradas Barros Melo – Olinda) no desenho e em suas possibilidades enquanto dispositivo de criação na contemporaneidade.<sup>107</sup> Desse modo, além de estabelecer um exercício conjunto, o grupo propunha promover a reflexão acerca do desenvolvimento das atitudes e posturas individuais e coletivas necessárias a uma prática criativa voltada para a linguagem do desenho de observação da figura humana.

---

<sup>106</sup> Eduardo Souza, André Aquino e da própria autora.

<sup>107</sup> A intenção inicial era criar um ambiente propício à experimentação gráfica numa atualização do antigo método de desenho de modelo vivo e das práticas antiacadêmicas de desenho de observação propostas no Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1952-1957).

Num primeiro momento, o grupo realizava seus encontros no Peligro, espaço colaborativo que congregava diversos agentes da economia criativa e local de trabalho de um dos mentores do “Risco!” à época, o artista e professor Eduardo Souza. Sair do ambiente acadêmico configurava uma investida na possibilidade do grupo ter maior abertura para participação de pessoas não especializadas em arte. Nesse início de percurso, quando as investidas processuais giravam muito mais em torno de uma investigação da linguagem do desenho, trabalhava-se exclusivamente com poses rápidas – tempo curto de imobilidade do corpo dos modelos vivos, que variavam de 30 segundos a 10 minutos.

Tal processo buscava referência e revisão nas chamadas “Poses-Rápidas” empregadas pelos artistas do “Atelier Coletivo” – grupo em funcionamento entre os anos de 1952 e 1957, na região central do Recife, criado pelo artista Abelardo da Hora (1924-2014). Tal reunião de artistas, por sua vez, aconteceria em decorrência do movimento gerado pela Sociedade de Arte Moderna do Recife (SMAR), criada em 1948 como rompimento com o sistema acadêmico de ensino implantado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco<sup>108</sup>. Tal movimento apoiava um posicionamento político-estético que criticava a abordagem temática com foco no figurativo clássico e buscava processos de criação e profissionalização do artista mais próximos dos acontecimentos da cidade e da sua “realidade social” (SOUSA, 2014, p. 9).

Mas os objetivos mirados a partir do processo de “Poses-Rápidas” no “Atelier Coletivo” tinham uma conotação diversa do “Risco!”. O “Atelier Coletivo” visava, em primeira e última instância, à afirmação, valorização e divulgação de uma Arte Moderna e pernambucana. Buscava, então, um figurativismo moderno (sintético e fugaz) que registrasse a cultura popular local e os processos de desenvolvimento urbano e da desigualdade social no Recife. Tal propósito, encabeçado pelo artista Abelardo da Hora, que assumia uma postura de orientador do Coletivo, tinha ainda o objetivo de inferir uma unidade poética que deveria permear a produção gráfica do “Atelier Coletivo” como um todo.

---

<sup>108</sup> Para maior aprofundamento do tema, com vasto levantamento historiográfico através de fontes primárias (jornais, revistas e obras) e secundárias consultar SOUSA, Laura Alves de. O Atelier Coletivo em espaços e trajetórias. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2014.

O trabalho com modelo vivo do “Atelier Coletivo” – que nunca chegou a trabalhar com modelos profissionais<sup>109</sup> – era, então, apenas etapa de exercício de desenho a ser aplicado no espaço público como ateliê a céu aberto.

A necessidade de imprimir movimentos nas representações da cultura popular, e do cotidiano, fez desse método didático o elemento caracterizador do estudo artístico fora dos espaços das casas/sedes do Atelier. Em visitas às feiras-livres, aos terreiros de xangô, às áreas rurais próximas ao Recife, os artistas já incorporados oficialmente ao grupo e aqueles que participavam dos cursos precisavam exercitar um traço livre e um desenho econômico que, rapidamente, transmitisse os sentimentos das festividades, da espiritualidade, do trabalho diário. [...] A Pose-rápida, para além do adestramento técnico, fazia dos artistas quase documentaristas, ou pesquisadores, que iam a campo em busca do envolvimento sensorial com os ambientes e personagens que eram, também, inventados artisticamente. (SOUSA, 2014, p. 74)

Embora haja semelhanças processuais muito claras no tocante ao exercício de desenhos rápidos, que induzem um treinamento do “aquecimento” da mão e uma observação mais acurada dos modelos, há uma série de diferenças no “Risco!” que reinscrevem a prática artística com modelo vivo proposta pelo grupo. Essas diferenças não só dizem respeito a uma atualização formal, mas também a propulsão do grupo por criação de novas “situações”. Impulso esse que emana do entendimento inicial da autonomia artística da sessão e dos modelos vivos, como veremos adiante.

O “Risco!” se insere na cena cultural do Recife como grupo prático de estudos artísticos independente e desde sua formação não estabelece pré-requisitos técnicos para participação, atraindo assim não só artistas visuais, mas também colaboradores criativos de áreas afins (músicos, bailarinos, atores, designers, etc), desenhistas amadores e investigadores do corpo (performers, praticantes de yoga, pessoas em processo de transição de gênero, etc). Seu objetivo é provocar a interlocução e ultrapassar a instrumentalização técnica, compreendendo o desenvolvimento de competências artísticas através da criação de um lugar de troca, de saberes e de experiências criativas.

Desde o começo, as sessões de modelo vivo do “Risco!” acontecem às

---

<sup>109</sup> Como relatado pelo artista Reynaldo Fonseca: “Com a turma [do Atelier Coletivo], trabalhava em desenho de “croquis”, tendo oportunidade de retratar a todos, já que não usávamos modelos profissionais. Todos posavam para todos: Darel Valença, Marius [Lauritzen Benr], José Cláudio, Léo [Leonice], Abelardo da Hora, Renato Melo, Anchises [Azevedo], Samico, Guita [Charifker], Celina [Lima Verde]” (in SOUSA, 2014, p.72, grifo nosso)

segundas-feiras, das 19h às 22h. A manutenção do grupo ocorre de maneira colaborativa organizada por uma equipe mutável formada pela autora e mais alguns participantes interessados na elaboração das ações, fazendo contato com interessados em participar como modelos vivos, divulgação das sessões nas redes sociais, preparo do espaço de realização, registro das ações e desenvolvimento de projetos. De maneira itinerante, o grupo ocupa os espaços que cedem temporariamente seu uso e os participantes contribuem com quantia simbólica para pagamento de cachê de modelo vivo<sup>110</sup>. Cada participante como realizador de registros (em desenho, fotografia, pintura, modelagem, etc.), porta seus materiais criativos próprios (tintas, lápis, argila, etc) e realiza os exercícios individuais que deseja a partir da sugestão inicial do trabalho com poses rápidas ou seguindo os critérios de trabalho estabelecidos pelos modelos e demais participantes. Ao final, as produções de registro criativo são dispostas no chão e os participantes debatem sobre os processos e compartilham suas impressões sobre a prática.



---

<sup>110</sup> O valor médio de cachê de modelo vivo é de oitenta reais por sessão. A sessão dura cerca de uma hora e meia.



Figura 24. Registros da sessão do Risco! "VicenteVinicius" na Nona, ed. Permanbuco, Recife, 17 de setembro de 2018.

No início da formação do grupo, os organizadores das sessões tinham dificuldade em encontrar profissionais com experiência no trabalho de modelo vivo. A maior parte das pessoas que se interessavam nesse período, nunca haviam tido tal experiência, mas de alguma forma tinham uma forte investida corporal em seu cotidiano (como ciclistas, atores e bailarinos). Em muitos casos, era necessário cooptar para função de modelo algum desenhista participante – sobretudo quando o ou a modelo desistia de participar, ou caso tivesse alguma indisposição física. Mas, ainda nesse momento inicial da atividade do grupo, o “Risco!” sempre assumiu a postura de considerar a história gestual e conceitual levada por modelos. O grupo sempre compreendeu que modelos podem propor o uso de elementos de investigação própria e como contrapartida exceder a uma experimentação individualizada do próprio corpo como mero objeto anatômico, tornando-se condutores de modos únicos de conformação do espaço-tempo e de expressão do registro criativo.

Com o passar do tempo, a partir de 2014, esse quadro se modificou, e surgiram mais pessoas interessadas na participação como modelos vivos. Com a experiência acumulada na participação das sessões semanais, alguns modelos passaram a desenvolver pesquisas próprias, buscaram aperfeiçoamento em cursos fora da cidade e se tornaram mais propositores nas sessões. Em paralelo, muitos desenhistas passaram a participar como modelos, transitando nesses papéis de modo a estender suas pesquisas individuais para as diversas possibilidades de atuação criativa no grupo.

Desse modo, compreendemos que a partir do momento que houve uma procura maior de agentes interessados em participar como modelos vivos nas sessões do “Risco!”, o grupo passou a “multiplicar os objetos e sujeitos poéticos” (DEBORD in JACQUES, 1957, p. 57) de sua ação. A partir de então, muitos modelos passaram a se apropriar do momento da sessão para apresentação de performances que, inicialmente, consideravam a imobilidade (dentro da lógica da pose rápida) e a nudez do corpo em sua estruturação.





Figura 25. Registros da sessão do Risco! “Estudos para sétima pele”, da modelo Carol Marim. Nona, ed. Permanbuco, Recife, 10 de setembro de 2018.

Aos poucos tais ações, que passaram a ser divulgadas nas redes sociais do grupo como “Sessões especiais”<sup>111</sup>, chamaram a atenção de diversos interessados no trabalho criativo com o corpo na cidade, e estes passaram a buscar o “Risco!” como local de exercício da performance e desdobramento do tradicional trabalho de modelo vivo. Em dado momento, a procura por ser modelo vivo tornou-se tamanha que houve a necessidade de se criar uma agenda semestral para esse tipo de participação. Nunca fora negada a participação de qualquer pessoa interessada nas sessões, seja como modelo ou desenhista.

Toda semana há uma ou mais pessoas diferentes como modelo vivo, tendo havido participação como modelos de grupos de dança contemporânea, famílias e grupos de formação de performance<sup>112</sup>. Num cenário onde o mercado de modelo vivo não possui formalização<sup>113</sup>, entre os participantes como modelo

<sup>111</sup> Ver alguns registros em: <http://facebook.com/coletivorisco> e <http://instagram.com/riscoexperimental>

<sup>112</sup> Referimo-nos às sessões com participação do grupo de dança Coletivo Corpo em Festa (com a participação de 6 bailarinos); a participação da artista colombiana Maria e sua mãe e a participação dos modelos Vi Brasil e Thiago Acioli, cada um com um filho; e a realização da Sessão orientada ‘Modelo vivo (arte, ofício e artifício)’, com participação de 8 modelos e a oficina para modelos vivos ‘Performance do modelo vivo’ pelo projeto ‘Risco! Atelier Aberto’, com a participação de 13 modelos, ambas ministradas por Vi Brasil.

<sup>113</sup> Na cidade do Recife, o “Risco!” é o único grupo aberto que se encontra regularmente para prática artística de (registro de) modelo vivo. No geral, em Recife e Olinda, sabe-se da prática acontecer de maneira particular, em cursos independentes ofertados por artistas ou quando artistas solicitam o serviço de modelagem viva para produção de um projeto artístico específico; desse modo, o ou a modelo atende aos direcionamentos do artista (ou do artista instrutor). Esse é o caso de artistas como Juliana Lapa (<https://cargocollective.com/julianalapa/Cursos-e-acompanhamento>), Cavani Rosas (<http://www.joaoalberto.com/2015/07/09/ricardo-cavani-rosas-ministra-cursos-de-desenho-para-todas-as-idades>) e Roberto Ploeg ([http://publica.diariodepernambuco.com.br/page,445,46.html?i=447857&meta\\_type=noticia&id\\_content=2321997&schema=noticia\\_127983242361](http://publica.diariodepernambuco.com.br/page,445,46.html?i=447857&meta_type=noticia&id_content=2321997&schema=noticia_127983242361)). Mesmo no âmbito acadêmico, não há uma

vivo já atuaram no “Risco!” mais de 200<sup>114</sup> pessoas desde da formação do grupo. Trabalhando com a diversidade de corpos e de processos do fazer artístico, o “Risco!” vem incentivando o trabalho criativo e experimental de modelos vivos.

Na maior parte das vezes os e as modelos permanecem nus/nuas durante a sessão e sugerem os gestos corporais, em imobilidade ou movimento, de acordo com a proposta montada em conjunto com a equipe de organização das sessões e por vezes com os todos os participantes da sessão. Muitas vezes, os e as modelos propõem a trilha sonora<sup>115</sup> e a disposição do espaço onde ocorre a sessão. O grupo já realizou suas atividades em diversos espaços do Recife e Olinda, seja na execução das sessões semanais, que já aconteceram no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (de agosto de 2013 a setembro de 2014), no Museu Murillo La Greca (julho de 2013) e no Peligro (de janeiro a junho de 2013); ou a convite de projetos especiais, na Torre Malakoff (22 de setembro de 2018), no café Castigliani (06 de agosto de 2018), no Instituto Ricardo Brennand (26 de março de 2016) e na Galeria Janete Costa do parque Dona Lindu (26 de setembro de 2015). A partir de 2014, os encontros ocorrem predominantemente no Ed. Pernambuco (no Sexto, de setembro de 2014 a fevereiro de 2018 e na Nona [sic] andar, de julho a outubro de 2018) e no espaço colaborativo Jambo Azul (desde novembro de 2018), no centro do Recife.

---

atuação significativa no trabalho criativo com modelo vivo. Em Pernambuco, os cursos de nível superior em artes visuais e áreas afins não possuem disciplina própria, apenas uma pequena carga horária dentro das disciplinas de desenho artístico, ou pesquisas desenvolvidas com essa temática.

<sup>114</sup> Além dos modelos, que também participam como desenhistas, e colaboradores volantes na composição da sessão (iluminadores, DJs, músicos, fotógrafos, organizadores em geral) em média participam por sessão cerca de 15 “desenhistas” (participantes interessados no registro criativo, que desenharam, pintam, modelam, fotografam, escrevem, etc, a partir da observação de modelos). Não podemos chegar a um número exato de participantes total das sessões até o momento. O fluxo de participantes é intenso e os organizadores afirmam que a cada semana pelo menos um novo interessado integra o grupo, sem necessariamente frequentar todas as semanas subsequentes. Mas é possível identificar um núcleo de pessoas mais assíduas, entre estas algumas formam a equipe do projeto “Risco! Atelier Aberto”: a autora, nas funções de produtora e coordenadora pedagógica, Vi Brasil, nas funções de assistente de produção, ministrante de oficina e modelo, Nathalia Queiroz, Heitor Dutra, Demétrio Albuquerque, Valeria Rey Soto, Rinaldo Silva e Ianah Maia, na função de ministrantes de oficina, D Mingus e Zilda Borges na função de designers.

<sup>115</sup> Havendo sessões onde é realizada uma execução sonora ao vivo com a participação de músicos que trabalham o improvisado ou DJs.



*Figura 26. Sessão “Risco! com café”, no Café Castigliani - FUNDAJ (Derby). Na sessão foi disponibilizado café espresso para produção de desenhos e pinturas. Modelos: Rhaiza de Oliveira e Paulo César. Recife, 6 de agosto de 2018.*

No final de 2018 e início de 2019, o grupo realizou o projeto de formação “Risco! Atelier aberto”, seu primeiro projeto a receber fomento público – Funcultura 2017. O projeto foi resultado de uma experiência realizada durante as sessões semanais chamadas “Sessões orientadas”<sup>116</sup>. Viabiliza a gratuidade de uma série de oito oficinas de diversas linguagens das artes visuais e da performance de modelo vivo, conduzidas por participantes das sessões semanais do grupo. Além das oficinas, foi produzida uma publicação final, impresso com registros das atividades desenvolvidas ao longo das oficinas, e um evento de encerramento com mostra de trabalhos produzidos, lançamento de publicação, bate-papo com os participantes do projeto e sessão de modelo vivo aberta. As sessões semanais foram mantidas em paralelo à realização

<sup>116</sup> Sessões conduzidas por participantes do grupo, onde um participante por sessão compartilhava seus processos técnicos, indicava exercícios, elaborava conjuntamente a performatividade de modelos e organizava a sessão como um todo. Para definição dessas sessões, houve uma série de reuniões abertas divulgadas nas redes sociais do grupo. Alguns participantes dessas reuniões auto definiram-se como “orientadores” e estabeleceram uma agenda para esse tipo de sessão que acontecia uma vez por mês entre os meses de junho e dezembro de 2017. Tratou-se de um processo formativo com direcionamentos técnicos, mas conduzidos por pessoas que não tinham, necessariamente, experiência em processos de formação. Foram orientadores: Heitor Dutra, Nathalia Queiroz, Vi Brasil, Demétrio Albuquerque, Zilda Borges, Érika Ferreira e Valeria Rey Soto. Ver alguns registros em: <https://www.instagram.com/riscoexperimental>. Já o projeto Risco! Atelier Aberto, contou com as oficinas: “Performance do modelo vivo”, ministrada por Vi Brasil; “Desenho e monotipia: acaso e expressão”, orientada por Rinaldo Silva; “Autopublicação artística de baixo custo”, ministrada por Sabrina Carvalho; “Narrativas do corpo”, conduzida por Nathalia Queiroz, “Risco na pele”, ministrada por Ianah Maia; “Caminho do meio: oficina de pastel oleoso”, orientada por Heitor Dutra; “Desenho criativo com modelo vivo”, como professora Valeria Rey Soto e “Percepção Tridimensional”, conduzida por Demétrio Albuquerque.

desse projeto, que representou um momento de extensão e partilha de saberes e experimentos vivenciados pelos participantes ministrantes das oficinas.





Figura 27. Ações realizadas no projeto “Risco! Atelier Aberto”. Fotos: Ianah Maia; Nino Bompastor; a própria autora.

Aqui, pretende-se desvelar como a atualização da prática de modelo vivo no “Risco!”, que concebe os modelos como sujeitos propositores e não apenas como objetos passivos de estudo direto da figura humana, é capaz de construir novas Situações. Embora essa análise decorra no interior do mundo artístico, em processos que remontam formas tão tradicionais do fazer artístico, através da apropriação e desvio desses mesmos códigos e da incorporação dos afetos dos agentes dessa ação, vemos como é possível transfigurar uma lógica de representação artística pela realização experimental da energia criativa na existência dos participantes dessa experiência e na renovação do cotidiano do próprio ambiente artístico.

Dessa forma, sugerimos uma releitura na relação entre cultura e política proposta pela Internacional Situacionista, numa atualização do conceito de “Situação Construída”. Notadamente não queremos negar a arte para sua dissolução na vida, como propunham os situacionistas. Convictos da incapacidade de realização de um projeto de arte (de vanguarda) modificar profundamente o mundo real, ou seja, diante da certeza que ela não foi superada, e pelo contrário, foi legitimada num sistema de artes cada vez mais forte, o rearranjo de elementos artísticos e a inscrição de corpos humanos singulares “na ordem de poder” (MBEMBE, 2016, p. 123)<sup>117</sup>, são capazes de atender motivações políticas em uma problemática cultural atual.

<sup>117</sup> Citação extraída do ensaio “Necropolítica”, do historiador camaronês Joseph-Achille Mbembe, no texto analisa como o “matar ou o deixar viver” constituem a expressão máxima e os limites da soberania.

Ao tomarmos o momento autônomo e a temporalidade regular<sup>118</sup> da realização de sessões do “Risco!” verificamos que tal propósito se dá em suas ações quando esse insere a vivência dos modelos vivos nesse fazer, numa política dos afetos capaz de devolver paixão à vida naquele contexto, tradicionalmente reservado a uma prática criativa do corpo mais mecanizado.

Embora haja uma intenção declarada por ampliar as possibilidades do trabalho de modelo vivo, essa posição momentânea não ocorre com o intuito de separação entre criadores e espectadores, nem para criação de obras passíveis de serem estocadas ou comercializáveis. “O modelo não está somente a serviço de alguém, como o desenhista também não está simplesmente seguindo regras ou a condução de alguém. E mesmo quando há condução, ainda assim é uma condução mais aberta, mais dinâmica, e que dá margem a experimentação”. (BRASIL, 2018)<sup>119</sup>.

Seja nos experimentos empreendidos por modelos ou por aqueles que produzem registros criativos a partir de sua observação dirigida, o “Risco!” se coloca no lugar de grupo de estudos experimental que não se debruça na tentativa de criação nem de obras individuais, nem da sessão enquanto obra coletiva. A sessão é entendida como a construção de um momento singular que incita o diálogo e a interação entre agentes.

O “Risco!” cria a cada sessão uma unidade de ambiência aberta e isolada, deliberadamente construída como espaço praticado capaz de fissurar a lógica usual concomitante<sup>120</sup> de determinados locais para estabelecer temporários estados lúdico criativos. Tal conformação, por fim, objetiva propiciar por meio de uma prática estética colaborativa baseada na experimentação, o compartilhamento de afetividades e o autoconhecimento.

Nesse caminho, o “Risco!” promove uma série de rupturas com os

---

<sup>118</sup> Ao longo desses cinco anos de atividades, raras foram as ocasiões que houve pausas nas atividades. Estas aconteceram mais ligadas a períodos de recesso de final de ano, quando muitos participantes mais assíduos se ausentaram da cidade.

<sup>119</sup> Entrevista feita exclusivamente para essa pesquisa com a modelo Vi Brasil, e, posteriormente, com os membros do grupo Risco!: Nathalia Queiroz, Carlito Person e Rinaldo Silva. Nos casos seguintes em que não há referências bibliográficas, leia-se que a fonte são as entrevistas realizadas pela pesquisadora. Nesses casos, omitimos também as notas de rodapé.

<sup>120</sup> Vale frisar que nenhum espaço onde o “Risco!” atuou foi planejado a priori para tal. A maior parte das sessões aconteceu em espaços coletivos compartilhados por pessoas e grupos trabalhadores da economia criativa. Mesmo nos espaços formais de arte – exceto por um curto período quando aconteceu num espaço de atelier do MAMAM, as sessões não ocorriam em espaços planejados para prática artística.

métodos tradicionais de trabalho com modelo vivo, uma delas é a abertura para troca de papéis e afetações entre os agentes dessa ação. Muitos participantes já vivenciaram o projeto como organizadores, desenhistas e modelos vivos. É o caso de Carlito Person, Nathalia Queiroz e Heitor Dutra.

Em entrevista, Carlito Person relata como a experiência de modelo confirmou suas intuições sobre essa perspectiva e ampliou sua percepção em ambas as frentes de trabalho, destacando a singeleza do gesto de sua performatividade enquanto modelo vivo. Nas três sessões que participou como modelo, Carlito reconstituiu e repete gestos cotidianos<sup>121</sup> simples: ler um livro, fumar um cigarro, mexer no celular. “Essa percepção [da simplicidade do gesto corporal como suficiente para expressividade necessária ao registro] eu já tinha. Depois que fui pro [sic] outro lado, e me tornei modelo ela se confirmou. [...] Quando você passa a ser agente daquela ação e você vê o resultado da ação, no trabalho do outro, minha percepção se tornou mais apurada, a partir do momento em que me tornei modelo” (PERSON, 2018).

Já Nathalia Queiroz nos aponta para um processo outro. Tendo proposto três sessões com caráter performático, caracteriza sua ação como modelo ao pontuar como trata de um saber de si como produtora de discurso, interessada na desnaturalização dos gestos de modo a interferir nas produções individuais, de maneira conjunta. Em suas performances faz uso da voz e do movimento<sup>122</sup> num processo que versa sobre a integração em uma identidade – “dos corpos que não são masculinos e nem brancos” (QUEIROZ, 2018) – que interfere de maneira explícita na produção de discursos. Nas três sessões por ela performadas, “as situações foram pensadas numa escala de extremos, gerando um certo desconforto em quem produz o registro dos gestos. Conduzindo-o (essa foi a experiência) a produzir de outra forma porque o campo de afeto que proponho o desterritorializa um pouco pelo estranhamento (essa foi a suposição para a experiência)” (QUEIROZ, 2018). Ainda segundo Nathalia:

---

<sup>121</sup> Ação que nos lembra as *Atividades* de Alan Kaprow. Mesmo havendo, por assim dizer, uma audiência, essa não é passiva. O proponente da ação “*escolhe e combina situações [cotidianas] para nelas participar, em vez de assistir ou apenas pensar sobre.*” (KAPROW, 1993, p. 87, grifo nosso).

<sup>122</sup> Fala sobre si e o aqui e agora da ação, descrevendo sua ação e as intenções e afetos incutidos nos gestos. Canta (acompanhando a letra de algumas músicas), rir, chora, grita, assobia e conversa com os outros participantes. O corpo se movimenta pulando, deixando-se cair, girando, dançando e mimetizando gestos de alguns animais (cavalo, onça).

Ir para esse lugar de “objeto”, num espaço onde produzo discurso, estreitando, misturando ou mesmo confundindo os limites entre esses papéis, e, depois dessa experiência vivida no corpo, retornar às minhas estruturas de vida cotidianas onde, artisticamente, me investigo sujeito e objeto de mim mesma, como força insurgente contra essa ficção social que me foi narrada e não versada por mim, é uma experiência bastante rica em alteridade. Possibilita vivenciar vários lados e ampliar possibilidades de escuta e produção de discursos fortes, íntimos e bastante sinceros, fora da [reduzida] máquina social (se não fora, um pouco mais rebelde ao menos). Disso eu me alimento enquanto artista. Para isso que produzo. Talvez, a grande obra dos artistas identitários (minha projeção quando narro pelo grupo) seja produzir a si próprios num mundo de memórias escassas ou tortas. [...] A autonomia dos modelos, que é uma característica do grupo que abriu espaço para a performance artística como forma de atuação, nos conduz ou possibilita esse jogo entre os corpos. Pois tanto modelos como desenhistas aparecem como atuantes e ativos nesse discurso que se constrói. (QUEIROZ, 2018).

Em entrevista cedida para a primeira edição da revista de artes visuais pernambucana “Propágulo”, Heitor Dutra comenta sobre sua participação como desenhista, modelo e condutor de Sessão orientada, refletindo sobre essa última: “É bonito isso de todo mundo estar afinado, todo mundo fazer o que quer, cada um ter a sua pesquisa, mas todo mundo usar o mesmo material. Então existem limitações e potencialidades que todos estão dividindo ali” (DUTRA apud LIRA; SONATI, p.39, 2017). E a partir dessa afirmação, os redatores concluem:

Ir ao Risco!, portanto, é estar aberto a propor e a receber proposições, é estar aberto a trocas. Da mesma maneira que o pastel impôs uma limitação aos participantes – à qual eles rebatem igualmente com especificidades de seus traços – o modelo provoca e é provocado. (LIRA; SONATTI, p. 40, 2017)

Tradicionalmente, o trabalho de modelo vivo, era um método de aprendizado formalizado em academias de arte europeias a partir da segunda metade do século XVII e mantido sem alterações pela maioria delas até, pelo menos, meados do século XIX (ITAU CULTURAL – MODELO-VIVO, 2017). Até então, a prática se basearia em princípios da Antiguidade Clássica, tais como a imitação e estudo das anatomias perfeitas – como defendido por diversos tratados de arte do período em questão, podendo-se recorrer, inclusive, à “correção” do corpo observado para adequá-lo a um suposto aperfeiçoamento da natureza –, a recuperação das poses anteriormente provenientes de estátuas e a predominância de homens como modelos. Tais normas serão repassadas e adaptadas às academias americanas, como é o caso do Brasil, que implementou o modelo francês na fundação da sua primeira instituição oficial de arte, a

Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), nas primeiras décadas do século XIX, no Rio de Janeiro (DIAS, 2007)<sup>123</sup>.

Como vimos, desde a conformação do “Risco!”, seus organizadores se apropriavam e reutilizavam métodos antiacadêmicos aplicados por artistas locais que trabalhavam na primeira metade do século XX. Nesse ensejo, o grupo promove, então, uma atualização do clássico exercício artístico com modelo vivo (até então reduzido a um corpo biológico prescrito) e atualiza processos desse fazer não só ao deixar de perseguir modelos pré-concebidos nos *modus operandi* de escolas formais de artes, mas também ao colocar o ou a modelo vivo como difusor de uma série de afetos a partir da experiência do corpo presente.

“O despertar da inflorescência modificada” foi uma “Sessão especial” proposta pela modelo vivo Brenda Bazante na noite do dia 21 de abril de 2015. A sessão, sexta na qual Brenda participou como modelo e a segunda em que propôs uma ação performática, aconteceu no Sexto Andar do Ed. Pernambuco, no centro do amplo apartamento praticamente sem paredes divisórias. Nesse ponto, a modelo preparou um cenário, dispondo num raio de aproximadamente dois metros, flores naturais de antúrio de diversas cores penduradas em fios de nylon em alturas variadas e um banco alto de madeira. No começo da ação, Brenda se apresentou aos presentes e distribuiu um texto impresso de sua autoria juntamente com uma flor de antúrio.

O texto é um exercício de escrita poética que estabelece uma metáfora entre o sexo biológico da modelo, mulher transgênero, e o sistema reprodutivo da flor de antúrio. Um modo de apresentar uma narrativa do seu corpo-em-experiência em um processo de transarquivar<sup>124</sup>, como elemento conceitual e afetivo compartilhado. Depois de uma leitura em voz alta do texto completo, Brenda se despiu e posicionou-se no banco, entre as flores, dando início às

---

<sup>123</sup> DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no século XIX – Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/ed\\_mv.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm). Acesso em 18 Nov 2018.

<sup>124</sup> Dispositivo de escrita formalizado pela pesquisadora Paola Marugán Ricart como dissertação de mestrado na pós-graduação em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, interessada em legitimar e arquivar narrativas performáticas muitas vezes apagadas pelo “desinteresse das instituições acadêmicas”. O transarquivar “seria uma prática feminista que problematiza os aparelhos de saber heteronormativos da Historiografia e do Arquivo” (MARUGAM, 2016, p. 77).

poses rápidas em imobilidade do corpo enquanto os demais participantes desenhavam. O tempo das poses era cronometrado pela performer. Na sessão proposta por Brenda, ela nos convidou a vivenciar o registro criativo de seu corpo promovendo uma desleitura dos códigos reificados por bionormas que aprisionam e reduzem a realidade de ser mulher.

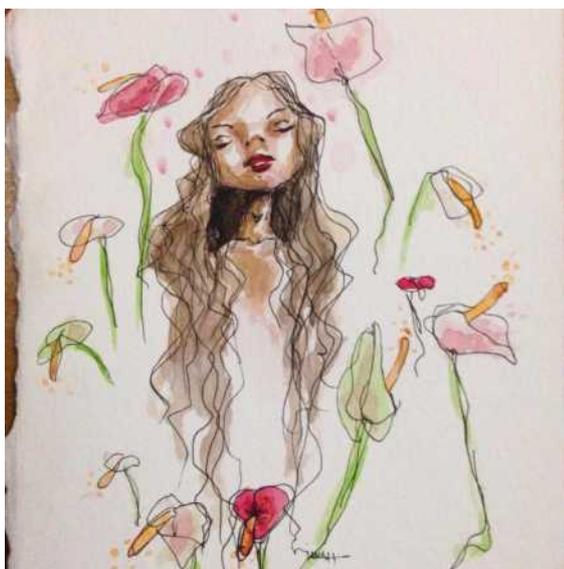


Figura 28. Desenho de Ianah Maia, resultado da sessão “O despertar da inflorescência modificada”.

Passada cerca de uma hora e meia desse exercício, os desenhistas dispuseram seus desenhos no chão e conversaram sobre o processo. O debate girava em torno dos desafios e interpretações gráficas trabalhadas com os elementos materiais disponíveis para sessão (corpo, ambiência cenográfica, flores e texto) e sobre o testemunho da profunda compreensão inventiva que a modelo tem de seu próprio corpo na experiência de identificação do gênero feminino.

A partir de uma análise dessa sessão, dentro dos preceitos estabelecidos para proposição da construção de uma situação situacionista, como “a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 54) numa ação conjunta “vvida por seus construtores”, entendemos que é possível nos apropriarmos desse programa e identificar a atividade da modelo como roteirista (diretora) de uma Situação-sessão.

A situação construída, por sua preparação e seu desenrolar, é forçosamente coletiva. Pode porém ocorrer que, pelo menos no

período das experiências iniciais, um indivíduo exerça, em dada situação, uma certa predominância, faça o papel de roteirista. A partir de um projeto de situação, elaborado por uma equipe de pesquisadores, que marque, por exemplo, uma *reunião emocionante* de algumas pessoas, será necessário fazer uma distinção entre diretor ou roteirista – encarregado de coordenar os elementos prévios de construção do cenário, bem como de prever algumas intervenções nos acontecimentos (este último procedimento pode ser repartido por vários responsáveis mais ou menos cientes dos planos de intervenção dos outros) – e agentes diretos que vivam a situação, depois de ter participado da criação do projeto coletivo e trabalhado para a composição prática da ambiência, bem como de alguns espectadores passivos, estranhos ao trabalho de construção, que deverão *ser reduzidos à ação*. (IS in JACQUES, 1958, p. 63, 2003)

Ainda que numa esfera reduzida, do campo da atuação artística<sup>125</sup>, entendemos que o despertar da consciência criativa de todos os sujeitos envolvidos na sessão de modelo vivo do “Risco!” potencializa essa ação por multiplicar os “períodos emocionantes” (DEBORD, 1957) da vida através de uma prática criativa continuada e generalizada.

À medida que os e as modelos abandonam sua mera condição de objeto de observação natural<sup>126</sup>, assumindo o papel de provocadores de uma “sensibilidade experimental”, e desenhistas<sup>127</sup> assimilam o desafio de interpretação dos gestos e condições corporais<sup>128</sup> de suas existências nos registros criativos, temos uma atividade cultural que num primeiro momento propõe um diálogo corporal “silencioso”, que nesse espaço heterotópico possibilita uma conexão singular entre modelo e desenhista. Essa troca de afetos motiva, por fim, a intensificação dos momentos emocionantes da vida cotidiana dos participantes dessa ação.

<sup>125</sup> “Temos de definir coletivamente nosso programa e realizá-lo de maneira disciplinada, por todos os meios, mesmo artísticos” (DEBORD in JACQUES, 1957, p. 54)

<sup>126</sup> Referimo-nos à lógica de representação presente tanto nos estudos antigos, com seus códigos de corpo ideal, quanto nos modernos que pretendiam ainda retratar determinado objeto de observação como etapa ou para criação de uma obra de arte autônoma.

<sup>127</sup> Nominamos aqui ‘desenhistas’ todos os participantes que de alguma forma registram criativamente os modelos, mas estes não trabalham necessariamente apenas a linguagem do desenho em seus registros, promovendo pinturas, modelagens, fotografias, vídeos, textos, etc.

<sup>128</sup> Vale salientar como no decorrer do tempo é possível observar uma série de transformações dos corpos dos modelos (provocadas de maneira artificial ou natural), já que uma mesma pessoa pode participar como modelo em diversos momentos. Basta pensar em participantes em processo de transição de gênero (Dante Olivier, Linda de Morrir, Bernardo Guilherme, Aurora Jamelo), gestantes (Lidi Pessoa, Raquel Santana, Vi Brasil), adeptos de processos de *body modification* (Thiago Acioli, Júnior Foster, Jonas Araújo) ou que passou por cirurgia bariátrica (Thais Serra, Bárbara Collier).

Pensamos que a ação do “Risco!” está mais relacionada ao primeiro momento de ação situacionista, essa desenvolvida do interior do mundo artístico<sup>129</sup>. Fazemos essa inferência para melhor assinalar os objetivos desta pesquisa que pretende sistematizar a noção de “Situação Construída” situacionista, entendendo que o recorte dos presentes objetos de estudo aponta para a urgência na reconstrução dos afetos como pauta política e estética atual. Nesse sentido poderíamos caracterizar os construtores da ação do *Risco!* como “pré-situacionistas”. Ou seja, atuada por “indivíduos que percebem a necessidade dessa construção através de uma mesma sensação de carência da cultura e das mesmas expressões de sensibilidade experimental imediatamente anterior”. (IS in JACQUES, 2003, p. 63).

Por meio da reutilização de alguns elementos artísticos preexistentes nas práticas de modelo vivo anteriores (o corpo nu, a imobilidade do gesto corporal para registro gráfico, etc) numa nova unidade relacional, o “Risco!” constrói uma ação a ser convvida em vez da produção de obras que corroboram com a divisão entre atores e espectadores de uma existência criativa.

Nesse ensejo, o “Risco!” estabelece uma auto-organização na qual todos agentes do grupo são partícipes, o que nos remete à postura situacionista em sua crítica contra o espetáculo. Como vimos, e retomaremos na discussão dos estudos de caso, a problemática do espetáculo tem consideração especial nos escritos de Debord (1997)<sup>130</sup>, que pontua essa instância como causadora de sujeitos passivos, espectadores resignados de suas próprias vidas e desejos.

Essa ação dá destaque ao corpo como unidade de subjetivação, capaz de instaurar, mesmo que provisoriamente, um espaço de atuação e uma possível condição outra de existência, firmando-se assim como atuação político/poética.

Nessa abordagem que relaciona o corpo para além de suas condições biológicas e promove uma investigação estética da performatividade em ações de subjetivação, poderíamos verificar que muitas sessões do “Risco!” se alinham

---

<sup>129</sup> Como dito no terceiro capítulo, diversos pesquisadores da trajetória situacionista costumam separar a atuação do grupo em duas fases de atuação. Na primeira, que ocorre de 1957 a 1962, o grupo trabalha no núcleo da produção cultural, promovendo investigações estéticas com foco no uso crítico e criativo da cidade. Já na segunda fase, a partir de 1962, o grupo abandona as proposições artísticas, e se coloca como uma organização política. Embora a problemática cultural ocupe posição central na obra situacionista até seu fim, a saída de artistas e arquitetos coincide com a mudança na sua ação, que passa então para uma crítica estritamente social.

<sup>130</sup> Cf. DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

a estudos do feminismo<sup>131</sup> e da chamada teoria *queer*<sup>132</sup>. Especialmente no que a análise crítica epistemológica desses modos de pensar pautam como políticas da diferença que instauram um estado de performatização<sup>133</sup> da identidade.

No Brasil, além das ações do “Risco!”, verificamos poucas ações que pautam tais problemáticas sendo investigadas pela prática de modelo vivo. Uma delas foi a aula pública “Modelo vivo, Modelo Trans”, realizada no dia 10 de março de 2017 na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A sessão, que contou com os modelos cisgênero Carol Azevedo e Elie Landreau e a modelo transgênero Namoni Savage, foi precedida por um debate com participação dos artistas convidados Virginia de Medeiros e Luiz Roque, do professor Gianguido Bonfanti, que leciona desenho com modelos vivos desde 1978 na instituição, e dos curadores do EAV Parque Lage, Lisette Lagnado e Ulisses Carrilho, idealizadores da ação. Também deveria participar como debatedora e modelo Indianara Siqueira, prostituta trans e coordenadora da ONG TransRevolução, mas ela não compareceu.

Na sessão, que aconteceu em clima festivo à beira da piscina do palacete-sede da EAV Parque Lage, apenas uma parte do público participava desenhando, enquanto o professor Bonfanti – que pela primeira vez trabalhava com modelo transgênero em 40 anos de atuação como professor de desenho de modelo vivo – conduzia a sessão, estabelecendo o tempo das poses, orientando

---

<sup>131</sup> Sobretudo àquele que critica o modo como diversas pautas feministas são deslegitimadas e subjugadas – através mesmo sob a forma de controle dos corpos – por uma série de tabus morais e pelo entendimento e senso comum que as questões da esfera pessoal deveriam ser estritamente privadas.

<sup>132</sup> “Cunhado inicialmente por Teresa de Lauretis em uma conferência no ano de 1990 na Universidade de Santa Cruz, Califórnia (LAURETIS, 1990, iii), o termo expandiu-se na mesma velocidade e proporção rizomática que as subjetividades de seus ‘portadores’: gays, lésbicas, transexuais, travestis e demais sujeitos não-cisgêneros e hêteros, que assumiram combativamente o termo pejorativo como nomenclatura afirmativa de sua vida-outra, ou nas palavras de Lauretis, “*as forms of resistance to cultural homogenization, counteracting dominant discourses with other constructions of the subject in culture*” (LAURETIS, 1990 : iii). Grosso modo, os estudos *queer* apresentam uma postura de continuidade dos estudos de gênero e de feminismos, mas agora em uma chave *pop*, *kitsch*, das contingências da vida, expandido nomenclaturas, abordagens e relações com corpos e subjetividades.” (TRIZOLI, 2016, p. 2). In: “*Sergio e Simone*” de Virginia de Medeiros: *Subjetividades Trans e Transgressão*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/625>. Acesso em 24 Nov 2018.

<sup>133</sup> Reportamo-nos e apropriamos à noção de “performatividade” elaborada pela filósofa estadunidense Judith Butler (1956 – ), uma das principais pesquisadoras na atualidade sobre os estudos de gênero, e as contribuições posteriores na teoria *queer* de Paul Beatriz Preciado, numa tentativa de ampliação dessa noção. Entendemos que a definição momentânea da identidade do modelo vivo pode se instituir do mesmo modo que o gênero para Butler, ou seja, como ato intencional, produtor de significados intensificados pela repetição gestos e de um âmbito cultural, que reforçam a construção dos corpos (masculinos, femininos, não-binários, etc).

desenhistas e direcionando modelos. Segundo a modelo e artista recifense Carol Azevedo – entrevistada pela autora para essa pesquisa – embora a sessão não tenha contado com a participação dos modelos como agentes criadores<sup>134</sup>, tendo sido “realmente uma aula de modelo vivo” (AZEVEDO, 2018), por ter sido na área aberta, foi instaurada uma “performance” composta pelos modelos, pelos participantes no registro gráfico e pelo público observador. Esse mesmo público havia criado uma grande “expectativa e atenção” na inversão do uso do espaço e na presença de um corpo transgênero na ação.

Foi na área externa e geralmente as aulas acontecem nas salas fechadas, por conta do nu e isso para mim foi uma grande performance [...] Eu senti que por mais que tenha se dado de uma forma usual do modelo vivo, existia uma grande performance acontecendo, de quem estava desenhando, de quem estava posando e das pessoas que estavam olhando os artistas que estavam desenhando e atuando com seus corpos. [...] A sensação que eu tive e procurei expressar através dos meus movimentos, foi uma sensação de liberdade, por está ali, com meu corpo num lugar muito importante para educação e para arte no Brasil e de um corpo trans também está ali, num lugar de liberdade, de afirmação, dentro desse lugar da arte. [...] Esse evento foi conduzido para ser um marco [institucional], de alguma forma (AZEVEDO, 2018, grifo nosso)

Mas a presença de um corpo dissidente, embora provocasse nos desenhistas um “estranhamento visual”, nas palavras no orientador da sessão em questão – por ser “uma estrutura humana que não faz parte do nosso código visual” (BONFANTI, 2017)<sup>135</sup>, para o condutor dessa ação os corpos permaneceram no lugar de objeto da figura humana. Nesse sentido, tal ação cumpriu seu papel político e simbólico mais pela presença de um corpo fora do padrão bionormativo num espaço de legitimação das artes visuais do que por incitar a possibilidade de vínculos mais profundos – vale mencionar que a maior

---

<sup>134</sup> A artista comenta, em entrevista cedida à autora (em outubro de 2018), que antes do evento houve uma conversa com o curador Ulisses Carrilho e nesta teria entendido que atuaria como artista performática, propondo uma ação individual para registro gráfico. Mas no momento da ação ficou claro que se tratava de uma sessão de modelo vivo convencional, onde ela estaria a serviço da aula conduzida pelo professor Guianguido Bonfanti. Ela marca essa clareza quando no momento de início da sessão, Bonfanti pediu que ela prendesse os cabelos para permitir melhor visualização do seu pescoço.

<sup>135</sup> Excerto de fala no vídeo de registro divulgado no site O Globo, em matéria especial sobre o evento. In: *Parque Lage convida pela primeira vez modelo transgênero para posar nua*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/parque-lage-convida-pela-primeira-vez-transgenero-para-posar-nua-21050068> Acesso em 27 Nov 2018.

parte do público era de espectadores da aula – capaz de estabelecer diferentes camadas de contato humano para além de sua observação dirigida.

Mostrar hoje o corpo trans sendo retratado por artistas vai muito além disso, porque são artistas reconhecendo que realmente existem vários tipos de corpos e não tem porque padronizar corpos. E para quem está fora e passa a ver isso, acho que fica um alerta para elas, que falam ‘poxa, está ali, não tem como negar’. Esses corpos existem, essas pessoas existem. (SAVAGE, 2017)<sup>136</sup>

A ação do EAV Parque Lage relatada se diferencia do “Risco!” por não se tratar de uma construção estética de fato coletiva. O “Risco!” realiza sessões de modelo vivo com participação de modelos transgênero desde sua formação em 2013, tendo realizado sessões em espaços privados e públicos, e em contexto de ação formativa em artes visuais, como veremos a seguir. Fica claro, pelos registros coletados na mídia e pelos relatos de alguns participantes entrevistados, que embora houvesse uma mobilização interessada na questão da ocupação de espaços de legitimação das artes por corpos insurgentes, a condução da sessão reduzia a ação ao registro gráfico das formas. A sessão se valia, pois, da prática de modelo vivo como recurso técnico e era tomada pela intenção de “mostrar a qualidade do olhar” dos desenhistas participantes (BONFATI, 2017)

Já nas ações do “Risco!”, mesmo nos projetos “Sessão orientada” e “Risco! Atelier Aberto” nos quais se realizaram aulas<sup>137</sup>, não há condução do “olhar” por parte de um agente externo à ação. A sessão se conforma dentro de um acordo tácito entre todos agentes envolvidos que produzem de maneira criativa, investigando e compartilhando suas pesquisas individuais.

Tal conformação revela ainda a criação de um jogo lúdico-construtivo não só na performatização de si, num trânsito de identidade na atuação do grupo –

---

<sup>136</sup> Idem.

<sup>137</sup> Mesmo nas sessões com caráter de oficina, onde técnicas específicas são trabalhadas, no *Risco!* muitos dos códigos de conduta tradicional desse fazer são continuamente reavaliados ou desfeitos. Tal fato foi discutido pela modelo vivo Paula Goés, modelo profissional atuante em Londres desde 2015. Na ocasião do debate ela ministrava no *Risco!* um workshop voltado para o trabalho de modelo vivo, e nele compartilhou suas experiências, desde práticas em escolas formais até a participação em pequenos grupos de arte. Em sua fala, destacou como o *Risco!* opera no sentido de desfazer normas mais tradicionais da prática, elencando algumas questões, como a possibilidade dos modelos conversarem com os desenhistas, o uso de som para ambientação, a possibilidade de permanência da nudez para além do momento do registro, a participação de modelos na observação e no diálogo acerca dos registros produzidos, a troca de desenhos e o ato de presentear modelos com desenhos, entre outras questões.

ora assumindo o papel de modelo, ora desenhista, ora organizador – , mas também da relação de um encontro coletivo produtivo inquirido na ação do registro gráfico e na própria operacionalização para realização da sessão.

Esse encontro envolve como sistema básico uma ação conjunta e participativa de apresentação, observação, registro criativo e criação conforme um critério de coexistência. A cada semana é proposta a apropriação desses princípios e da possibilidade de diversidade dos elementos envolvidos na construção da sessão: espaços, temporalidades, singularidade de corpos, sugestões para interpretações gráficas, etc. Trata-se, pois, de um jogo que se aproxima do situacionista, que “se distingue do conceito clássico de jogo pela negação radical dos aspectos lúdicos de competição e de separação da vida corrente.” (DEBORD in JACQUES, 2003, p. 56)

Além de promover sessões semanalmente, o “Risco!” participou de alguns projetos de ação de arte/educação. Nessa perspectiva promoveu, além dos projetos já citados (“Sessões orientadas” e “Risco! Atelier Aberto”) sessões abertas nos projetos “VI Antena Paraurora”, organizado pelo educativo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (no dia 06/12/14), na “95ª edição do projeto Peça a Peça” (no dia 23/06/16), organizado pelo educativo do Instituto Ricardo Brennand e no projeto “Coletive-se” na exposição ‘Caminho de pedra’, organizado pelo educativo da Galeria Janete Costa (no dia 26/09/15).

Vale frisar que a participação do “Risco!” em ações educativas de espaços formais das artes visuais na cidade pretende ocupar brechas de uma prática artística pedagógica “extrainstitucional” (HONORATO, 2015). A noção de *mediação extrainstitucional*, elaborada pelo pesquisador Cayo Honorato (2015), traz à baila a possibilidade de criação de ações que problematizem a lógica da democratização cultural – no suposto papel benéfico da instituição em difundir “inquestionáveis” exemplares da cultura legítima. Neste contexto, a mediação<sup>138</sup> se colocaria como observadora crítica das normativas da ação institucional, buscando trazer à tona o que o filósofo espanhol Jesús Martín-Barbero (1937 –

---

<sup>138</sup> A noção de mediação aqui trabalhada está em sintonia com os pensamentos do pesquisador Cayo Honorato quando toca a ideia da mediação como ação política a qual não cabe a função de facilitar significados elaborados por outras instâncias do campo da arte. “Em relação à educação em museus, a mediação pode ser vista como uma concepção tanto *interna* (alternativamente a/ ou em confusão com: educação, interpretação, monitoria, etc.) quanto *transversal* (cuja trajetória de atuação passa, faz ziguezague pelo museu, de dentro para fora e vice-versa, sem fazer dele seu contexto exclusivo).” (HONORATO, 2014, p. 208)

) denomina como “imbricações conflitivas”, comumente apagadas pelo mecanismo institucional afirmativo dos espaços formais de fruição artística.

Nesse sentido, tais ações educativas confluíram com a perspectiva formativa do “Risco!” que entende tal processo como a construção de uma ambiência autônoma, experimental e lúdica que dá condições do desenvolvimento contínuo de sensibilidades criativas por meio de auto investigações no processo de observação, registro e ação de corpos.

A sessão que integrou o projeto “Coletive-se” foi organizada por participantes das sessões semanais do “Risco!” envolvidos diretamente no projeto da Galeria Janete Costa. O artista realizador das obras da mostra individual, Demétrio Albuquerque, com participação de Katia Fujita, e o gestor da galeria, Carlito Person. Participaram como modelos vivos Ariana Nuala, Brenda Bazante, Germano Rabelo, Linda de Morrir, Thiago Mercês e Vi Brasil.

Em conjunto, modelos e organizadores propuseram uma sessão onde modelos interagem entre si<sup>139</sup> e com parte do conjunto de peças da mostra: pedras e esculturas em barro de figuras humanas em tamanho natural. As poses de imobilidade do corpo duravam o tempo de execução de cada música que compunha a trilha sonora da sessão (variando de dois a dez minutos por pose). Havia material para desenho disponível aos interessados no registro gráfico: papel, giz de cera, lápis e pranchetas. O público participante era bastante heterogêneo, contava com os participantes corriqueiros das sessões semanais do “Risco!”, grupos de estudantes universitários de cursos de artes visuais e afins, os visitantes da exposição e a população frequentadora do Parque Dona Lindu, onde fica situada a galeria, equipamento cultural público municipal realizador do evento. A maioria dos participantes nunca haviam tido experiência com a prática de modelo vivo.

Os e as modelos se dividiram e se revezaram no espaço da galeria que possui térreo e mezanino. No mezanino permaneciam nus, e no térreo com o mínimo de roupas de baixo em tons neutros (calcinhas, cuecas e camisetas nas cores preta, branca e bege). Era feito um controle de entrada de menos de 18

---

<sup>139</sup> Sobre a relação entre modelos Vi Brasil comenta: “Depois dessa sessão nós [modelos] ficamos ainda mais amigos, já nos conhecíamos, mas foi uma troca de afeto muito grande. Posar junto, por a mão um no outro, trocar os olhares [...] Foi uma cumplicidade muito grande. (BRASIL, 2018)

anos no espaço do mezanino. Na escadaria que dá acesso ao espaço permaneciam educadores da galeria que informavam da restrição, dialogavam sobre o trabalho proposto e permitiam a entrada de menores desde que acompanhados por responsáveis de maioridade. Também não era permitido o registro fotográfico ou fílmico.

Como nas sessões semanais, ao final os participantes espalharam seus desenhos no chão, houve uma breve conversa e compartilhamento de impressões sobre a experiência, trocas de desenhos e cada participante escolheu alguns desenhos e doou-os para que fossem pendurados num varal expositivo no espaço térreo reservado para mostra dessas produções que permaneceram até o final da exposição.

Os desenhos produzidos ficaram à mostra durante uma semana sob protesto de alguns visitantes, incomodados com a presença do nu masculino, como relatado pelo diretor da galeria Carlito Person: “Tivemos que dialogar com algumas pessoas incomodadas, especialmente com a nudez masculina. Se a nudez ainda é um tabu, a masculina é um tabu maior ainda, a representação do pênis ainda desperta muito estranhamento por parte do público. Tivemos que trabalhar com a mediação, explicando a construção da ação que desencadeou aqueles registros, dialogando sobre a nudez e a representação do corpo ao longo da história da arte, a questão do erotismo na arte, entre outras questões” (PERSON, 2018). Nesse sentido houve um trabalho bastante cuidadoso por parte da mediação da mostra na construção de um rico diálogo com o público. As esculturas de figuras humanas de autoria do artista Demétrio Albuquerque presentes na mostra “Caminho de pedra” eram desprovidas de sexo (não possuíam órgãos genitais nem seios).





Figura 29. .Registros da sessão “Risco! no caminho”, realizada pelo projeto “Coletive-se” na exposição “Caminho de Pedra”, individual de Demétrio Albuquerque, na Galera Janete Costa. Recife, 26 de setembro de 2015.

O debate em torno do gênero masculino em representações artísticas no curso da história da arte foi tema de um recente projeto internacional que promoveu uma incursão na prática tradicional do modelo vivo como proposta. Referimo-nos ao projeto *Iggy Pop Life Class*, do artista britânico Jeremy Deller (1966 – ), realizado no Brooklyn Museum, como terceiro projeto de uma série anual chamada *A year of yes: Reimagining Feminism*.<sup>140</sup>

<sup>140</sup> *A year of yes: Reimagining Feminism at Brooklyn Museum* é um projeto especial em curso no Brooklyn Museum que celebra o 10º aniversário do Elizabeth A. Sackler Center of Feminist Art e pauta a história do feminismo e da arte feminista de modo a expandir cânones, promovendo um aprofundamento na história do próprio Museu. Segunda Sharon Matt Atkin, “O uso que Pop faz de seu corpo em seus shows e a abordagem múltipla que Deller empreende na pesquisa desse projeto oferecem oportunidade para discutir a masculinidade e considerar como o feminismo se expandiu para se aplicar não só a mulheres, mas a todos os gêneros nesse espectro” (ATIKINS, 2016, p. 2, tradução nossa). In: *Brooklyn Museum – press release*. Disponível em: [http://cdn2.brooklynmuseum.org/labels/Iggy\\_Pop\\_Press\\_Release.pdf](http://cdn2.brooklynmuseum.org/labels/Iggy_Pop_Press_Release.pdf). Acesso em 27 Nov 2018.

O mote do trabalho foi a realização de uma sessão de modelo vivo que aconteceu no dia 21 de fevereiro de 2016 na New York Academy of Art com participação do músico de rock estadunidense Iggy Pop (1947 – ) como modelo não anunciado. Participaram da sessão 22 pessoas entre 19 e 80 anos de idade, moradores de Nova York de diversas origens, classes sociais e formações. A sessão foi conduzida pelo artista e professor de desenho Michael Grimaldi que estabeleceu poses de cinco minutos em média e uma mais longa, totalizando cinquenta minutos de sessão. Os participantes foram pré-selecionados – sob a condição de doação dos desenhos escolhidos para uma mostra e coleção do Museu – por Deller e Sharon Matt Atkins, vice-diretora da gestão de exposições e coleções do Brooklyn Museum, a partir de indicações feitas por instrutores de diversas instituições artísticas de Nova York. Segundo Deller:

Iggy Pop tem um dos corpos mais reconhecidos na cultura pop. Um corpo que é fundamental para o entendimento da música rock e que tem sido exibido, celebrado e analisado ao longo dos anos de uma forma incomum para um homem. Também é justo dizer que é um corpo que testemunhou e sofreu muito. Foi por essas razões que queria que ele posasse para uma sessão de modelo vivo, porque esperava que fosse possível acrescentar algo diferente à nossa compreensão dessa figura tão importante na cultura. (DELLER, 2016, tradução nossa)

Além dos 53 desenhos escolhidos entre mais de 100 resultantes da sessão, compuseram uma exposição do projeto obras do acervo do museu que retratam o corpo e a nudez masculina, incluindo desenhos e gravuras de Egon Schiele, Max Beckmann, Daniel Huntington, Albrecht Dürer, fotografias de Edward Muybridge, Horace Bristol, Robert Mapplethorpe, John Colans, além de esculturas do Egito Antigo, África, Índia, Japão e México.

O projeto irrompe com uma série de questões pertinentes à presente pesquisa. Interessa-nos compreender aqui como Deller constrói uma complexa rede de relações que promove um jogo lúdico construtivo ao manejar as identidades dos agentes dessa ação. O primeiro indício desse jogo acontece no trânsito entre subjetivação e “desubjetivação” do modelo convidado. Ao convidar como modelo vivo uma estrela do rock não só reconhecida internacionalmente pela sua música, mas pela sua forte e frenética presença corporal<sup>141</sup>, para uma tradicional sessão de modelo vivo, esse corpo, em

---

<sup>141</sup> Com a marcada presença do torso nu em todos os shows, além da execução de performances de forte apelo físico, muitas vezes se jogando literalmente no público, ou se mutilando, muitas cortando a pele do torso para exibir o sangue escorrer pelo corpo.

imobilidade, é necessariamente destituído de seus resíduos da fama no estudo gráfico.



Figura 30. Sessão de modelo vivo do projeto Iggy Pop Life Class, de Jeremy Deller. New York Academy of Art, 21 de fevereiro de 2016. Foto: Elena Olivo. Desenho: Robert Reid.

Esse jogo ainda se fez ecoar a partir da mostra, quando os desenhos dos participantes da sessão, passaram a integrar o acervo do *Brooklyn Museum* com Jeremy Deller, ação que acaba por legitimar artisticamente o trabalho criativo de artistas iniciantes e não-artistas, como o caso de alguns aposentados que se valeram da atividade como momento recreativo. O trabalho ainda compôs a exposição permanente da coleção do Museu, juntamente com as coleções *American Art galleries* e *Life, Death and Transformation in the Americas* (arte dos povos indígenas). Tratava-se, por fim, de oferecer à instituição pública “um presente a nação”, como expressou Pop<sup>142</sup>, que coabitaria com outros artefatos da história e da cultura mundiais.

<sup>142</sup> Ver reivid do projeto, por Weronika Trojanska, para o Metropolis M. In: *Iggy Pop Life Class by Jeremy Deller*. Disponível em: [https://www.metropolism.com/nl/reviews/30302\\_iggy\\_pop\\_life\\_class\\_by\\_jeremy\\_deller](https://www.metropolism.com/nl/reviews/30302_iggy_pop_life_class_by_jeremy_deller). Acesso em 27 Nov 2018

Tal ideia de presentear, ato comum nas sessões do “Risco!” – é uma prática comum no Risco! ao final de cada sessão, os desenhistas presenteariam os e as modelos com suas produções – nos remete às ideias carregadas no nome dado à revista da Internacional Letrista, *Potlatch*<sup>143</sup>, na qual os primeiros ensaios do pensamento situacionista se firmaram. O termo *Potlatch* é apropriado pelos letristas da obra *Homo Ludens*, do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945). Esse autor exerce declarada influência no tocante à noção de jogo, como domínio livre da atividade lúdica. A definição do termo é revelada no último número da revista e remete a dois importantes aspectos no contexto situacionista: a crítica ao mundo das trocas de mercadoria e seu caráter lúdico

*Potlatch* significa uma grande cerimônia solene, na qual dois grupos indígenas da Colômbia Britânica na América do Norte promovem uma troca de presentes, um deles oferecendo sempre um presente de muito valor ao outro, como prova de superioridade. Em retribuição, os doadores recebem uma grande festa, onde queimam seus bens mais valiosos tais como alimentos e peles de animais, acumulados e estocados. O impulso de competição aqui não trata de um desejo de dominação, pois dessa relação de trocas, afinal, nenhuma tribo sai perdedora ou ganhadora. Nesse rito, o que seria “‘primordial’ é o ‘desejo de ser melhor que os outros’ (1972:58), e ainda, o de ser ‘festejado’ por isso” (HUIZINGA in GROSSMAN, 2006, p. 73).

Huizinga explica que o promotor da festa nela dissipa todas as posses de seu clã e o fato de outros clãs dela participarem lhes confere a obrigação de oferecer um “*potlatch* em escala ainda mais grandiosa”, pois ao contrário destroem sua honra. [...] Aquele que oferece um *potlatch* demonstra sua superioridade não apenas devido à distribuição de riquezas que promove, mas também, “e isso é ainda mais impressionante”, pela destruição completa de seus bens, só para demonstrar que pode passar sem eles”. Trata-se, portanto, de uma competição que visa distribuir ou destruir a própria propriedade, “em completa glorificação do eu mediante a exibição de uma estudada indiferença pelos valores materiais (1972:69)” (GROSSMAN, 2006, p. 74).

---

<sup>143</sup> Revista da Internacional Letrista (1952-1957) – que anteriormente havia publicado quatro edições da revista *Internationale Lettriste* (1952-1954) – que publicou 30 números, sendo este último já dedicado à Internacional Situacionista (1957). “Os primeiros números da *Potlatch* são semanais – ‘aparece todas as terças’ – tornando-se mensais do número 12 até o 26, e finalmente, perdendo sua periodicidade daí em diante, até a última publicação de número 30, já então com o subtítulo de “Informações interiores da Internacional Situacionista”. Este foi por sua vez o primeiro e último número de uma nova série produzida em Amsterdã, que cede espaço para doze números de ‘Internacional Situacionista’ (1958-1969). (GROSSMAN, 2006, p. 30)

Essa atitude de doação reforça o caráter do “Risco!” favorecer a criação de um momento (e um ambiente) diferenciado, “relativamente privilegiado” (LEFEBVRE, 2013) em relação às formas de comportamentos condicionados na cotidianidade, promovendo conteúdo a ser vivido ao invés de instigar a produção de obras duráveis.

Em entrevista à autora, o artista Rinaldo Silva, participante das sessões desde 2013, comenta sobre a relação de jogo envolvida nas sessões, afirmando que nessa conformação “todos são vencedores porque participam de um momento onde o intuito é a estética. [...] Todos envolvidos estão abduzidos pela visão, pelo olfato, pelo tato, é um momento que é muito próximo, é um jogo de presentificação. [...] É um conforto e um desconforto de iguais, equilíbrio percebido no final, quando se vê que modelo e desenhista cumpriram sua missão”. (SILVA, 2018, grifo nosso)

Na noite do dia 23 de julho desse ano (2018), o “Risco!” retomou suas sessões depois de uma pausa de cerca de um mês. Essa sessão foi elaborada pela modelo mais atuante no grupo desde sua formação, Vi Brasil – nas primeiras sessões do grupo, era a única modelo com experiência na atividade. A proposta era que os desenhistas observassem os gestos e a sonoridade instrumental selecionada pelo músico D Mingus, DJ dessa sessão que levou uma proposta de ambiência sonora ligada a músicas do início da história da música eletrônica, e realizassem uma narrativa gráfica a partir desses elementos.

Sem nenhuma outra indicação – “não havia uma proposta fechada de narrativa, não tinha um personagem fechado, a ideia era ampliar as possibilidades narrativas” (BRASIL, 2018) –, chamou a atenção dos participantes, ao final da sessão, na observação e conversa sobre as produções, como se deu a conformação de uma unidade nas imagens produzidas. Trabalhando individualmente e com traços particulares, os desenhistas promoveram traduções gráficas bastante semelhantes, principalmente na inserção de elementos não visíveis e na contação de uma mesma estória – todas as produções remetiam, de algum modo, a uma cosmogonia de um universo ficcional.

A idealizadora dessa sessão comenta como esta representa o reflexo de amadurecimento do trabalho de pesquisa de modelos vivos no “Risco!” em uma compreensão dual desse trabalho.

A sessão acaba por se ligar muito diretamente à minha ideia e pesquisa do trabalho de modelo vivo como um provocador da ação do desenho. Além de não ser passivo, além de ser propositivo no sentido performático, o modelo pode ser provocativo em direção a produção do desenhista. Que essa produção não seja simplesmente afetada pela plasticidade da performance, mas que a força da performance do modelo vibre junto com a força do desenho. Que esse encontro de duas instâncias seja pensando. (BRASIL, 2018)

Desse modo, podemos compreender como a criação comum de um ambiente lúdico-construtivo pode afetar os comportamentos que remontam a “perfeição temporária e limitada” (HUIZINGA) do verdadeiro jogo. Não que a perfeição deva ser o objetivo final do jogo, e este não deve ser tomado como uma construção “oposta à vida”. Mas, que tal percepção demonstre que “sempre é possível tentar atingir a perfeição desta bela confusão que é a vida” (IS in JACQUES, 2003, p. 61).

A partir dos processos analisados, concluímos que a construção de situações no “Risco!” acontece especialmente quando o projeto promove uma série de desvios na tradicional prática de modelo vivo de modo a ampliar os “sujeitos poéticos” dessa ação. À medida que a observação, a ação e o estudo do corpo (em seus processos de subjetivação) reverberam no próprio corpo e no fazer criativo de todos participantes dessa ação.

O que queremos afirmar é que, nesse sentido, a ação do “Risco!” instala momentos lúdico-construtivos na vida dos seus vivenciadores de modo análogo aos processos de subjetivação atuais que atuam como dispositivos políticos da formação de si, evidenciados na performatização da identidade, como por exemplo na identidade de gênero. Não pretendemos reduzir a questão apontando, de maneira romantizada, para a capacidade de expansão dos binômios do sexo biológico como uma experiência ideal de existência no mundo. Tal construção nos é cara por propiciar desdobramentos múltiplos de identidades, mas principalmente por assimilar nesse processo, que afinal é presente em qualquer subjetividade, as contradições, idas e vindas, conflitos e afetações na expressão de identidade, intensificadas, nesse caso, no papel do modelo vivo.

Embora questões diretamente ligadas à expressão de gênero sejam temas trabalhados em sessões de modelo vivo do “Risco!” pensamos que esses processos de subjetivação escoam para outra problemática elucidada pelo grupo, na sua busca por experiência estética e subjetiva no devir da vida dos participantes dessa ação.

Ainda que o “Risco!” atue em diversos espaços institucionalizados da arte contemporânea, por seu caráter aberto e itinerante – a participação geral e flutuação de papéis dos agentes interessados no exercício contínuo da ação e observação do corpo e realização em vários pontos da cidade –, tal passagem não garante uma legitimação artística desses sujeitos. No entanto, por essa mesma abertura e atuação, e sua autogestão como momento de encontro de formação criativa, corpos e subjetividades são trabalhados em um jogo estético, lúdico e construtivo; opera-se então a legitimação de existências criativas mais do que a de produtores de objetos artísticos.

Pensamos, assim, que podemos atualizar a noção de “Situação Construída” situacionista demonstrando como o “Risco!” trabalha com a complexidade corpórea e sua difusão como atual pauta política e se faz responsável pela ampliação de espaços (e ações) de significância tão demandados e necessários para existência e sobrevivência das subjetividades compartilhadas e convivas no grupo.





Figura 31. Registros da sessão 08 de julho de 2019, na Pangeia, Recife.

#### 4.2.2 *Plus Ultra*

*Plus Ultra* é um processo artístico que propõe uma travessia nas paisagens de diferentes cidades brasileiras em um barco a remo *double skiff*, realizado entre os anos de 2006 e 2013 pela artista Oriana Duarte. Entre os anos de 2008 e 2009 o projeto foi realizado nas cinco regiões do Brasil – passando ao todo, por oito cidades<sup>144</sup> espalhadas de norte a sul do país, todas elas, à exceção do Distrito Federal, situadas no litoral brasileiro –, com apoio do Edital Bolsa Funarte de estímulo à produção em Artes Visuais (Ministério da Cultura e pela Fundação Nacional de Arte). Antes, em meio a algumas recusas de fomento à realização do projeto, a proposta foi iniciada como performance em 2007, no rio Capibaribe (Recife), sendo o ano anterior dedicado a pesquisas sobre o remo e a questões tecnológicas para o registro fílmico da performance.

O título do projeto traz uma expressão em latim que significa “mais além”, indicativo da ação que é incitada após as experiências iniciais do projeto na capital pernambucana que instigam a artista a aprofundar um estudo das relações metafóricas do “corpo-ambiente” em diversos cursos d’água que atravessam o Brasil, ou como Duarte expõe no livreto 2 do *Nós, errantes*.<sup>145</sup>

Tal ideia surge ao observar Recife de um ângulo diferenciado ao remar, pois atravesso variações sequenciadas de paisagens que mais parecem outras cidades, ainda que seja a mesma. O potencial dessas paisagens variantes instiga minha vontade de emendar paisagens de um país que pouco a pouco se vê e, facilmente, alarga suas diferenças. Nesse sentido, pelo remar se torna possível experienciar a incomensurabilidade adormecida no corpo brasileiro, e disto acordar as distancias, promover um *quiproquó* de sotaques, vagar por um tempo no amanhecer das feiras: inevitável traçado de uma errância. (DUARTE, 2013, p. 4)

<sup>144</sup> Recife - Rio Capibaribe; Vitória - Baía de Vitória; Belém - Baía do Guajará; Manaus - Rio Negro; Brasília - Lago Paranoá; Porto Alegre - Lago Guaíba; Rio de Janeiro - Lagoa Rodrigo de Freitas; Salvador - baía de Todos os Santos.

<sup>145</sup> *Nós, errantes. Escritos de Existência + Falas de uma artista (As travessias plus ultra de uma Artista Atleta. Parte II: O acontecimento)* abrangem um conjunto formado pela implementação de um site, hoje fora do ar ([www.noserrantes.com](http://www.noserrantes.com)), apresentação de performances-palestras e a publicação de uma coleção de cinco “livretos de artista”, distribuídos gratuitamente, todos como meios de transmissão e narrativas criativas das experiências realizadas em *Plus Ultra*. *Nós, errantes* é resultado do prêmio Bolsa Funarte de Estímulo a produção em Artes Visuais (2013). Por este prêmio também foram apresentadas performances de leituras em eventos com projeções de vídeos, palestras e distribuição de livros, nas cidades de Brasília, Vitória, Salvador, Belém e Recife. Já o material de imagens e textos apresentado nos livretos, são resquícios da tese de doutorado *Plus Ultra: o corpo como limite da comunicação*, desenvolvida entre os anos de 2008 e 2012, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. A escrita do segundo livreto, em particular, relata de maneira direta o que foi vivido no projeto no vagar por paisagens “entre águas e margens da cidade”.

O costurar dessas paisagens se materializa através de uma obra acumulativa a partir dos registros em vídeo de cada cidade por onde o projeto atravessa formando uma sobreposição de camadas de águas, nuvens, vegetação, construções urbanas, animais e pessoas. “A ideia é constituir imbricações de paisagens diferenciadas ao longo do fluir constante do remar entre rios, de modo a conectar, imagetivamente, territórios fisicamente distantes”. (DUARTE, 2008, p. 2002)<sup>146</sup>

O vídeo *Travessias*, desdobrado em uma série de operações artísticas (fotos, desenhos e textos), apresentados em diversas ocasiões<sup>147</sup> como vídeo-instalação, propõe a dupla simbologia do “ir além”. Um comentário sobre a autossuperação, inculcada no senso comum tanto para atletas quanto para artistas, e a ideia de extrapolar paisagens, revelando pontos de vista diversos dos esperados cartões postais.

---

<sup>146</sup> Conferir o artigo de autoria da artista *Plus Ultra: experiências corpóreas em performances artístico-esportivas*, publicado nos anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> Acesso em 04 Abr 2018.

<sup>147</sup> Até 2014 a artista realizou diversas exposições. A primeira, na Amparo 60 (Recife), em fevereiro de 2007, apresentou um vídeo sem áudio de aproximadamente 10 minutos de remadas no Recife. Depois, em julho de 2007, durante os jogos Pan Americanos, expôs na Caixa Cultural do Rio de Janeiro diversos vídeos que, além de suas remadas apresentadas em Recife, mostrava imagens dos remadores em treino para regata e treino de musculação. Em 2008, expôs em Belém do Pará, na Casa das Onze Janelas. A proposta inicial para essa ocasião seria remar na cidade e captar as imagens que seriam exibidas, no entanto, a artista não pôde executar o projeto (por problema de labirintite) e então voltou a expor as imagens do Recife e de um treino de remadas no seco onde relata a situação da labirintite. No ano seguinte voltou à cidade para remar, dando continuidade à pesquisa. Nesse meio tempo foi contemplada em edital de artes no Espírito Santo e promoveu remadas na baía de Vitória, sendo que as imagens resultantes desse momento foram expostas em dezembro de 2008 na Bienal do Mar. No final de 2009, expôs no Sesc Pinheiros (na coletiva “sujeitocorpo”), uma instalação composta por um barco a remo e uma série de oito vídeos chamada *Horizonte*, composto por imagens das paisagens das seis cidades por onde a artista treinou e remou (entre os anos de 2008 e 2009 com apoio do edital de bolsa Funarte de estímulo à produção em Artes Visuais): no rio Capibaribe, no Recife; na baía de Vitória, no Espírito Santo; no rio Negro, em Manaus; na lagoa Guaíba, em Porto Alegre; na lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro; e no Lago Paranoá, em Brasília. Em 2011, expôs a primeira individual de grande porte do projeto no Santander Cultural no Recife. Nessa ocasião, apresentou todos os processos desdobrados (como desenhos, instalações) e registros acumulados com a pesquisa (fotografias e vídeos). O projeto circulou ainda em mais duas exposições coletivas, em 2013 na mostra “Transperformance”, no Oi Cultural, e em 2014 na “Pororoca”, no Museu do Mar, ambos no Rio de Janeiro.

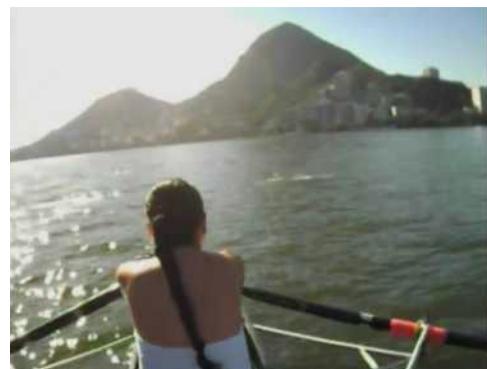
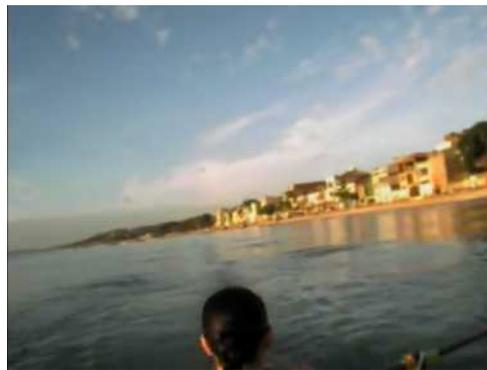




Figura 32. Frames do vídeo *Travessias* (2011). 29'28".

A artista se coloca como “investidora” de uma empreitada projetual que estabelece um compromisso com o porvir, o que conflita com a lógica de editais do campo da arte, pelos seus cronogramas restritivos que sempre estabelecem um momento objetivo de conclusão para prestação de contas e mostra de resultados.

Escolhe então habitar temporariamente, e “desviar”, formas pré-existentes que prezem pela repetição e pela permanência, de identidades, processos e ambiências. Tal decisão pode ser observada não só pela escolha de meios formais de fomento à produção artística, mas também pela escolha de uma prática atlética, no caso o remo, que além de ser nomeada pelo único gesto de sua técnica, acontece necessariamente em uma paisagem aquática.

Nesse ensejo, a artista procura nos elementos de identificação e repetição decorrentes dessa investigação, possibilidades de diversificação, impermanência e “fuga”. Assim, sua jornada começa pela busca por “um corpo brasileiro”, no “reconhecimento das variantes” que formam esse corpo e por remadas “fora de qualquer cartão postal” (DUARTE, 2017)<sup>148</sup>. Duarte demonstra que mesmo em meio a um cenário de normalização – o trabalho atlético que inevitavelmente molda corpos e é regido por ferramentas específicas – uma série de singularidades são reveladas, especialmente pelas relações psicogeográficas<sup>149</sup> por ela vivenciadas e compartilhadas com a autora em

<sup>148</sup> Entrevista feita exclusivamente para essa pesquisa com a artista Oriana Duarte. Nos casos seguintes em que não há referências bibliográficas, leia-se que a fonte são as entrevistas realizadas pela pesquisadora. Nesses casos, omitimos também as notas de rodapé.

<sup>149</sup> “Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”. (IS, 1958, apud JACQUES, 2013, p. 65)

entrevista.

Assim, podemos apreender que em *Plus Ultra* Oriana Duarte opera na performatização de uma nova identidade, criando para si a subjetivação de “Artista-Atleta”. Seu desejo é romper com determinadas normas dos campos que se encontram nesse fazer (o da arte e do atletismo) e instaurar uma possível condição outra de existência, ainda que de maneira temporária. Tal subjetividade em trânsito acontece ainda como uma intervenção direta no ambiente, como a realização de uma “utopia localizada”, conforme veremos a seguir.

Numa prática experimental que busca vivenciar um mundo diverso do seu – numa espécie de autoetnografia, a artista procura “remar quebrando cristais” (DUARTE, 2017), ou seja, rachar artifícios do campo supostamente estagnado do fazer onde empreende seu projeto. Para tal, impregna-se dos diferentes comportamentos percebidos ao passo que congrega diversas relações ambientais, em um mesmo tipo de paisagem (urbana e esportiva), revelando a possibilidade de constituição de um “espaço outro”, uma “heterotopia”, segundo conceito formulado pelo filósofo Michel Foucault<sup>150</sup>.

Impossível é não me embrenhar nesse acontecimento, aparentemente dado em outra dimensão: um remador em espaço urbano. [...] o fato é que sempre enquanto remo no Rio Capibaribe, me sinto como que em outro lugar.

Por um tempo, justifiquei tal sensação pela topologia da cidade, causa de, por vezes, me levar a conversar de dentro do rio e de dentro do meu barco, com transeuntes nas suas margens ou sobre as nove pontes que o atravessam. Nesta situação, cheguei não raras vezes, a olhar desconhecidos olhos de passagem às cinco da manhã.

Tais peculiaridades do rio de meu remar pensei, intensificavam a sensação de deslizar, o que por sua vez, seria a sensação que supus próxima do flutuar. Contudo, a flutuação e esse estar em outra dimensão, hoje entendo mais próximo do que se sabe como sensação advinda de uma alegria, que de tão arrebatadora, é capaz de provocar um desligamento ou desapego, que mais parece ao indivíduo que a sente, experimentar o céu. Trata-se mesmo de um estado desmedido, ou seja, que escapa (visceralmente) a medida. [...]

E olhando nuvens e sendo tomada por tal alegria, vi por olhos em trânsito me reinventar remadora. E assim, atraída por água e nuvens, descí do alto de um edifício como nome de rio e adentrei na garagem de um clube também, de mesmo nome – O Clube Náutico Capibaribe. (DUARTE, 2013, p. 10-11, v. 4)

---

<sup>150</sup> Conferir o segundo capítulo dessa tese, onde o conceito é explanado.

O conjunto de arquivos resultantes dessa experiência e as reflexões em torno das situações vivenciadas, nada mais são do que uma forma de atestar a possibilidade de operacionalizar um outro modo da mecânica cotidiana, uma alternativa à realidade vivida. Ao formalizar comportamentos e condutas sociais dentro de uma prática esportiva, Duarte inscreve uma prática artística que atribui à realidade seu caráter ilusório, precário e fugaz, e propõe na experiência errática do flutuar do corpo no espaço<sup>151</sup> e sua inserção momentânea em clubes de remos de diversas regiões do país como hipótese alternativa à normatividade comportamental, dentro e fora do campo da arte.

Ao voltarmos-nos ao conjunto de trabalhos apresentados em mostras artísticas é preciso inferir que esses objetos não encerram a obra, que eles se inserem como índices de um itinerário, uma pequena parte remanescente e incompleta de uma forma artística baseada numa estética da expedição, ou como sistematizado pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud, fundamentada na “forma-trajeto”.

Para o autor a “forma-trajeto” abrange a ideia de um percurso, como encaminhamento de ações retroalimentadas. Seu princípio é reger um acontecimento que decorre no tempo e no espaço. A unidade da obra é assegurada assim, como um encadeamento de elementos articulados entre si. “Essa concepção espontânea do espaço-tempo, que encontramos nas obras dos artistas mais inovadores de nossa época, se origina em um imaginário nômade que considera as formas em movimento e em relação com outras formas; um imaginário em que tanto a geografia como a história representam territórios a serem percorridos” (BOURRIAUD, 2011, p.118).

*Plus Ultra* parte de um projeto de exercício nômade onde a constituição da obra acontece num somatório, da experiência da viagem – e nas situações vivenciadas na apropriação de signos de uma paisagem cultural específica –, nas imagens de registro da viagem e nos relatos (textuais, visuais, performativos) que dilatam a experiência da viagem.

---

<sup>151</sup> Vale frisar aqui a metáfora do “corpo-barco” posta pela artista e a ser comentada mais a frente, que reforça o último e definitivo exemplo de heterotopia definido por Foucault, o barco, o navio. “O barco foi para nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (...), mas a maior reserva e imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.” (FOUCAULT, 2013, p. 30)



Figura 33. Desenho da série *Corpo-Barco*, do projeto *Plus Ultra*, 2007.

Trata-se, pois, da conformação de trajetos e da exploração não só no espaço-tempo, ou melhor, na espacialização do tempo – “*time-specific*” (BOURRIAUD, 2011, p. 78) – mas também na construção de uma nova subjetivação que não se fixa, uma identidade móvel. Trata-se de, ao estabelecer contato por diferenciação, criar um mundo, nele crer e viver temporariamente. Nesse sentido, em *Plus Ultra*, Duarte se aproxima da classificação do artista atual (que opera a partir dos primeiros anos do século XXI sob a égide da “altermodernidade”), elaborada por Bourriaud enquanto “artista radicante” que “*semionauta*, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo em que constitui para si um *corpus* de obras. [...] o movimento é que permite *in fine* a constituição de uma identidade.” (BOURRIAUD, 2011, p. 52-54).

A partir do campo de estudos interdisciplinares do corpo – em uma congregação entre natureza e cultura –, como indicado pela própria artista em seus trabalhos teóricos no âmbito acadêmico<sup>152</sup>, notamos uma chave de leitura para entender como a artista se constitui, e se reconhece como sujeito ético, na criação de situações que visam à reinvenção do mundo e de modos de vida. Ou

<sup>152</sup> Lembramos aqui do contato estrito com as disciplinas “Corpo e Ambiente: Operações Articuladas no Espaço Urbano” e “Corpo e Ambiente II: Modos de vida. Estética da existência”, ambas ofertadas por Duarte no programa de pós-graduação em Design da UFPE, no ano de 2015, além do estudo de seu artigo: “*Plus Ultra*: Experiências corpóreas em performances artístico-esportivas”, apresentado no 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, e da tese de doutorado: “*Plus Ultra*: o corpo como limite da comunicação”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2012.

seja, indica-nos compreender em uma “estética do eu” potenciais transformações coletivas e revolucionárias da vida cotidiana.

O corpo de Oriana Duarte é praticamente inseparável da parte significativa de seu trabalho, pois se tornou um campo de investigação, de testes, desafios e jogos, que tem por finalidade a sua própria superação e a ultrapassagem de vivências pessoais, posto que, como arte, nos concerne a todos. Não é, portanto, o invólucro de uma alma efervescente que se expressa, tampouco um modelo a ser representado pelas hábeis mãos do artista, mas o sujeito de ações projetadas para um campo experimental fora do campo da arte, cuja realização, registro, elaboração e processamento poético, entretanto, as reinscrevem na produção artística contemporânea. (COCCHIARALE, 2011)<sup>153</sup>

Nesse sentido, faz-se urgente pensar o projeto como uma articulação de obra em conjunto, um processo que desde antes ou depois da “execução do acontecimento”, abarca uma série de processos imbricados no “corpo-sujeito” que vagueia dentro e fora do campo da arte. A ideia de “sujeito corporificado” é desenvolvida pela socióloga Ana Clara Torres Ribeiro e está diretamente ligada a uma ressubjetivação das relações sociais necessárias “à resistência à reificação mercantil da vida social”. Trata-se de uma crítica ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas e reivindicação a uma prática que rompe com o pensamento dominante sobre a cidade construindo uma sistematicidade popular, negada desde a colonização até o processo de modernização das cidades.

Várias experiências são acumuladas num processo de constituição da “Artista-A atleta”, que, ao fazê-lo, constrói espaços de vivência outros que desviam do cotidiano normativo, alterando, momentaneamente, modos de vida dos sujeitos “vivenciadores” no projeto. O termo “vivenciadores” era usado pela Internacional Situacionista e remete a crítica direta a “não-participação” ligada a ideia de espetáculo. Para o grupo, “a construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 57), o que implica uma vivência por parte de seus construtores. No caso da ação *Plus Ultra*, vale frisar a participação direta de

---

<sup>153</sup> Ver texto crítico da exposição *Plus Ultra* (Nós, errantes) realizada no Santander Cultural Recife, no projeto Arte Contemporânea de Pernambuco – edição 2011. Texto disponível em nota de imprensa online em [http://www.santanderfinanciamentos.com.br/document/wps/institucional\\_sala\\_press\\_outubro11\\_14.pdf](http://www.santanderfinanciamentos.com.br/document/wps/institucional_sala_press_outubro11_14.pdf) Acesso em 04 Abr 2018.

atletas e outros membros dos clubes de remo, sem os quais a ação não se concretizaria. Basta lembrar que nunca a artista remou sozinha, e os registros fílmicos são produzidos por ela e pelos atletas, o que firma, mais uma vez, que sua constituição enquanto “Artista-A atleta” só se dá na medida em que se estabelece um trabalho colaborativo. À esteira da noção de “Situação Construída”, é importante considerar no projeto o quanto ele gera uma mobilização (e mudanças) não só na vida da artista, mas também na do grupo esportivo com o qual ela se relaciona em cada cidade por onde passa, ainda que momentaneamente.

Destacamos entre esses experimentos, um aglomerado de ações que vão desde a preparação física, mental e tecnológica de uma performance e seu registro, passando pela construção de situações na negociação com os clubes esportivos e atletas participantes do projeto – “ampliação de referentes simbólicos-culturais [sic] da relação corpo-ambiente” (DUARTE, 2008, p. 2003) – e desemboca na ação curatorial, com a abertura de diversas frentes criativas trabalhadas em exposições, falas performáticas e escritas de si (tese e livretos de artista).

Considerarei PLUS ULTRA o momento apropriado da pesquisa artística no campo de estudos do corpo para desenvolver minha tese homônima, onde meu interesse é experienciar processos que exploram a relação corpo-artista e corpo-atleta, no que venho denominando “práticas de superação”. Isto porque, neste último projeto, desdobrado pelo que me ocorreu há cinco anos, reconheci que minha busca na arte é o afetar do corpo, e preciso conhecer mais sobre isso. (DUARTE, 2008, p. 2004)

É desse modo, em deslocamento no ambiente e “mergulhada no corpo”, que a artista se lança num processo de constituição de si através de uma intensa e repetitiva ação corpórea perpassada por paisagens mutantes. Mas, embora a exigente rotina de exercícios iniciada antes da expedição do *Plus Ultra*, e em projetos anteriores<sup>154</sup> pudesse suscitar um trabalho com mote na auto referência e na plasticidade do corpo, não era interesse da artista adotar esse viés. Sua busca gira em torno de um entendimento do próprio corpo posto em relação, como repositório de experiências. “É se colocar em relação, é um si em relação

---

<sup>154</sup> Anteriormente ao *Plus Ultra*, a artista propõe operações artísticas com a ideia do “corpo-artista” e do “corpo-atleta” em práticas performativas com objetivo de investigar relações do corpo-ambiente nos trabalhos *Querer Viver* (2003-04) e *Os Riscos de E.V.A - Experimentos em Vôos Artísticos* (2003-05)

com o mundo, é um 'eu' em relação, um 'eu' construído, que se constrói o tempo inteiro. Não é aquele 'eu' fechado, ensimesmado". (DUARTE, 2017)

O corpo é trabalhado em *Plus Ultra*, então, de modo a reafirmar o compromisso de um "sujeito corporificado" (RIBEIRO, 2000) com um processo de reavaliação da subjetivação nas relações sociais. Comprometimento refletido pela artista em ação de construção de situações, no ingresso provisório nos clubes de remo. Ao falar sobre as questões éticas do artista contemporâneo em entrevista, a artista reflete:

Havia uma outra coisa acontecendo naquele lugar, apenas pelo fato de está acontecendo um trabalho de arte. Algo notado na minha recepção ao longo de vários clubes pelo Brasil. [...] Aí tem algo que me pergunto; o que se deposita de expectativa sobre a arte? É como se a arte tivesse um local diferenciado, de fato, na sociedade e que as pessoas vêm numa colocação do artista específica. Que local é esse, que figura é essa? É uma identidade hoje em dia que tem outra conformação. Ela já foi marginalizada, já foi poetizada. Hoje em dia parece que significa a certeza de algo aí. Não é mais um local marginalizado, ao contrário. Parece ter o brilho do *establishment*. [...] Havia ali o artista como um *establishment* daquele local que era marginal [garagens de remo decadentes, grifo nosso]. Isso gerava uma expectativa de salvação, até. [...] Até que ponto nós artistas estamos nos dando essa relação, que me parece ser de uma responsabilidade imensa? [...] Estar num lugar completamente diferente de arte, sem nenhum artista a um raio de 100 km e ver as coisas reverberarem porque você é artista. [...] Artista é meio bruxo, nesse sentido. Chega num lugar e outras energias começam a circular. Eu ficava pensando assim: é preciso uma atitude ética muito forte para gente estar lidando com isso. (DUARTE, 2017).

Esse "corpo-artista" trata o corpo de devir, desejante de "seguir *mais além* da gravidade que atua sobre a humana estrutura" (DUARTE, 2013, p. 10). Um corpo aberto às transformações, que por isso, ao se deparar com as possibilidades de exercício de poder ou a fixação (de vínculos, de uma identidade, etc), se vale da errância como recurso. "Me apavorava a expectativa que eu deixava nesses locais, de um vínculo eterno. Quando falo da errância eu não estou brincando, eu gosto dessa sessão de errância, e fui embora. O trabalho já deixa um rastro, se eu pudesse eu nem deixava um rastro". (DUARTE, 2017).

Nesse ensejo, a artista relata uma passagem como propulsora da ideia provocativa de estabelecer-se em abertura identitária como "Artista-Atleta". Relata uma das raras ocasiões em que houve um aviso prévio de sua chegada

no clube, na cidade de Vitória (ES), e o modo que foi recebida e confundida. No momento, a artista estava na companhia de uma amiga, de aparência física mais alinhada ao senso comum do que se convencionou entender por um corpo atlético. Uma comitiva que as aguardavam, prontamente se remeteu diretamente a amiga como artista propositora, situação sustentada durante alguns minutos pela artista, que analisa o caso como um exercício lúdico de observação da imagem clichê do atleta.

Na prática da escrita de si, posterior ao episódio relatado e a vivência no ambiente esportivo, a artista firma o binômio “Artista-Atleta”, numa identidade fluida, errante. Coloca em jogo a ideia do esforço relativo ao trabalho atlético que, ao ser esvaziado de sua função competitiva, aproxima-se do trabalho de arte. “Essa questão do artista atleta é uma vazada de conceito, é um outro lugar. É curioso que essa imagem do errante não deixa de ter um certo esforço que é atlético, é andar, andar, andar. Fugir. Fugir de que? Talvez de um sistema. De um local único”. (DUARTE, 2017)

Antes de flutuar pelas margens dos cursos d’água das diversas cidades brasileiras, a artista se põe em preparação para a vagância que, muitas vezes, extrapola os trajetos realizados pelas águas. De modo dedicado, cria uma rotina de exercícios físicos atrelada à aquisição de uma série de informações sobre cada cidade e região por onde passa com o projeto. A experiência da artista se inicia desde os preparativos do “acontecimento”, antes mesmo de adentrar o “barco-escola” – local para treinos e simulação de remo no seco, dentro das garagens. Trata-se do desejo por uma experiência da diferença, do reconhecimento e aprendizado do Outro, dos vários outros, próxima mesmo da prática etnográfica.

Mas essa experiência da diferença não trata de uma vontade de fusão com o Outro, antes implica não se negar o lugar de onde parte, no caso o de Ser artista. O trabalho de propor relações entre o “corpo-artista” e o “corpo-atleta” trata de uma defesa da heterogeneidade, uma apologia a pluralidade de mundos.

Ao imergir no universo esportivo a artista não tem por objetivo virar uma atleta, e sim, por meio da hibridização momentânea de gestos esportivos, obter entendimento dessa paisagem cultural para melhor avaliar o que fundamenta a diferença com o seu “território” (o campo da arte). A partir daí ela desdobra uma série de metáforas, deslocando simbolicamente os gestos atléticos para o

interior de um sistema artístico. Então, trata-se menos de “se colocar no lugar do outro” e mais de criar um novo lugar, a proposta idílica de Ser “Artista-A atleta”, uma coprodução semântica onde nenhuma das partes imbricadas na ação deveria ser reduzida.





Figura 34. Oriana Duarte posando “mimetizada” com os atletas dos clubes de remos de diversas cidades brasileiras (de cima para baixo: Vitória - ES; Manaus - AM; Porto Alegre - RS; Salvador - BA).

A artista relata em entrevista que, em dado momento avançado na realização do projeto, via-se fisicamente capaz de ingressar no universo do esporte de remo.

Teve um momento que, de fato, eu estava remando muito bem e poderia continuar remando, mas não quis. É difícil um trabalho chegar num local e você não se relacionar para sempre. [...] Queria me manter errante, sozinha, sem nenhum vínculo. Porque sempre me incomodou a possibilidade de eu ser confundida com uma atleta. (DUARTE, 2017)

Diante da incumbência de responder ao chamado da prática esportiva, Duarte se afasta, reafirmando-se como corpo estranho que mira uma identidade móvel. Em *Plus Ultra*, o ato ético central no contato com o Outro é perceber o diverso em sua intensidade e voltar a si depois de atravessar essa experiência de diferença.

Nesse laboratório de identidades, a artista experimenta Ser outra usando seu corpo não apenas no exercício estrito da atividade física atlética, mas também, chegando mesmo a negar certas condutas exigidas pela prática esportiva, na tentativa de “devorar os lugares atravessados” (DUARTE, 2013, p. 35, v. 1). Passa então a ir “mais além”, assumindo os riscos de uma contra conduta, que, como veremos, pode ser entendida como atitude da complexa formação de subjetividade.

Embora a artista estivesse empenhada em uma rotina “regrada”, quanto à alimentação, ela toma uma postura diversa, empreendendo uma expedição gastronômica regional em todas as cidades visitadas, exceto em Brasília.

As poucas horas de sono a tensão de não falhar, fatalmente aguçam meu paladar. Chamam isso de *compensação* –

estranha metáfora para as estratégias do corpo em permanecer. Escuto meus apelos de moderação por todo projeto: *Por que você não implementa o prescrito pela nutricionista?* Mas, como o passar do tempo, admito – desta vez – não haver volta. Os quilos somados ao *check-up* não feito, por outro lado, me inflam de uma certeza: Seguir *mais além* sem regras para comer. (DUARTE, 2013, p. 34, v. 1)

Essa atitude não só se trata de reconhecer outras geografias através de sua comida, mas também releva um misto de resistência e afirmação de um corpo errante. Trata-se de empreender por desvio, um contraponto do corpo-máquina e do corpo-imagem, figuras recorrentes no universo atlético. A comilança de toda sorte de alimentos locais causa consequências visíveis em sobrepeso e acentua a assimetria consequente de um acidente sofrido pela artista bem antes da realização do projeto, fato que compromete o eixo de retidão fundamental a prática do remo, necessário para o equilíbrio do corpo no barco.

Nessas distâncias, o meu treinador incansavelmente entoa a quem rema: *“A elegância!”* Ao que já sei: estou pendendo para o lado esquerdo... Franzo a testa, fixo o olhar à frente e dou um “puxãozinho” no meu ombro direito. Pronto, está feito – ainda que por instantes. Disto, fato é, recupero o eixo = truque de artista-atleta. (DUARTE, 2013, p. 40, v. 1)

O sentido de errância do *Plus Ultra* se reafirma ainda no jogo semântico proposto nas relações de “corpo-ambiente”. Esse debate suscita uma série de questões sobre a cidade e seus modos de apropriação crítico poética. No intuito de analisar essas contribuições no projeto, entendendo essa prática criativa como propositora de táticas desviantes no espaço urbano, recorreremos à noção de “errantologia”<sup>155</sup>, à qual nos interessa mesmo a ideia de “errante”, proposta por Paola Berenstein Jacques, em seu livro *Elogio aos errantes*.

O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante. Essa postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade, por si só, já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos mais difundidos da disciplina urbanística – como o tradicional “diagnóstico”, baseado majoritariamente em bases de dados

<sup>155</sup> “O que chamamos aqui de errantologia seria precisamente a busca do entendimento de como essa lógica nômade – dos bandos, das margens, dos percursos, do movimento – poderia se dar, a partir das experiências urbanas dos errantes, na própria cidade” (JACQUES, 2012, p. 27).

estatísticos, objetivos e genéricos – quanto ao próprio processo de esterilização da experiência, de espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação de seus espaços públicos. (JACQUES, 2012, p. 24)

A experiência de *errar* em *Plus Ultra* se dá, pois, em duas frentes principais, uma no confronto com o Outro, que, como vimos, valoriza o contato aberto a trocas na constituição de uma identidade nova, uma irrupção em padrões comportamentais estanques; e a outra como ferramenta de apreensão e desvio urbano, que propõe como microresistência um uso diverso do espaço-tempo da cidade. Relação que se estabelece no projeto no *jogo*<sup>156</sup> sócio-cultural proposto pela prática esportiva do remo, e em suas condições próprias de “marginalidade” analisadas nos clubes de remo percorridos pela artista.

Visto que a prática de remo só pode se dar com o barco *skiff*, que precisa de local adequado para sua acomodação e manutenção, nas garagens de remo, e que por sua vez só existem em clubes esportivos urbanos, o projeto encara de partida a condição de relação com a “terra firme” da embarcação.

Comumente [a garagem, grifo nosso] localiza-se nos fundos de um clube (que é a casa do esporte), ainda que não raras vezes esteja em outro lugar que não os fundos, mas sim em um anexo do clube, por sua vez, comumente uma beira da cidade – maré de rio, lago ou mar. É neste fundo (do esporte), ou nesta beira (da cidade), onde se conservam e se guardam os barcos e, por vezes, onde eles ainda são manufaturados. A garagem também é o lugar do atleta cuidar de si e do seu barco, que ao passar do tempo, passa a ser sua extensão. (DUARTE, 2013, p. 41, v. 3).

Estar à margem para o remo não significa uma posição espacial apenas, a prática esportiva perde seu *status* – fruto de um aprendizado técnico e padronizado ligado ao “espírito maquinico do homem moderno” do século XIX – para o futebol, que se torna o principal esporte praticado nos clubes brasileiros. “Antes a competitividade das regatas [que criariam as garagens de remo] popularizam atletas, bem como, mobilizam torcidas em disputas tradicionais entre clubes”. (DUARTE, 2013, p. 45, v. 3, grifo nosso)

Em uma análise urbanística, a escolha de trabalhar com uma prática esportiva em declínio que ressalta o espaço natural dos contextos urbanos (o curso d’água de rios, lagos e lagoas) pode ser nivelada à atual ocupação humana

---

<sup>156</sup> A artista aponta para os seguintes elementos desse jogo: “a) o esporte: a forma do jogo; b) O clube: as regras do jogo; c) O barco: o equipamento do jogo; d) Os atletas (treinador, remador, etc): operários do jogo; e) A garagem: cenário do jogo” (DUARTE, 2013, p. 41-42, v. 3).

dos centros das grandes cidades. Nas últimas décadas, os centros da maioria das regiões metropolitanas do continente, deixaram de ser centros de vida, e tornaram-se centros de conflitos, de exclusão, de pobreza, e, em suma, de resistência.

A rua passou a representar o local de encontro com o que não se pode prever, interpretada assim, como um lugar de insegurança, do encontro com o Outro como “inimigo potencial” (CARRERI, 2013, p. 170). Nesse pretexto, passa-se a priorizar o uso do espaço privado em detrimento do espaço público – no qual vemos crescer exponencialmente a construção de espaços de convívio uniformizados, consumistas e espetacularizados. Os artistas que se lançam de maneira irrestrita no espaço urbano infringem essa lógica, ao passo que promovem uma denúncia.

A “efração” mais grave cometida pela arte atual é exercida contra a nossa percepção de realidade social. Com efeito, a arte precariza tudo o que toca: esse é seu fundamento ontológico. Ao se apoderar dos elementos que compõe nossa vida cotidiana (o logo de uma empresa, as imagens da mídia, os signos urbanos, os protocolos administrativos...) para usá-los como material a partir do qual produzem suas obras, os artistas destacam sua dimensão arbitrária, convencional, ideológica. Trocamos objetos por dinheiro, vivemos dessa ou daquela maneira, mas você sabia? – poderíamos fazer diferente... (BOURRIAUD, 2011, p. 99)

Uma ação como *Plus Ultra* nos mostra que no espaço urbano um real vínculo entre indivíduo e comunidade acontece mediante um ato voluntário e colaborativo. No caso estrito do projeto, como via a construção de um novo sujeito, gerado no cruzamento da arte com o esporte do remo. Essa empreitada promove momentos singulares nas vidas dos envolvidos, e especialmente no jogo de subjetivação que Duarte estabelece para si.





*Figura 35. Registros de "Plus Ultra" em Belém - PA. De cima para baixo: o barco "Olga Nobre", que a artista remou; fotografia da artista com a equipe do clube, no quarto de repouso dos atletas na garagem de Belém; a mesma fotografia anterior.*

É dessa forma, deslizando pelos interstícios de zonas marginais da prática esportiva e das cidades, e na transmissão dessa experiência em narrativas diversas difundidas também em espaços distintos que a artista inscreve sua errantologia. Ao se debruçar sobre a experiência de atravessar e ser atravessada pelo ato de remar, a artista estabelece certa continuidade da própria experiência, que nunca é a mesma, e aponta para um impulso de resistência num outro modo de apreensão da cidade, numa forma não assujeitada.

A errância em *Plus Ultra* é, portanto, detonadora de uma série que questões políticas: da cidade, da prática esportiva e de modelos comportamentais. Ao romper brevemente com a realidade, propondo a situação de Ser Artista-Alela, Duarte acaba por ampliar essa mesma realidade num "jogo

superior”<sup>157</sup> com os mecanismos autoritários de controle. Indica uma postura menos normativa e mais participativa, menos distanciada e mais corpórea.

Já nesse primeiro registro da ideia de construção de situações, podemos apontar para as duas principais partes de sua formação: “o cenário material da vida”; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, p. 54). Em síntese, esses elementos motivam, no pensamento situacionista, uma pesquisa e uma prática empenhadas na organização de um novo modo de vida.

O interesse situacionista girava em torno de uma ação política revolucionária em um rearranjo do mundo. E a prescrição do grupo para concretização de tal objetivo aponta para uma condição coletiva e constituinte de ambiências vivenciáveis por meio de um “jogo de acontecimentos”.

Embora seja bastante clara, por vezes mesmo restritiva, a proposta situacionista abre precedente para sua atualização quando lança como “palavras de ordem” um “comportamento experimental” que, para de fato acontecer, deveria se basear “na crítica exata das condições existentes, e em sua superação deliberada”. (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 54)

Ora, criar (situações) não se trata de reordenar formas, simplesmente, mas dispor novos princípios a respeito dos modos de uma ordenação existente, ou seja, a criação de novas regras do “jogo” da vida cotidiana, até a criação de um novo jogo, uma nova forma.

À luz da Teoria dos momentos, de Henri Lefebvre – discutida no segundo capítulo –, podemos dizer que a situação criada em *Plus Ultra* trata de, no seio da cotidianidade esportiva, intensificar as possibilidades de vida, na criação de um novo momento. Entendendo que tal momento tem uma forma própria. “Esta forma se impõe no tempo e no espaço. Cria um tempo e um espaço os quais são tanto objetivo (socialmente regido) e subjetivo (individual e interindividual). Nesse sentido, o momento não tem somente uma forma; ele é a forma em si e sua forma imposta no seu ‘conteúdo’.” (LEFEBVRE, 2002, v. II, p. 346).

Ao afirmar que deveríamos construir “ambiências novas” a partir de “novos comportamentos”, em um programa que deveria ser realizado “por todos

---

<sup>157</sup> “O jogo situacionista se distingue do conceito clássico de jogo pela negação radical dos aspectos lúdicos de competição e de separação da vida corrente” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 56)

os meios, mesmo artísticos” (DEBORD, apud JACQUES, 2003, p. 54), vemos uma brecha para ampliar os preceitos norteadores da ideia de construção de situações nas operações realizadas em *Plus Ultra*.

Inferimos que, na constituição de um sujeito artístico-atlético, podemos analisar o projeto *Plus Ultra* enquanto uma “revolução dos costumes”, que passa, em primeira instância, por uma conversão (de si) à revolução, o que Foucault denominaria de “subjetividade revolucionária”.

O problema da subjetividade, intensificado nos últimos anos de vida de Foucault, marca uma mudança na trajetória do seu pensamento. Essa mudança se faz notar especialmente a partir do curso *A hermenêutica do sujeito*, em 1981 e 1982, especificamente nos dois volumes finais de *História da sexualidade*, quando as questões do saber e do poder são acrescidas de uma indagação a respeito das práticas pelas quais nos tornamos sujeitos.

Trata-se, em suma, de ver como se constituiu, nas sociedades ocidentais modernas, uma “experiência”, de modo que os indivíduos puderam reconhecer-se como sujeitos de uma “sexualidade” que abre para campos muitos diversos de conhecimento e que se articula a um sistema de regras cuja força de coerção é muito variável. Portanto, história da sexualidade como experiência – se entendermos por experiência a correlação, numa cultura, entres campos de saber, tipos de normatividade e forma de subjetividade. (FOUCAULT, 2014, p. 188)

Deste modo, somos informados de que sexualidade é uma dentre outras formas históricas pelos quais fazemos a experiência de constituirmo-nos enquanto sujeitos. Mas o trajeto dessa investigação não se inscreve em uma alçada teórica, estritamente, ele contém uma perspectiva pragmática, no desenvolvimento de uma reflexão elaborada a partir de práticas que forjam um sujeito ético.

Uma problematização das relações entre sujeito e verdade, em sua genealogia da sexualidade, se dá quando o autor debruça sobre o estudo das regras, dos deveres e das proibições da sexualidade, e constata que, diferente da proibição em outras instâncias da vida, as sexuais estão sempre ligadas à obrigação do sujeito dizer a verdade sobre o si para um Outro.

Nesse ensejo, Foucault passa a trabalhar as doutrinas cristãs em sua prática de confissão nos séculos XVI e XVII – especialmente a partir do curso *O governo dos vivos*, de 1980 –, examinando seu desdobramento em técnicas de

governabilidade nos séculos XVIII e XIX. Assim, o teórico passa a um ponto comum e invariante sobre a temática da sexualidade: “o sujeito desejanste”.

Os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído. (FOUCAULT, 2014, p. 189)

Mas, ao dar andamento aos estudos voltando-se para a antiguidade tardia, o filósofo aponta para uma importante mudança na compreensão do sujeito (em suas formas de experiência sexual e nas relações consigo) do ocidente moderno cristão e aquele da antiguidade pagã. A análise das práticas confessionais cristãs aponta, assim, para o sentido de sujeito de “sujeição”.

O sujeito obrigado a dizer a verdade sobre si a um Outro insere esse ato de verdade numa lógica coercitiva, que enfatiza a submissão a quem se confessa, entendido como superior. Já na antiguidade, o autor revela, especialmente pelas leituras de Sêneca e Epicteto, o que ele denomina de “práticas de si” pelas quais é possível ver a constituição de um sujeito de verdade não mais em um sentido de sujeição, mas em um sentido de subjetivação.

Observando então dois modelos distintos e passíveis de comparação e demais considerações, o filósofo estabelece como fio condutor dessa investigação a ideia de uma “estética da existência”. Debruça-se, assim, sobre o modo como os gregos apresentavam sua liberdade e afirmavam sua moral, que era, basicamente, voltada para a busca de uma ética pessoal, que, por fim, trata de um cuidado de si, a constituição de si enquanto sujeito ético.

[...] na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo. (FOUCAULT, 2014, p. 283)

Atualizando a ideia da “estética da existência”, essa seria ativada, pois, em uma conversão a si, o quê Foucault passa a denominar de “subjetividade revolucionária”. Essa “contraconduta” (inicialmente aos processos de coerção da pastoral cristã) passa a conotar uma conversão à revolução, fenômeno analisado pelo filósofo especialmente nos estudos empreendidos na prática revolucionária do século XIX, influenciada pela Revolução Francesa (1789). Nesse caminho, Foucault chega à aceção da Modernidade enquanto um *éthos*, ou seja, mostra

uma compreensão de ser moderno como atitude e forma de pensar, como identidade e ação de uma estilística da existência.

Avançando na reflexão desse ser moderno, que implica a elaboração do sujeito por si mesmo, no curso *A coragem da verdade*, de 1984, o filósofo chega a ampliar esse enfoque até uma ideia de obra de arte, e “aborda a vida como obra enquanto verdadeira vida, vivida pela prática do dizer a verdade – *parresia* – e, particularmente, pela via da arte moderna e contemporânea”. (DUARTE, 2012, p.132)

Ciente e herdeira desse arcabouço conceitual, Duarte revela, de fato, o seu lugar de agir e fazer ressoar o projeto *Plus Ultra* dentro da condição de fazer pensar modos de viver do artista.

Ao explorar através do projeto *Nós, errantes* as resultantes da experiência alargada e continua do processo *plus ultra*, busco também, o desdobrar de outras possibilidades artísticas, agora pela justaposição de ações voltadas à por em relação a metáfora do [meu] remar. Assim, por essa escrita, proponho que o deslizar fluido do barco seja uma *outra via* de pensar *nossa* atual condição de vida de artista. E que por essa via, os bons ventos da errância faça da arte também exercício do que poderíamos chamar de força alocutária [sic]: força capaz de estreitar, ou mesmo anular as distancias entre o dito e o vivido. (DUARTE, 2013, p. 58, v. 1)

Como vimos, no terceiro capítulo, a noção de “Situação Construída” propõe uma articulação de ambiente e comportamentos experimentais. Destacamos no projeto *Plus Ultra* essa última instância como local para observação de exercícios de subjetivação. Nesse sentido, indicamos que atualizar a situação construída na arte contemporânea pode inferir a proposta do artista constituir-se, “moldar a si e o ambiente”, propor uma revolução subjetiva.

Entendemos, pois, que é possível atualizar a noção de situação construída por meio de uma avaliação do artista enquanto sujeito ético, capaz de incitar a organização de momentos insurgentes e apaixonantes na vida cotidiana.

No exercício de requalificação da noção de situação construída relacionada ao projeto *Plus Ultra*, trazemos as contribuições de Foucault, especificamente em seu enfoque sobre a subjetividade como prática. Nosso intuito é colocar que tal investigação procura indicar uma reflexão política sobre o modo de vida na contemporaneidade; uma dupla indagação, sobre o que

acontece e quem somos nós em relação àquilo que acontece – como respondemos ao contexto sócio-político atual.

Nesse sentido, as contribuições conceituais trazidas por Foucault comungam e ampliam aquelas referentes à ideia de revolução da vida cotidiana e seu caráter desejável que atravessa o grupo Internacional Situacionista. Tal problemática chega aos dias atuais, num indicativo da emergência pelo pensamento crítico na constituição de sujeitos éticos que, entre outras, atuam em frentes artísticas. Poderíamos estabelecer uma série de aproximações entre os processos de *Plus Ultra* e os pensamentos situacionista e foucaultiano apresentados.

Partindo da etapa final do trabalho de Michel Foucault, em que o filósofo desenvolveu pesquisa em torno da “Hermenêutica do Sujeito” e das “técnicas de construção de si”, verificamos nos traços constitutivos da “Artista-Atleta” como forma de atualização da proposta situacionista no campo da prática artística atual.

Com base na teoria situacionista e na ideia de “subjetividade revolucionária”, verificamos as potencialidades do projeto analisado para a realização de uma arte contemporânea como “estética da existência”, uma transformação da vida cotidiana em uma “qualidade passional superior”, ou seja, “a arte como potencia de reinvenção de mundos e modos de viver, no caso, viver a vida de artista”.

Para uma melhor análise do *Plus Ultra*, os livretos de artista *Nós, errantes* se fazem ferramenta fundamental de análise, não só como meio de acesso ao registro das intervenções realizadas pelo projeto, mas em sua autonomia estética, enquanto escrita de artista. Esse conjunto de pequenos, porém densos, livros vão além da clara intenção de compartilhar as experiências do projeto. Eles compõem, de fato, a lógica errante articulada na empreitada. Trata-se de um aglomerado heterogêneo e não-linear que remonta a experiência, desde uma reflexão enquanto projeto inscrito em leis de fomento até relatos íntimos sobre a experiência corporal da artista, passando por ensaios visuais, ricos em fotografias, desenhos, manuscritos diversos, mapas e bilhetes de passagem, admiráveis citações teóricas, entre outros relatos (técnicos, etnográficos, poéticos).

Narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades. (JACQUES, 2012, p. 20)

A escrita dos livretos se assinala ainda como uma “prática de si”, um exercício de reativação da experiência enquanto processo de subjetivação. Uma “escrita de si” que, segundo Foucault (a partir de Plutarco), exerceria uma “função *etopoiética*<sup>158</sup>”, que seria a escrita transformada em uma verdade, em *ethos*. Uma “elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros, em princípios racionais de ação”. (FOUCAULT, 2006, p. 147)

A escrita de artista materializada em *Nós, errantes* trata de um treino de si. Mas de um si que se forma à medida que é lido pelo outro. Um si que se constitui de maneira relacional. Nesse ensejo, os livretos se aproximam das já citadas *hupomnêmatas*, que embora fossem cadernetas de cunho pessoal, não tinham o tom confessional cristão, onde se diz, através de uma narrativa de si, o oculto, o indizível. Nelas, tudo era passível de ser visto e lido com a finalidade da constituição de si. “Uma coletânea de coisas lidas e ouvidas [e também vividas, grifo nosso] e exercício de pensamento [...] apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 2014, p. 157).

---

<sup>158</sup> Ou seja, função “operada de transformação de verdade do *êthos*” (FOUCAULT, 2004, p.147) que trata-se do conjunto de traços comportamentais que formam a identidade de uma coletividade.



Figura 36. “Das travessias: o que sempre carrego. Pedacos sem peso + Como me comunico + Coisas que ficam”. Reprodução de imagem da página 297 da tese de doutorado da artista: “Plus Ultra: o corpo como limite da comunicação”.

Dessa forma, constituindo sua “imagem” no ato de escrever e intensificar a experiência de si, pondo essa redação em disposição ao interesse social, a artista também propõe um diferente tipo de historiografia. Uma história do que está à margem, nas brechas da invisibilidade e que, por isso, se faz ao trazer à tona uma série de problematizações veladas por hábitos arraigados em uma cotidianidade normatizada findando, tantas vezes, por fazer o sujeito escapar de si.

O início de “plus ultra” é dado sob forte tensão no campo das relações pessoais. Chego a pensar que o clima intimidador, sem trégua nem ao mais discreto dos meus gestos, seja característico da conduta atlética de confronto ao outro. Mas, não demoro entender que a constante vigilância sobre mim, seja uma das expressões do desconforto causado pela presença feminina nos treinos.

Assim, pela primeira vez, admito experienciar a diferenciação entre gêneros, o sexismo, como fator imperativo dos modos regentes de um lugar ao qual me colocara. Penso estar em outro planeta, e quase desisto de tudo. Antes de dormir, sempre me pergunto: como posso trabalhar em um ambiente explicitamente misógino? Contudo, a busca de uma experiência estética ampliada (plus ultra) me mantém entre um rio sujo, uma garagem de remo e estranhos. [...] certo dia, ao ver meus pés escurecidos e com unhas pintadas de vermelho, retomo o humor ao dizer: “Que performance em meio a madrugada!” E com isso volto a rir, e conseqüentemente garantir o processar do trabalho [...]

Alguns rapazes sempre esperam meu barco virar no rio, mas isso nunca aconteceu. [...] não cair no rio é antes uma questão moral que desejo fazer vingar na garagem. [...]

Algumas vezes reajo ao predomínio masculino do ambiente de modo curioso. Exemplo se faz ao mudar o perfume. [...] Certo dia escuto um grito: “ela chegou! Tô sentindo o cheiro!”. Um grito

que percebo vir do banheiro masculino. Por sorte não sou vista, pois corada, dou meia volta e saio quase correndo. (DUARTE, 2013, p. 18-22, v. 4)

Nessa passagem no livreto 4 no *Nós, errantes*, Duarte nos fala, a partir da sua condição e afirmação feminina, sobre a constituição da identidade artista-mulher, antes da constituição da artista-atleta. Através dessa condição, e a da figura de artista, temos um efetivo afetar dos comportamentos coletivos na criação de novas (e efêmeras) ambiências das situações criadas em *Plus Ultra*.

Sim, lembro daquele dia, quando parcialmente encoberta por uma grande câmera, finjo não me intimidar. O que esperar ver? Afinal, o que pode esses jovens corpos entregues à exercícios físicos de alta intensidade? A questão que coloco é: como me surpreendo com o que vejo? Sei da explosão hormonal que os acomete neste momento, e o imprevisível de suas transformações físicas e emocionais. [...] Eles parecem predadores famintos: vão de um lado para o outro vagarosamente, enquanto aguardam o seu momento-câmera. Agora batem, como em marcha, os pés no chão! Isso é assustador, preciso me acalmar, racionalizar o momento, pois já vi tal comportamento em atletas antes de uma competição, ainda que mediada por uma tela de projeção e sem sentir esse pesado cheiro. Agora, o momento da insuportabilidade do corpo, momento de sustentar uma explosão, sou eu que induzo por trás da câmera de vídeo, numa sala de musculação de uma garagem fincada na beira do “rio dos porcos selvagens” [Capibaribe, grifo nosso]. (DUARTE, 2013, p. 32, v. 4)

Após essa descrição, a artista segue uma reflexão que promove um intercruzar da relação do feminino com a constituição de um discurso artístico e seu modo de operar artístico num jogo de porvir, mais um modo de ir “mais além” do projeto.

Do sentir o que me ocorre, percebo o pudor onipresente na garagem. Trata-se mesmo de uma ordem, ainda que vigente apenas na presença de estranhos, sobretudo mulheres. Entendo ter de esperar o momento para focar seus corpos... A captação de imagens na academia acontece após oito meses. O tempo suspenso na garagem exige paciência e me ensino sobre avançar (e escapar) do projeto: entro em um mês de agosto; início das filmagens deles remando em meados de fevereiro; fotografia e filmagem detalhada dos corpos nos barcos em abril; filmagem e fotografia da preparação física em fins de maio – é hoje? [...]

Sinto o limite de minha FALA e tento outra FALA pela escrita, que aqui também não FALA. Recorro a FALA-IMAGEM e faço dessa FALA o meu FALO: membro ausente, mas presente

quando FAÇO IMAGEM. Será este o sentir de um membro fantasma?

Hipótese 1: FALO-IMAGEM, que não é visto quando FALO, mas quando FALO-VAGINA sou vista FALAR; (sendo apenas assim, NÃO-FALO)

Hipótese 2: Somos feitos de VAGINAS e FALOS, por vezes visíveis, por vezes formas-fantasmas. (sendo assim, apenas FALO)

Contra-hipótese: FAÇO = IR *mais além* do FALADO (DUARTE, 2013, p. 40-41, v. 4)

No que concerne ao âmbito de uma discussão espacial, é preciso tomarmos como ponto de partida, além da relação heterotópica sugerida anteriormente, o intrincado jogo do corpo-ambiente complexificado pela justaposição de identidades (artista / atleta / mulher). A partir da noção de psicogeografia, pensamos não só nos efeitos do ambiente esportivo no comportamento da artista, mas também nos efeitos provocados nas questões de gênero e do campo da arte, incorporados na “imagem” da artista, sobre os atletas.

A criação dessa nova identidade, que se dá pela “conversão a si”, num estudo de si enquanto artista, mulher e atleta, e representação concreta desse estudo no binômio artista-atleta, acontece em *Plus Ultra* sob a lógica do jogo situacionista. Uma “partida” com duração prevista em um lugar específico, os clubes de remo, e que diverge da noção tradicional de jogo “pelo desaparecimento de todo elemento de competição” (IS, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 60), numa apropriação “desviante”<sup>159</sup> da prática esportiva. Um jogo cujo objetivo mais amplo seria “ampliar a parte não medíocre da vida” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 56); o que nos faz pensar, a partir do projeto artístico analisado, na liberdade presente na escolha ética por “diminuir ao máximo os momentos nulos” (ibidem) do cotidiano.

A partir da noção de subjetivação discutida, concluímos que a construção de situações em *Plus Ultra* acontece nos diversos momentos coletivos deflagradores da imagem da artista-atleta. Pensamos que muitos desses

---

<sup>159</sup> Segundo definição dada pelo grupo Internacional Situacionista: “Abreviação da expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas.” (IS, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 66)

momentos foram invisíveis, ou apenas experimentado pelo “público” restrito dos vivenciadores (atletas) do acontecimento. De outro modo, essa imagem foi construída e conhecida, por todos que acessam suas narrativas posteriores nos livros, exposições, falas performáticas, etc; alimentada pelo somatório de experiências individuais e coletivas em diferentes cenários do espaço urbano.



Figura 37. Vista da exposição “Plus Ultra”, na galeria Amparo 60, Recife. Março de 2007.

Pensamos que algumas peculiaridades do projeto *Plus Ultra*, a saber: intervenções que se dão de modo errante: no curso do tempo, em diversos lugares diferentes, e que irrompem na constituição de um novo sujeito (de múltiplas identidades coabitantes), podem articular uma remodelação da proposta de situação construída.

É válido pensar que essas instâncias refletidas contribuem para refletirmos que a construção de situações na contemporaneidade pode se dar, num projeto artístico, como fisga do comportamento experimental do artista atual ao constituir-se numa atitude ética que recusa as formas que condicionam, constroem e individualizam os sujeitos da sociedade urbana.

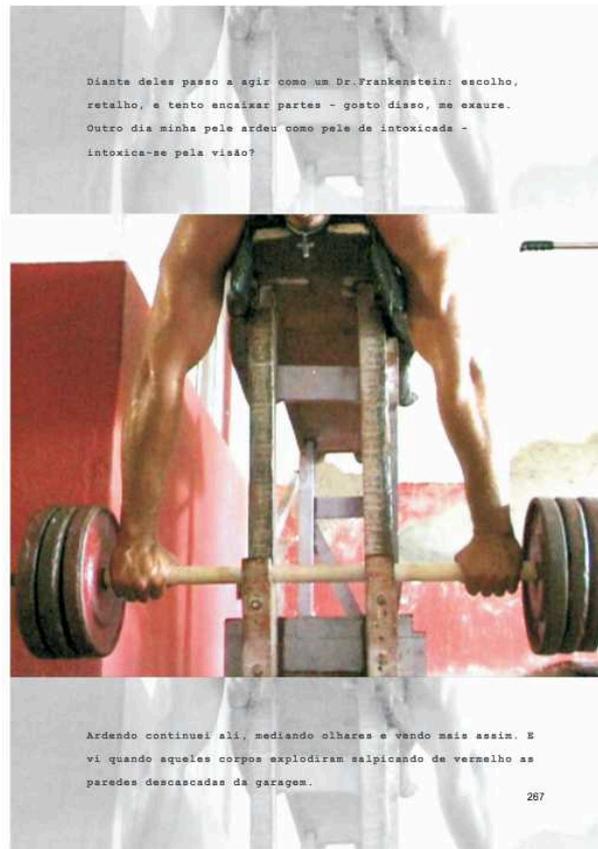


Figura 38. Reprodução da página 297 da tese de doutorado da artista: "Plus Ultra: o corpo como limite da comunicação", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, defendida em 2012.

### 4.2.3 Casa como convém

A “Casa como convém” teve início em 2007 com a convivência e a realização de um “experimento urbano caseiro” de um grupo de jovens amigos, composto inicialmente pelos artistas Cristiano Lenhardt, Jonathas de Andrade e pela designer Priscila Gonzaga, depois, pelo artista Silvan Kälin, e, posteriormente, pela arquiteta Cristina Lino Gouvêa. Eram estrangeiros em Recife – de outras cidades, Gonzaga de Petrolina; estados, Andrade de Alagoas, Lenhardt do Rio Grande do Sul e Gouvêa de São Paulo; e país, Kälin da Suíça. Todos viviam em uma mesma casa e tinham como desejo comum descobrir a cidade do Recife, especialmente os bairros onde o grupo se instalou (Casa Forte, Monteiro e Centro) e rerepresentá-la aos seus visitantes.

A vontade era de criar espaço na casa: quem tem casa quer visita. E pra nós e pras [sic] visitas conhecer o Recife era preciso. O Recife ao nosso redor, porém, não parava de mudar. Onde o olho parasse, chegava uma poeira e transformava a paisagem em lembrança. A cidade está toda em construção, tudo num fôlego só explode e incha. Não há quem dê [sic] conta. Em casa fez-se também o espaço de trabalho, lá também era atelier. Trabalhando junto, comendo, dormindo, conversava-se também, sonhava-se também. Por sorte e por temperamento, a rotina trazia prazer, desfazia a rotina e traçava planos. (como convém, a casa, 2010).

Inicialmente não havia um projeto de arte estabelecido, mas sim a criação de uma rede de convívio crescente com pessoas a partir de suas afinidades. Sem planos ou reuniões – mas com muita conversa embaixo da pitangueira<sup>160</sup> – numa vida doméstica experimental compartilhada e resistente às insalubridades<sup>161</sup> da vida urbana recifense, muitas práticas dos moradores e hóspedes da Casa inscreveram uma existência criativa conjunta. Entre tantas

---

<sup>160</sup> Em entrevista concedida à autora em novembro de 2018, parte do grupo (os moradores residentes Cristina Lino Gouvêa, Cristiano Lenhardt, Jonathas de Andrade e a residente Luciana Freire) comenta como havia uma negação pela autodesignação enquanto coletivo artístico e por algumas atitudes e posturas que pudessem conotar tal empreitada. Mesmo assim, indicam que muitas conversas, compartilhamento de impressões acerca da cidade e planos surgiam nas refeições e cafés que aconteciam no jardim externo da casa, embaixo de uma pitangueira. Tais encontros aconteciam como estratégia ritualística que provocava uma aglutinação de ideias ao suspender momentaneamente o tempo e as rotinas individuais; tais ideias posteriormente se concretizariam ou não em projetos artísticos.

<sup>161</sup> Estas insalubridades dizem respeito não só ao enfrentamento de problemas climáticos, como uma grande enchente com avanço do Rio Capibaribe que inundou a Casa da Rua Tapacurá no ano de 2011, mas também toda sorte de violência urbana: assédios, assaltos, etc., e o confronto com a cultura do medo do Recife.

experiências, no modo de enfrentar as intempéries climáticas, de descobrir a cidade em inúmeros passeios de bicicleta, na formação de coleções de objetos antigos de diversas origens e modos de aquisição, no resgate de ofícios vernaculares resistentes a uma lógica industrial (letramento, fotografia analógica, alfaiataria) e nos cuidados e conformação da casa (jardinagem, marcenaria), que reverberam até hoje na organização do lar daqueles que participaram dessa coexistência, ainda que brevemente.

A casa é nossa morada, nosso ateliê e um lugar que abriga pessoas que estão de passagem por Recife. O processo é antropofágico<sup>162</sup>. [...] Funciona como ateliê-morada, como ponto de partir e de chegar. Fica no Recife, numa região de encontro entre três bairros de cara ainda bem marcada, mas por mudar: casa amarela, casa forte, poço da panela. [...] Não diria que a escolha de morar junto vem do trabalho, mas digo isso tendo que pensar um pouco. É certo que não. Mas, depois da aproximação, é difícil distinguir o que veio antes e o que veio depois. O trabalho entra pela vida. A arte atravessa os dois (RIVITTI, et al., 2010, p. 150)

A autonominação do grupo – que nunca chegou a se considerar um coletivo de arte – é uma apropriação do título do livro do arquiteto Marcos de Vasconcellos, “A Casa. Como Convém” (Rio de Janeiro, 1965), no qual apresenta o projeto para residência de Mino, interlocutor do arquiteto. Em comum com o conteúdo deste livro, que surge ao sabor do acaso na vida dos três primeiros moradores da Casa<sup>163</sup>, existia o interesse pelas transformações na cidade e na vida das pessoas, e a medida da influência que se poderia exercer numa construção coletiva atenta a esse processo de contínua modificação.

E o livro, “A Casa. Como Convém”, deu nome a uma porção de vontades nossas em torno de receber pessoas e viver na cidade do Recife. Tomamos o título do livro e sob ele começaram a se

<sup>162</sup> Na mesma entrevista concedida à autora e já mencionada, o grupo comenta como as trocas ocasionadas pela convivência na Casa aconteciam a partir de relações afetivas e de sua partilha. Falam como foi criada uma rede de amigos, pelo interesse uns nos outros (e nas suas redes pessoais que passam, então, a serem compartilhadas). “Eu cheguei em Recife depois de todo mundo está aqui há mais tempo, então foram me apresentando as pessoas. Cada pessoa nova era um banquete” (GOUVÊA, 2018). Entrevista feita exclusivamente para essa pesquisa com a artista os realizadores e visitante da “Casa como convém”: Priscila Gonzaga (2017), Cristina Gouvêa, Cristiano Lenhardt, Jonathas de Andrade e Luciana Freire (2018). Nos casos seguintes em que não há referências bibliográficas, leia-se que a fonte são as entrevistas realizadas pela pesquisadora. Nesses casos, omitimos também as notas de rodapé.

<sup>163</sup> O livro foi encontrado por Priscila Gonzaga à venda em uma feira de usados no Rio de Janeiro. Na ocasião, ela, Cristiano Lenhardt e Jonathas de Andrade estavam na cidade para produção e abertura da exposição *Amor e Felicidade no Casamento*, exposição individual de Jonathas de Andrade no Instituto Furnas Cultural, em 2007.

formar de fato projetos. Por conta dos interesses de todos e da profissão dos meninos [Cristiano Lenhardt, Jonathas de Andrade e Silvan Kälin], tudo se deixava moldar pela arte. Já havia o teto comum que funcionava como ponto de chegada. E, sobretudo, o teto em comum fez a casa como convém. (GONZAGA et al., 2014, p. 17-18)

O texto do livro, pois, não só uma problemática familiar, no que toca a questão das transformações da cidade e das formas de morar, mas também desperta o desejo por experimentar ir na contramão da cidade – observada no entorno da Casa, num processo acelerado de transformação pela especulação imobiliária e o decorrente modo de vida privativo, excludente e ostensivo. E assim surge a vontade de abrir a casa, de modo a celebrar o potencial do encontro.

Mobilizados por essas ideias, o grupo produziu sua primeira ação em espaço público; confeccionaram serigrafias em tinta vermelha que reproduziam em tamanho real a carta de abertura do livro do arquiteto Marcos de Vasconcellos. Estas serigrafias eram feitas diretamente sobre tapumes das construções de novos empreendimentos imobiliários do bairro de Casa Amarela. Depois, a mesma carta serviu como convite para “a prática de residência artística doméstica” (RIVITTI, 2010, p. 150) empreendida pela “Casa como convém”.

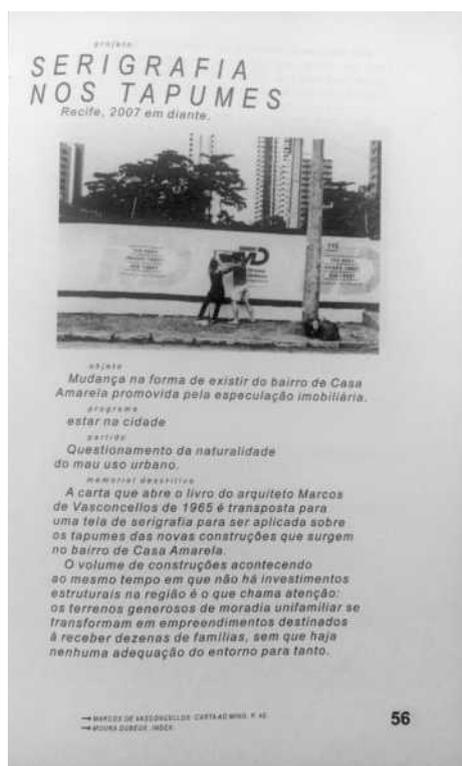


Figura 39. Reprodução da página 56 do livro *Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém* (GONZAGA et al., 2014).

Com um nome, na “casa apartamento prediozinho” da Rua Silveira Lobo, número 150<sup>A</sup>, surge então o “NOVO PROJETO: residências em formato visita e residências em formato correspondência. Festa por vir: convites e olho atento pra aproveitar a ocasião”<sup>164</sup> (como convém, a casa, 2010). Com o intuito de fomentar essas residências, os moradores se colocaram atentos às oportunidades de viabilização da hospedaria criativa, ora enviando cartas (como a citada anteriormente) e e-mails a artistas que o grupo tinha interesse em estabelecer diálogo, seja otimizando projetos via editais e eventos culturais locais. Assim, além de desenvolveram diversos projetos em colaboração com seus convidados – muitos desses arquitetados em ambiente virtual, já que a grande maioria desses visitantes era de fora do Recife – ofereciam estadia aos amigos criativos de passagem pela cidade.

A casa passou a ser uma espécie de residência artística em tempo integral,

<sup>164</sup> “Experimento Urbano Caseiro: o dia, a Casa e a Cidade do Recife”. In: *A casa como convém*. Disponível em: <http://convem.tumblr.com>. Acesso em 11 Jul 2016.

com uma grande circulação de artistas e não-artistas<sup>165</sup> que ali conviviam e imprimiam sua marca. Depositando mais uma camada no grande palimpsesto que se tornou os vãos e paredes da Casa, repletas de objetos, desenhos, mapas, coleções e registros de deslocamentos e incursões na cidade.

Tratava-se, pois, de um projeto fluido, que concretizava em grande parte ações estéticas de cunho caseiro (por vezes privados ou semi-privado), pautadas pelas dinâmicas dos encontros entre pessoas que já possuíam ou estabeleciam vínculos afetivos com os moradores da Casa, fossem participantes e/ou “público”.

O “atelier-morada” teve dois diferentes endereços na zona norte da cidade do Recife, entre os anos de 2007 e 2011, o mencionado apartamento da Rua Silveira Lobo, no bairro de Casa Forte/Casa Amarela e uma casa à beira do rio Capibaribe, na Rua Tapacurá, no bairro do Monteiro/Poço da Panela. No ano de 2012 seguiu para seu último destino, o centro da cidade, no terceiro andar do Ed. Pernambuco, na Avenida Dantas Barreto, no bairro de Santo Antônio. Nesse momento houve a dispersão dos integrantes do grupo e já não usavam o nome “Casa como convém”<sup>166</sup>. Em todos esses deslocamentos, foram realizados vários projetos situacionais colaborativos que demonstravam a possibilidade de construção de um cotidiano inventivo; o desejo comum dos moradores e dos convidados da Casa por uma ética criativa.

O dia-a-dia [sic] entre quartos e sala e espaços divididos dentro e fora da casa; os livros, os filmes, as histórias de casa e das outras cidades; os sotaques; os amigos próximos e os visitantes; as fotografias; as conversas; o pesado e o difícil; a piada; os fins de semana na praia; as ferramentas; os conhecimentos; as

<sup>165</sup> Em entrevista concedida por parte do grupo à autora, Cristina Lino Gouvêa comenta seu esforço em negar-se artista, se firmando no lugar de arquiteta quando cooptada para participação da Casa em projetos de artes visuais, tais como o SPA das Artes. Gouvêa se reporta e analisa esse momento dentro de um contexto do que chamou de “descoberta de ser artista de Jonathas de Andrade” (GOUVÊA, 2018). Inicialmente na Casa, apenas o artista Cristiano Lenhardt tinha formação acadêmica em artes e havia realizado projetos profissionais, tendo feito parte do coletivo de arte “Laranjas” (RS). “Eu tinha a impressão que todo mundo que ele [Andrade] conhecia e se conectava tinha que virar artista, porque a arte era o lugar onde as pessoas que tinham potência de vida iam realizar as vontades. [...] Lembra daquela conversa que a gente teve [voltando-se para Andrade]? ‘Eu não sou artista, eu não vou para Casa como convém na época do SPA, eu sou arquiteta, eu vou antes para preparar [a casa]’”. (GOUVÊA, 2018, grifo nosso)

<sup>166</sup> Nesse momento, a Casa e os projetos individuais tomam outra dimensão. O apartamento do Ed. Pernambuco é grande o suficiente para cada morador ter seu espaço individual e existir espaço para ações públicas (como a realização das reuniões do grupo Direitos Urbanos – grupo de mobilização política em torno dos processos de transformação urbana no qual Cristina Lino Gouvêa era uma das principais articuladoras). Com a separação de Cristiano Lenhardt e Jonathas de Andrade, ambos passaram a se debruçar mais em seus projetos artísticos individuais, enquanto Priscila Gonzaga e Silvan Kälin passaram a se dedicar a Editora Aplicação. Embora ainda houvesse um laço afetivo e convivessem no mesmo espaço, o grupo estava empenhado em processos profissionais mais apartados e de maior alcance.

roupas; a comida; o trabalho. A negociação que compartilha todos esses bens: este acervo moldou cada um, e também os projetos feitos pela casa e pelos uns [sic]. (GONZAGA et al., 2014, p. 18)



Figura 40. Reprodução da página dupla (211-212) do livro *Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém* (GONZAGA et al., 2014). Vista da Casa no Ed. Pernambuco. Recife, 2012.

Ao longo de um intenso processo de trocas e diálogos, que desembocam em 2014<sup>167</sup> na publicação de um livro/catálogo/inventário produzido com incentivo do Fundo de Cultura do Governo do Estado de Pernambuco (2012-2013) – desafio por registrar e apresentar o projeto da Casa em seu dia a dia fluido<sup>168</sup> –, houve uma série de movimentos de saída da Casa para a rua e vice-versa. Seja na criação de situações públicas e privadas – ou privadas que se tornariam públicas, ou na apresentação condensada de seus processos em

<sup>167</sup> O livro intitulado “Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém”, organizado por Priscila Gonzaga, fora publicado anteriormente numa versão experimental com cerca de 16 exemplares, em Zurique, em junho de 2012.

<sup>168</sup> Como veremos adiante, este seria o problema da pesquisa da designer Priscila Gonzaga: “Como é que uma experiência fluida, que é uma experiência de partilha do espaço permeada por arte, alimentada por arte, pode (ou não) se fixar num livro.” (GOUVÊA, 2018)

exposições<sup>169</sup>, os projetos da Casa se desdobram como “telas<sup>170</sup>, oficiais ou não, de ver a conversa virando um acontecer” (GONZAGA et al., 2014, p. 44). Essas “telas”, frutos de variadas “astúcias” (Certeau, 2014), exprimem o interesse pela apropriação e uso particularizado da cidade e “das gostosuras da vida que estão muito ao alcance da mão”. (GONZAGA et al., 2014, p. 44).



<sup>169</sup> A primeira exposição aconteceu, com título homônimo, como mostra individual na Galeria Mariana Moura, em Recife, entre os dias 26 de agosto e 30 de setembro de 2010. A mostra contava com objetos, fotografias, vídeos e impressos – objetos e registros da Casa ou vestígios de projetos realizados. Posteriormente, a convite das curadoras Lúcia Padilha Cardoso e Bárbara Collier, participou da mostra coletiva “ConVivências – Experiências Coletivas em Pernambuco”, entre os meses de julho e setembro de 2011 na Galeria Ana das Carrancas no Sesc Petrolina. O convite aconteceu na mesma época em que Priscila Gonzaga organizava o livro “Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém”. Ao aceitarem o desafio de organizar material para mostra, seguiram uma estratégia diferente daquela realizada na Galeria Mariana Moura, criando um sistema de fichas para registro dos projetos da Casa, que ocasionou na construção do protótipo do livro. E, “a posteriori, a gente inventou essa maneira de apresentar coisas que a gente fez, pensou ou sonhou juntos como projeto, usando a linguagem da arquitetura. [...] Mas a gente não pensava nessa lógica no momento que estava realizando, [coisa] que o livro pode dar impressão que sim. [...] Daí a gente criou essas fichas, que eram uma espécie de protótipo [...] dava uma horizontalizada, uma achatada nas coisas que eram muito diferentes [...] transforma diversas coisas que a gente fez ou que a gente sonhou e imaginou em projetos, mas que nem sempre eram entendidos como projetos”. (GOUVÊA, 2018, grifo nosso)

<sup>170</sup> No sentido figurado a palavra, usada corriqueiramente na cidade do Recife, é sinônimo de “travessura”.



Figura 41. Manuseio do livro *Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém* (GONZAGA et al., 2014).

Uma dessas conversas que viraram ação foi realizada pela “residente mais aplicada” (GONZAGA et al., 2014, p. 48) da Casa, a performer Luciana Freire. A artista, que já era amiga do grupo<sup>171</sup>, habitou a Casa durante dois meses, montando uma programação de ações com mostra de vídeos, exercícios, jantares e fechamento com conversa e apresentação de registros de processos. Além disso, realizou nas ruas do Recife a performance “3 segundos”.

“3 segundos” foi uma experiência desdobrada de conversas na Casa acerca de algo singular que pode acontecer espontaneamente no dia a dia: o sustentar o olhar no olho de outra pessoa por um tempo minimamente estendido. A ideia “era sair de casa com a tarefa de fazer contato de olho por 3 segundos, no mínimo, com as pessoas. Saí de lá [da Casa], vim para o centro da cidade, de ônibus. Andava, conversava com algumas pessoas e ficava nessa busca”. (FREIRE, 2018, grifo nosso)

<sup>171</sup> Colega de classe de Priscila Gonzaga e Jonathas de Andrade no curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da UFPE. Em entrevista concedida a autora, Luciana Freire, relata que sua avó morava a uma quadra de distância d’A Casa na rua Silveira Lobo.

Para Freire, o experimento surgiu como possibilidade de ultrapassar determinadas barreiras pessoais no embate com o espaço público<sup>172</sup> – por sentir-se “reprimida” ao andar na rua, “por ser mulher” (FREIRE, 2018) – e mote para registro de suas sensações em relato escrito, produzido no decorrer da ação e posteriormente a ela. Esse relato foi compartilhado com os moradores da Casa ao final de sua residência e compõe o livro “Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém” (GONZAGA, Priscila de Souza (Org.). Editora Aplicação, 2014).

A gente [Cristina Lino Gouvêa e Jonathas de Andrade] já tinha essa conversa e com a Luchi [Luciana Freire] ela pega e transforma isso em uma saída de casa, em uma experiência mesmo, num formato mais estruturado. A Situação de sair na rua juntos, do Jonathas ir junto meio que para fotografar e dar conta da Luchi não estar sozinha. Você sabe que existe a situação ônibus, ‘ah, então eu vou pegar um ônibus’. Então vai interferindo nessa situação de uma forma mais... você faz um recorte no tempo. ‘Vou começar de manhã, vou terminar tal horário’. Você tira isso da vida como uma espécie de experimento. O que não quer dizer que já não estivéssemos fazendo isso de forma fluida e desorganizada na vida. (GOUVÊA, 2018)

Nessa passagem, vemos uma percepção comum aos moradores da Casa, a compreensão da constituição de uma ação artística como inferências colaborativas em situações cotidianas. O experimento “3 segundos” nos remete a ideia de “performar a vida”, reflexão proposta pelo artista estadunidense Allan Kaprow (1927-2006) no seu ensaio *Performing Life* (1979). Esse texto é escrito após Kaprow construir um pensamento sobre o *Happening* – tendo realizado os primeiros no final da década de 1950 – e as *Activities*, noções discutidas no segundo capítulo.

---

<sup>172</sup> “Neste caminho a conexão mais significativa foi com um homem que está parado de frente para rua, poderia ser zelador daquele prédio. Deve ter mais de 40 anos, rosto envelhecido, nem um pouco atraente. Olho para ele. Ele olha para mim. O ônibus fica ali parado por alguns minutos, ou pelo menos pareceu ser muito tempo. Não deslocamos o olhar em nenhum momento. Minha expressão é séria, mas não consigo entender qual é a dele, o que ele poderia estar pensando. Tenho certa aversão ao pensar que aquilo são olhos de desejo. Mas preciso continuar com o exercício que me propus. Estava num lugar seguro e aquele olhar não poderia gerar nada mais contra mim. Tive raiva de permiti-lo achar que o desejasse. Meu olhar não queria dizer tal coisa. Mas como ter poder sobre isso? Como deixar claro o que eu quero com meu olhar? Tudo o que quero é atravessar essa barreira do olhar. Do tempo do olhar. Da interação entre duas pessoas. Entendo como algo paradoxalmente trivial e de imenso poder comunicativo. Desço do ônibus, ninguém cruza meu caminho até minha casa. Abro o portão. O exercício acaba.” (GONZAGA et al., 2014, p. 148-149)

O texto do ensaio, motivado por uma investigação em torno do ato de respirar, nos indica que a consciência sobre atos e sensações do cotidiano e sua relação com a experiência de outras pessoas e com a ambientação que esta ocorre conformam, justamente, a "performance da vida". Indagação teórica que em consonância com a situação proposta e vivida pela artista Luciana Freire, estuda relações entre arte e vida de modo a otimizar, nesse caso através do deslocamento do gesto cotidiano e do diálogo doméstico, o tempo presente, como algo que poderá se prolongar *ad infinitum* nas relações, ressonâncias e encontros subjetivos com o espaço.

No mesmo ensaio, Kaprow promove uma reavaliação da ideia de *happening*, em sua suposta naturalidade decorrente de se fazer a "vida conscientemente"; o que, pelo contrário, ocasionaria, segundo o autor, "a vida se tornar bem estranha - prestar atenção muda a coisa visada" (KAPROW, 1979).

O estranhamento aqui discutido nos indica não um dado de incerteza intelectual *a priori*, mas como este ocorre pelo ato de se criar artificialmente uma situação que trabalha elementos de repetição, deslocamento de comportamentos cotidianos, registro e compartilhamento, atuados num esgarçar da temporalidade.

O novo gênero de arte então surgiu, ou, mais precisamente, tornou-se gradativamente um gênero de arte/vida, refletindo igualmente os aspectos artificiais do dia a dia e as qualidades naturais da arte criada. Por exemplo, era claro para mim o quanto o aperto de mãos é um ato formal aprendido culturalmente; é só tentar apertar uma mão cinco ou seis vezes em vez de duas e você causará ansiedade. Também passei a perceber o quanto os trabalhos de arte de qualquer tipo podem ser autobiográficos e proféticos. Podia-se ler uma pintura como se fosse a caligrafia do pintor, e depois de algum tempo enumerar suas fantasias mais recorrentes, do mesmo modo que se pode fazer a partir de uma coleção de cartas ou de um diário. (KAPROW, 2010)<sup>173</sup>

Tal situação, entendida como prática artística, promove diferentes interlocuções e transformações do espaço cotidiano, ao passo que transformam a vida em "vida", ou seja, em arte como-a-vida (*lifelike art*) (KAPROW, 2010).

---

<sup>173</sup> Excerto do texto traduzido in: KAPROW, A. *Performing life*. ARS (São Paulo), v. 8, n. 15, p. 112-117, 1 jan. 2010.

“Existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície [espontaneamente]” (CERTEAU, 2014, p. 159, grifo nosso). Ações criativas que criam situações, como aquelas promovidas pelos moradores e visitantes da “Casa como convém”, nos indicam “momentos criados” (IS nº 4, 1960, apud JACQUES, 2003, p. 122), de modo a revelar estranhezas do cotidiano; ações que evidenciam seus indícios e promovem uma transformação no próprio cotidiano.



Figura 42. “Beijo de mecânica à [sic] três. A respiração estendida acontece pelo ar filtrado pelo outro. O caminho do ar é nariz boca nariz boca boca nariz [sic]. Fotografia de Larissa.” (GONZAGA et al, 2014, p. 202).

Nesse conjunto, podemos detectar, então, práticas que, embora extremamente banais, são estranhas ao espaço normatizado (“geométrico” ou “geográfico”) das construções dos modos de vida contemporâneo urbano. Essas práticas de espaço remetem a uma forma específica de “operações” (modos de fazer). Remetem também a “uma outra espacialidade” (CERTEAU, 2014). Burlar as práticas cotidianas do espaço vivido, desse modo, é uma forma de perceber e intensificar os modos como praticamos os espaços e a vida. O que, afinal, trata da realização de “desejos primitivos [...] cuja raiz material será a *nova realidade*” (IS nº1, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62), preceito das construções situacionistas.

Por meio desta e de outras ações que propõem como exercício criativo o suspender temporariamente gestos e objetos cotidianos – para isolamento, observação atenta - e a repetição, ou deslocamento, desses gestos e objetos em contextos diversos (não necessariamente artísticos), que inscrevemos algumas operações da “Casa como convém” como experiência artística nos

limites da arte e da vida. Queremos dizer com isso que suas ações artísticas, imbricadas ou desdobradas no *continuum* da existência dos moradores e visitantes da Casa, proporcionam uma experiência didático-afetiva sobre a arte de viver a vida de maneira compartilhada e de modo “apaixonante”. Todas as ações da Casa tratam de orientar a vida como prática experimental, capaz de “estabelecer, a partir de desejos reconhecidos com maior ou menor clareza, um campo de atividade temporária favorável a esses desejos” (IS nº1, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62.)

Num primeiro momento [quando Priscila Gonzaga, Cristiano Lenhardt e Jonathas de Andrade decidem morar juntos] era um jeito de dividir custos, mas depois mudou tudo porque virou uma forma de viver, de dividir as conversas, começar o dia com o café da manhã falando do que está querendo fazer no dia, no sonho, na vida. As refeições, sempre juntos. Descobrir o bairro, andar de bicicleta como uma postura de resistência mesmo. [...] Para nós foi muito forte, como um programa estético, um programa de princípios de vida, de como se colocar [...] O fato da gente ter se apaixonado e amar, aquilo foi a primeira vez que aconteceu na minha vida e pro Jonathas também, do jeito que aconteceu, contaminou as outras pessoas. A gente falava em nome do amor, e não em nome do nosso amor, mas em nome do Amor. Então a gente ia [abria disponibilidade às ações conjuntas] porque amava. Tudo era um amor. Tudo era lindo. Os copos, as louças, as casas, as pessoas, as roupas... (ANDRADE; LENHARDT, 2018, grifo nosso)

A experiência da “Casa como convém” volta assim a problematizar o binômio arte/vida das vanguardas históricas, contribuindo para o debate em torno da dimensão social das práticas artísticas atuais. O estudo dos projetos da Casa pode também nos levar a pequenos focos de resistência aos modos hegemônicos de experiência urbana e a maneiras de subjetivação e “constituição de si” que poderiam ser abordados como “obra de arte”, ou seja, com uma ética que pode se converter numa “estética da existência” (FOUCAULT, 2014).

No livro “Formas de vida: arte moderna e a invenção de si”, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud reflete sobre a “cultura do comportamento”, apontando que a ideia de criação de si mesmo é em parte reflexo de um dos principais paradigmas de parte da arte moderna: a união da arte à “práxis vital”. O autor alerta e especifica que boa parte da arte produzida no século XX se fundamenta nos “*pontos de passagem* entre arte e vida”, pois “não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra [arte e vida], mas de suspendê-la, ao

mesmo tempo que a mantém intacta.” (BOURRIAUD, 2011, p.16, grifo nosso).

As ações cultivadas na Casa aparecem como reminiscências das vanguardas e neovanguardas que colocam como chave da sua significação as circunstâncias de produção dos projetos e a maneira como os realizadores demonstravam publicamente sua própria existência. Esses modos de existência, carregados de “atividades ordinárias”, apesar de variadas e singulares no seu conjunto, vêm marcadas historicamente pela contestação dos valores éticos e políticos associados ao modo de produção e racionalização do trabalho na civilização industrial, crítica que marca o pensamento da arte moderna, radicalizado pela teoria da vanguarda, como vimos.

Bourriaud resgata a compreensão de como a arte moderna questionaria todo o “plano da existência” à maneira de uma tradição que poderia ser reconhecida nos pequenos gestos dos “dândis” e das invenções dos “alquimistas”. Gestos esses, em certa medida, semelhantes aos do grupo da “Casa como convém”, em suas aventuras urbanas e experimentos domésticos.

Nesse sentido, os projetos da Casa promovem, mesmo que de maneira efêmera, ou no porvir da vida daqueles que permanecem coexistindo<sup>174</sup> desde um primeiro momento de convívio estabelecido na Casa, rupturas de certas leis invisíveis que regem sua vivência nos espaços públicos e privados, emergindo, portanto, como “utopias localizadas” (FOUCAULT, 2013). Verificamos, pois, que tal postura atenta, inventiva, privada e coletiva é capaz de “diminuir ao máximo os momentos nulos de vida” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 56). E nessa intensificação e organização da vida, podemos aproximar as ações dos moradores e parceiros da “Casa como convém” à primeira meta da Internacional Situacionista, promover uma transformação da cultura e dos costumes.

O intuito é apontar em algumas ações públicas e privadas da Casa uma propulsão por mudança temporária de determinados espaços e comportamentos, produzindo “desvios” em experiências cotidianas automatizadas. Com base na teoria situacionista, verificamos as potencialidades do projeto analisado para a realização de uma arte contemporânea como a

---

<sup>174</sup> Em entrevista concedida à autora, todos os participantes afirmam que a convivência na Casa foi transformadora em suas vidas e nas dos amigos que passaram pela Casa, seja nas suas dinâmicas domésticas (no modo de cozinhar, organizar o espaço da casa, etc.) e em projetos artísticos colaborativos posteriores, em parcerias de trabalho que seguem até os dias atuais.

construção de um “lugar outro” na própria vida cotidiana. Verificamos que a noção de “situação construída”, como criação coletiva de um momento da vida cotidiana, pode, pois, fundamentar as práticas da Casa e aqui ser explorada como categoria de análise dos seus processos criativos.

Desde 2007 a ideia de hospedaria enquanto “agenciamento dos espaços de intimidade dentro do espaço particular coletivo da Casa” (Gonzaga et al., 2014, p. 50) acompanharam o percurso das ações desenvolvidas pela “Casa como convém”. Hóspedes, artistas ou não, partilhavam do espaço doméstico de maneira inventiva quando eram provocados pelos moradores a pensar sua presença na Casa. Sem uma definição precisa do uso de cada espaço, esses moradores momentâneos se viam na função de desenhar “uma nova situação a cada intervalo de tempo” e ao mesmo tempo lidar com a constante reconfiguração advinda de condições que aconteciam não só em função de cada mexida na casa, mas também do processo de abertura à visita pública, que acontecera inicialmente durante uma semana em 2008.

Naquele ano, a Casa tem o projeto “Residência A CASA”<sup>175</sup> recusado no SPA das Artes - Semana de Artes Visuais do Recife – programa de artes da prefeitura do Recife que incentivava à produção artística de artistas iniciantes e mobilizava ações diversas (intervenções, performances, exposições, palestras, etc.) durante uma semana. O projeto do grupo consistia em um “concentrado de residências envolvendo pessoas próximas e pessoas com vontade de se aproximar, concretizadas presencialmente ou por correspondência, com trabalhos, conversas e propostas” (Gonzaga et al., 2014, p. 48).

Com a rejeição do projeto, o grupo decide realizá-lo de maneira independente no mesmo período do evento, em setembro de 2008. Assim era implementado o primeiro projeto com ampla divulgação da “Casa como convém”. As residências começaram a acontecer, como vimos anteriormente, algum tempo antes, na convivência pela hospedagem de amigos e com visitantes ocasionais. Durante a semana que ficou aberta, a Casa servia de ponto de encontro vespertino em torno de pequenas comidas que “seguravam as visitas”. A ideia de um encanto culinário implícito nessa prática ganharia mesmo

---

<sup>175</sup> Projeto indexado no livro *Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém como “ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA”*. (GONZAGA et al., 2014, p. 47- 48)

autonomia no cozinhar do artista residente Cristiano Lenhardt<sup>176</sup>, que veio a chamar sua experiência em torno da comida no período de abertura da Casa de “Chaleira”.

No livro, tal proposição que é indexada como “COZINHA”, trata da consciência e manipulação de comportamentos catalisadores de outras atenções, entendendo “a comida como dispositivo-suporte de conversas e de aberturas, no que ela sacia, relaxa, inspira. [...] Louças [que dão suporte a comida] vindas da China e de outros lugares aumentam a vontade de comer com os olhos” (Gonzaga et al., 2014, p. 90, grifo nosso). Dessa forma a Casa ganhava “corpo” reverberando na festa do encontro fortuito como “Um meio comum onde trabalho, possibilidades, estéticas se desenvolvem” (CASA COMO CONVÉM, 2010).

Os artistas foram chamados, também quem tivesse o que nos contar, da casa, da rua, do trabalho. Arquitetos, poeta, vidente, *film-makers* plantadores de cana, desenhadores, estudantes da ciência cognitiva. Chamamos amigos e ganhamos amigos também. Meses de conversa. (CASA COMO CONVÉM, 2010)

Nesse mínimo e inicial espaço-tempo “não-hegemônico”, praticado por pessoas ordinárias e/ou por artistas, podemos verificar incursões teóricas que problematizam a ideia da oposição no cotidiano entre a trivialidade normativa e a “Festa” (LEFEBVRE, 2014) por meio da constituição de “heterotopias” enquanto utopias localizadas (FOUCAULT, 2013). As heterotopias, enquanto espaços reais de contestação, são locais reinventados pelos comportamentos de determinados indivíduos. Nesse local, podemos acompanhar a justaposição de vários outros (espaços-comportamentos), *a priori* incompatíveis.

Nas proposições dos moradores da Casa, destacamos, nesse ensejo, aquelas ações tais como a instalação de um balanço e um chuveiro na calçada, a realização de um café da manhã nas ruínas de uma casa modernista<sup>177</sup> e a criação de um “boato” sobre a construção de um parque em um terreno prestes a demolição<sup>178</sup> – , utilizando como desculpa poética o desejo de celebrar o

---

<sup>176</sup> “Sua chegada no Recife foi facilitada pelo mecanismo de sedução culinária de que dispunha. Com a morada em conjunto, o prazer foi firmemente despertado e aumentado nos outros moradores-residentes, tendo finalmente consequência concreta no dia-a-dia ordinário de todos” (GONZAGA et al., 2014, p. 90).

<sup>177</sup> O projeto “Abertura de uma casa”, de 2008, que analisaremos à frente.

<sup>178</sup> Referimo-nos ao projeto “Parque Jaqueirinha”. Tratou-se da instalação clandestina de uma faixa informativa na área externa de um terreno baldio de vasta vegetação, disponível graças à

encontro entre conviveres e amigos num “programa de estar na cidade” (Gonzaga et al., 2014, p. 53; 56; 58; 60; 66; 74; 76; 78; 87). Temos nesse pretexto, que alguns dos projetos do grupo, acontecem como brevíssimas colônias de férias na simultaneidade do caos urbano recifense.

Construir coletivamente situações autônomas, mesmo que efêmeras e no limite entre a esfera pública e privada, equivale hoje à realização de pequenas utopias. Compreendemos que esse tipo de proposição não resulta na revolução almejada pela vanguarda situacionista. É preciso entender que ao propor, analisar e estabelecer aproximações entre as ações da Casa como convém e a noção de Situação Construída, operamos por meio de uma atualização desse conceito de modo a compreender que se busca atualmente efeitos diferentes do contexto histórico e geográfico situacionista.



---

demolição, em 2009, de um hospital abandonado (antiga Casa de Saúde São José). Circulava a notícia que no local seria construído um supermercado de grande rede internacional, fato que não se concretizou até o momento. Segundo o “memorial descritivo” da ação, no livro *Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém*: “O boato da construção do parque ganha força. Talvez tenha mais força mesmo nesse lugar do boato do que naquele do protesto. Deixar crescer, criar um fato. Envolver e aglutinar quem está em volta também pensando a cidade em que se vive, também sentindo incômodo. Dar fôlego para a ideia, para sua realidade. Confrontá-la com a outra realidade que está para vir e é tão mais pobre. Uma faixa na entrada do parque agradece à prefeitura e ao grupo Carrefour por esse lindo presente que a cidade receberá, o Parque Jaqueirinha. Panfletos entram nas casas, voam na rua, grudam nas praças. (GONZAGA et al., 2014, p. 67).



Figura 43. Alguns experimentos da Casa. De cima para baixo: chá com mini louça e balanço na calçada. Casa na rua Silveira Lobo, 105 A.

Segundo Borriaud “a arte atual manipula os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição total da arte” (BORRIAUD, 2009, p. 38). Para ele, os artistas hoje praticam operações da Internacional Situacionista, como o “desvio”, de um modo bem diferente que os situacionistas que “pretendiam corromper o valor da obra desviada, ou seja, investir contra o capital cultural” (ibdem). Para o autor, diferente dos situacionistas, os artistas contemporâneos não consideram as obras de arte como empecilhos, mas sim como “materiais de construção.” (BORRIAUD, 2009, p. 39).

Entendemos que as práticas empreendidas pelos habitantes da Casa comungam com uma prática comportamental experimental que resvala no urbano (apropriação desviantes de elementos cotidianos de modo a reconectar arte e vida), mas os objetivos do grupo se distanciam da Internacional Situacionista quando pensamos que, diferente da IS, os realizadores da “Casa como convém” não perseguiram a ideia de superação da arte por uma revolução social. Parece-nos, pois, inviável tomar a proposição situacionista essencialmente insurgente em sua totalidade nas ações aqui analisadas, bem como num contexto político e cultural atual.

Basta pensarmos, por exemplo, que algumas ações da Casa, especialmente aquelas que visam a alguma apresentação sistematizada de seus

processos, como as exposições<sup>179</sup> e a publicação supracitada, acontecem dentro de um programa de políticas públicas culturais ou em um sistema de mercado de arte, que seriam incompatíveis com as ideologias situacionistas.



---

<sup>179</sup> Além das exposições mencionadas (na Galeria Mariana Moura, em Recife, e na Galeria Ana das Carrancas, no Sesc de Petrolina), o grupo participou de exposição coletiva no Atelier 397, em São Paulo, dentro do projeto REC><GRU: ida e volta. A mostra que aconteceu entre 18 de setembro e 30 de outubro de 2010, propôs apresentar um recorte da cena artística do Recife, tendo parceria com as galerias recifenses Mariana Moura e Amparo 60, e catálogo impresso com verba de edital promovido pelo MinC (Ministério da Cultura) e Fundação Bienal de São Paulo. Os processos da Casa também foram apresentados e representados pelo artista Cristiano Lenhardt no projeto de residência Made in Mirrors Foundation em Guangzhou, na China, em 2011.



Figura 44. Participação da “Casa como convém” na exposição “ConVivências – Experiências Coletivas em Pernambuco”, no Sesc Ana das Carrancas em Petrolina – PE.

Mas, claro é que ao observarmos o conjunto de ações e discursos dos conviventes da Casa percebemos tanto uma postura de recusa de determinadas classificações e inserções no campo da arte<sup>180</sup>, quanto o número ínfimo de ações pautadas (ou deslocadas) para a agenda da arte. Portanto, constatamos que “o simples fato da existência do cabelo [crespo, volumoso e ruivo] da Luchi” (LENHARDT, 2018, grifo nosso), o fascínio de Kälin pelas frutas e sua produção de “uns 3, 4 sucos de frutas diferentes por dia”<sup>181</sup> (KÄLIN, 2018), ou “botar uma mesa na calçada para tomar café” (GONZAGA, 2017)<sup>182</sup>, eram deflagradoras de transformações nos comportamentos dos agentes da Casa na constituição de um espaço outro, não só domiciliar, mas também urbano.

No mesmo período da abertura pública da Casa, acontece um “banquete desjejum”, projeto “Abertura de uma casa”. Convite – feito por e-mail para contatos diretos que poderia ser estendido a terceiros – para café da manhã aberto a interessados quaisquer para visitar uma casa modernista em processo

<sup>180</sup> Por exemplo, o grupo negava a noção de intervenção urbana. “Se alguém dissesse que estávamos fazendo intervenção qualquer um aqui fazia ‘rham’ [emissão de som como retrucar] [...] A gente era muito melindroso com rótulos” (GOUVÊA, 2018). “Intervenção urbana é uma classificação posterior, que não é dada por nós e nem cogitada. Existe um modo de se relacionar com a cidade que faz ter vontade de agir e pensar sobre contextos específicos da cidade do Recife”. (RIVITTI, 2010, p. 150)

<sup>181</sup> Fascínio que se desdobraria em uma pesquisa sobre frutas e verduras realizada no Mercado de São José, realizada em dezembro de 2013. A motivação inicial da pesquisa (registrada em vídeo e publicada em um livro impresso multicolorido – *Solta ou Prende*, Editora Aplicação, 2013) partiu da expressão popular “solta ou prende”, relacionada às características digestivas de determinadas frutas e verduras.

<sup>182</sup> Por exemplo, a já mencionada instalação de um balanço e um chuveiro na calçada, do lado de fora do muro da casa na Rua Silveira Lobo. “Partido: Criação de um ponto de parada na entrada de casa; Convite; Experimentar a possibilidade de privatização do espaço público através do banho, uso particular; e de abertura do espaço privado através do oferecimento do chuveiro; Curto-circuito.” (GONZAGA et al., 2014, p. 74)

de saqueamento e desmonte no bairro da Torre. Nesse espaço havia uma moradora, Dona Lourdes. Segundo o “memorial descritivo” da ação:

Um banquete desjejum está sendo preparado para amanhã, às 9h, numa casa na esquina da Rua Padre Anchieta com a Davino Pontual, número 560. A casa é incrivelmente linda, uma construção modernista que foi saqueada e destruída. A ideia é fazer um banquete neste lugar e neste momento vem da vontade de reunir amigos também arrebatados pelas transformações da vida, do mundo e da cidade, para um encontro de sentimentos, em que se enche a barriga dormida de frutas e sucos, preenchendo de presente esse passado e o dia com energia geradora e transformadora.

Gostaria muito de compartilhar desse momento com todos vocês, de encontrar cada um de vocês e seus amigos. A ideia do banquete é parte do projeto A Casa Como Convém, e foi motivada pela visita da amiga arquiteta Cristina Gouvêa, que é uma das residentes da casa. Quero apresentá-la a vocês amanhã. (Gonzaga et al., 2014, p. 61)

O “café da manhã na casa de Dona Lourdes”<sup>183</sup> (GOUVÊA, 2018) “aconteceu com frutas, toca-discos, visitantes convidados e espontâneos. [...] foi feito um levantamento rápido da arquitetura que depois serviu de base para o trabalho artístico ‘Projeto de abertura de uma casa, como convém’, de Jonathas de Andrade, uma maquete-projeto da destruição da casa” (GONZAGA et al., 2014, p. 61).



Figura 45. Ruínas da casa modernista, projeto Abertura de uma casa, 2008.

<sup>183</sup> “Banquete desjejum na casa aberta da Torre. Tudo o que se ouviu da casa era de um drama denso. De alguém que continuava a morar lá, depois de já ter abandonado a casa. A casa crescia por dentro e já era observada não só por nós. O escancaramento depois do saque foi convite para a celebração.” (GONZAGA et al., p. 202)

A ocupação momentânea da ruína de uma casa modernista na cidade acontece nessa experiência como forma de gerar uma "situação nova", que além de abordar a explícita condição de destruição imbricada no contexto de hiper-especulação imobiliária no Recife, realiza uma "utopia localizada" pautada no desejo de encontro e de "estar na cidade" (GONZAGA et al., p. 60). Temos, pois, a criação de um dispositivo de modificação da percepção da paisagem urbana que, ao mesmo, promove a idílica busca de um "lugar outro".

Esse "lugar outro" realizado pelos moradores da Casa e seus convidados pode ser considerado, mais uma vez, de uma "heterotopia", segundo a tipologia concebida por Michel Foucault como "contraespaço". Possibilidade de contestação de todos os outros lugares e, ao mesmo tempo, de reencantamento da própria realidade. Essa noção foucaultiana nos leva a perceber que a relação de transformação do espaço acontece como indicação de possibilidade de desvio de um lugar do poder, através da criação de uma nova Situação.

Nessa ação, a própria cidade se faz matéria de criação, não apenas dos moradores-artistas da Casa, mas de todos que reinventam os sentidos do espaço urbano através da experiência de um café da manhã estético compartilhado. A situação proposta pelo projeto "Abertura de uma casa" é uma forma de pensar nossa presença no ambiente urbano, e faz suscitar a reflexão da cidade concebida em sua dimensão criativa e política.

Nessa perspectiva, mesmo propostas realizadas pelo grupo da "Casa como convém" dentro de um programa de arte, rompiam com os códigos estritos desse campo. Por exemplo, em 2009, acontece o "Volume Base", projeto aprovado dentro do SPA das Artes – Semana de Artes Visuais do Recife. A proposta, operacionalizada pelos artistas Cristiano Lenhardt, Jonathas de Andrade e Silvan Kälin, tratava da montagem de uma barraca de formas de bolo com venda de peças de gesso produzidas de modo instantâneo a partir das formas de alumínio de variados formatos – "quadrados, corações, ovais, heptaedros, trapézios..." (GONZAGA et al., 2014, p. 58).

A barraca, montada ao molde da tenda de venda de panelas, a de "Ismael das Fôrmas" (ibidem), ficou em funcionamento durante a semana do SPA das Artes nos arredores do Mercado de São José em Recife, "operando uma fabriqueta de formas de gesso vendidas no meio das mercadorias." Tal ação,

além de conotar uma atualização da ideia de *ready-made*<sup>184</sup> de Marcel Duchamp (desenvolvida na década de 1910), por entender a barraca de venda de panelas e formas de bolo como um todo como escultura<sup>185</sup>, propõe “reconhecer permanências” (GOUVÊA, 2018) resistentes na cidade. No caso dessa ação, resgatar e tornar público modos de fazer e consumir artesanais dispersos no cotidiano da produção doméstica que correm riscos de dizimação.



---

<sup>184</sup> Onde o uso de objetos do mundo cotidiano, produzidos em massa, é escolhido sem critérios estéticos e expostos como obra de arte em espaços artísticos (museus e galerias). A atualização se dá aqui, por haver uma outra ordem de deslocamento, não mais material. O objeto material em questão na ação só é deslocado virtualmente, em um processo de ressignificação, não sendo necessário sair de seu contexto (no caso, da realidade do mercado de São José). Nesse sentido, trata-se de uma operação relacional que conforma a ação, portanto, em um somatório de atitudes, objetos e ressignificações a partir de uma prática apropriada e configurada no cotidiano daquela feira de utensílios domésticos.

<sup>185</sup> “Projeto de escultura em espaço de praça, usando como modelo/molde/matriz uma tenda de venda de panelas e formas de bolo.” (GONZAGA et al., 2014, p. 58)



Figura 46. Banca do Volume Base, da “Casa como convém”, no Mercado de São José (SPA das Arte 2009 - Recife).

Acreditamos, então, que, um dos principais pontos de comunhão entre a prática situacionista e as ações aqui apresentadas está na construção de “outros” espaços e vivências no tecido da cotidianidade normatizada, o que é, nesse caso, “desviar” modelos comportamentais e urbanos, reificados por hábito e por exigências econômicas e pela própria racionalidade instrumental. Pensamos que essas proposições nos fazem reconhecer que a construção de ações e espaços de partilha de convívio como prática estética, pode ser multiplicada até o ponto de organizar a maior parte da vida cotidiana. O que constatamos nos experimentos estéticos unidos ao modo de vida dos residentes da “Casa como convém” são estratégias de expansão da vida doméstica e de uma percepção da cidade e de suas transformações.

Em 2010<sup>186</sup>, o projeto do livro “Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como Convém” torna-se pesquisa acadêmica em design editorial na Escola Superior de Artes de Zurique, na Suíça. O projeto acadêmico homônimo idealizado pela residente da Casa Priscila Gonzaga, tinha foco na produção prática de um catálogo de arte, e na investigação dos diferentes gêneros editoriais que escapam ao modelo dessa tipologia de publicação. O desafio do projeto era apresentar as três principais frentes propositivas da Casa: Projetos; Cidade; Catálogo, como “um estudo das formas de apresentação desse projeto de atelier-morada que não contenha nem [sic] limite, que apresente em estado vivo a partir das histórias particulares, fixando o seu contexto e listando a realidade mais objetiva.” (Gonzaga et al., 2014, p. 94).

Quando comecei a fazer o livro, primeiro foi essa coisa de tentar

<sup>186</sup> Mas a ideia de se produzir uma publicação que registrasse as ações das residências e da abertura da Casa, surge ainda em 2008.

fazer um catálogo da abertura da Casa como convém [em 2008]. Mas no que foi se desenvolvendo, virou fazer um guia para quando a gente não estivesse mais aqui, o livro poder responder para gente, poder receber, como se o livro criasse um espaço [...] logo depois que a gente fez o livro, foi quando a gente começou a se separar mais definitivamente. Mas a gente nunca achou que ia ficar tanto tempo junto e a gente é muito próximo, a gente é muito conectado mesmo. [...] Então para mim é isso, a coisa está toda presente, só não existe mais a coisa de morar junto. (GOUVÊA, 2017)

A publicação propõe então ser uma “estratégia expansiva” (ROCHA, 2011) “com intenção de tornar acessível ao usuário do guia tanto o uso da casa, como o do livro em si.” (GONZAGA et al., 2014, p. 204). Em um contexto de intensa movimentação e fluidez, é interessante perceber como o projeto editorial da publicação em questão pode ser apreendido não só como modo de apresentação (de ações, projetos não efetivados e desdobramentos visuais da Casa). Mas também passa a ser parte desse aglomerado que é própria “Casa como convém”, no “formato-livro” (ROCHA, 2011, p. 67).

No livro “Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes”, Michel Zózimo (2011), artista interlocutor e pesquisador residente eventual da Casa, faz um estudo sobre produções brasileiras atuais consideradas emblemáticas para compreensão de questões relativas à circulação e edição de “publicações de artistas”. No livro, encontramos passagem sobre a Casa, quando o autor analisa o “formato-livro”, elencando vários projetos editoriais, inclusive, a publicação “Relación Ornamental” (2006-2010), do morador da Casa e amigo, Cristiano Lenhardt<sup>187</sup>.

“Nesse caso [do formato-livro], um projeto de uma ação dinâmica realizada em um determinado local, para um tipo específico de público, pode ser reeditado na forma de um livro. [...] O formato-livro parece precipitar as condições

---

<sup>187</sup> Pequeno livro no formato A6, contendo uma série de fotografias (de quartos e caminhões de mudança), textos autorais e materiais do projeto “Transplanta”, projeto não realizado, recusado no SPA das Artes 2006. O projeto inicial consistia em transplantar uma erva daninha de cerca de 7 metros de altura que havia crescido em uma rachadura do viaduto próximo a UFPE, e levada para a sacada do apartamento de Lenhardt, com a mesma medida da planta. “O ano de 2006 marca a mudança de Cristiano para Recife e o contato com as experiências tropicais da cidade com todos os seus afetos e temores. O gesto simbólico de transplantar uma espécie de erva daninha, que havia brotado no concreto, levando-a para outro ambiente, poderia gerar uma situação de risco para a planta, a qual provavelmente não se adaptaria às mudanças. Dispensar cuidados, provendo água e terra fértil, talvez não fossem suficientes para a manutenção de uma forma de vida que estava adaptada às adversidades do seu ecossistema original” (ROCHA, 2011, p. 71-72). Uma semana depois ter fotografado a planta, funcionários da prefeitura a removeram do viaduto.

favoráveis para que essas operações ocorram, devido às suas instâncias temporais e portáteis, convulsionando aquilo que apreendemos como um lugar de exposição, um espaço de reflexão, um início e um fim.” (ROCHA, 2011, p. 69-80, grifo nosso)

E, seguindo tal proposição, o livro “Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como Convém”, multiplica e faz ressoar os discursos e indícios da convivência afetiva e criativa da Casa, mas também sugere uma ampliação das noções de tempo e de espaço que configuram a “Casa como convém”.

Nesse período, no ano de 2010, a dedicação na pesquisa editorial do livro da Casa iria ser desdobrada ainda na criação de uma empresa, a Editora Aplicação. Trabalho da dupla de moradores Priscila Gonzaga e Silvan Kälín, a editora foi responsável por uma série de produções gráficas e editoriais “sob encomenda e de partido próprio” (GONZAGA et al., 2014, p. 83). Mas o trabalho da editora não lidava apenas com a edição e confecção de livros e projetos gráficos.

Seu primeiro projeto é um mobiliário, uma Estante. [...] No endereço da Tapacurá, sob um galpão de 21 x 7 m, abriu-se a possibilidade de uso de um maquinário maior, incluindo uma bancada de marcenaria e uma tipografia minerva. No Ed. Pernambuco, a proximidade de outros profissionais e serviços relacionados com a tradição da cidade é quem chama [sic]. E ainda há espaço para oficina. (GONZAGA et al., 2014 p.83-84)

Dessa forma, interesses e saberes foram compartilhados, em projetos de móveis, objetos, e produtos gráficos que logo excederam as demandas internas. O trabalho por encomenda surgiu então como mais um foco de desejo de envolvimento com o outro, algo que perpassava os projetos da Casa como um todo.

Outro projeto desdobrado de parcerias internas articuladas sob encomenda foi a “Banca”. Projeto concebido pelos moradores Cristina Lino Gouvêa e Silvan Kälín, que desenharam o sistema para uma “arquitetura-móvel”, e pela Editora Aplicação, que ficou responsável por desenvolver uma identidade visual capaz de promover “o reconhecimento visual da Banca” (GONZAGA et al., 2014, p. 69), além de ajudar a definir o sistema e ideário do projeto. A “Banca”

foi uma loja desmontável, em formato de grandes caixotes modulares<sup>188</sup>, para abrigar e comercializar trabalhos múltiplos<sup>189</sup>, impressos de artistas e sua própria estrutura (cabides, módulos, embalagens), além de artigos de papelaria, encadernação e design.

O projeto foi remunerado pela Galeria Mariana Moura, para funcionamento como loja de edições de artistas da Galeria, mas também incluía trabalhos de outros artistas (locais ou de fora da cidade) não representados por ela. Sob os cuidados de Gouvêa, que passou então a ter um vínculo empregatício com a Galeria, a “Banca” buscava desde sua concepção ser transportável, itinerante e independente. Projeto “aberto a hibridização a cada ponto de parada. A proposta é ativação pelo contato.”<sup>190</sup> (GOUVÊA; KÄLIN, 2010, p. 2)



Figura 47. Memorial descritivo do catálogo da “Banca”.

<sup>188</sup> “A banca é composta por 38 caixas moduladas em 45 cm que, condensadas num único volume, formam um bloco de aresta 1,80m. Elas podem ser combinadas em qualquer direção, fixadas entre si com fitas ou lacres plásticos se necessário. Os módulos são executados em madeira compensada e tem as faces interiores revestidas com fórmica branca. Cada face é perfurada em dois pontos para facilitar o transporte e a passagem de fiação e estruturas entre um módulo e outro.” (GOZANGA et al., 2014, p. 69).

<sup>189</sup> O termo é descrito no catálogo de apresentação da Banca: “Múltiplo é um termo utilizado para designar um tipo de produção que tem como um dos princípios norteadores a disseminação da obra de arte, tornando-a, pelo procedimento da multiplicação, um bem de consumo acessível, a um público mais vasto. A Banca parte daí para por em contato vários tipos de edições num ponto que pode ser também porta de entrada e saída do Recife.” (GOUVÊA; KÄLIN, 2010, p. 2)

<sup>190</sup> Sobre participação da Banca na IV edição do festival de cinema Janela Internacional de Cinema do Recife. Excerto de texto disponível em: <http://www.janeladecinema.com.br/2011/?acao=noticias&id=21>. Acesso em: 18 Dez 18.

A “Banca” foi inaugurada no dia 12 de janeiro de 2010, na Galeria Mariana Moura, juntamente com a abertura da exposição “Ano 11”. Permaneceu na Galeria – sendo montada em vários formatos, graças a seu sistema flexível, pensado para adaptação nos espaços –, até seu fechamento e mudança para São Paulo em 2012.

Dentro ou fora da Galeria, a “Banca” podia transformar suas funções, servindo não só como expositor e loja, mas também como assentos ou até luminárias em eventos tais como abertura de exposições e debates sobre arte – como aconteceu no BCúbico<sup>191</sup>, acomodando os convidados sentados para discussão sobre arte digital, e como luminária em um encontro budista. Fora da Galeria, a “Banca” permanecia na Casa, para armazenamento, e foi transportada para diversos eventos, em lançamentos de livros em espaços públicos da cidade, em lojas temporárias, como a lojinha do ateliê Mau Mau, no mês de junho de 2011, e no festival de cinema IV Janela Internacional de Cinema do Recife, onde recebeu trabalhos relacionados aos filmes exibidos da programação do festival.

Dessa forma, percebemos que os projetos da “Casa como convém” provocam ressonâncias múltiplas, que vão desde uma crítica da cultura, dos modos de fazer e consumir arte, como parte de uma mesma cotidianidade, indicando um outro modo de vida, resistente ao violento e falido modelo de urbanização no período de maior atuação do grupo (2007-2012).

Vale destacar que a maior parte das ações da Casa estavam empenhadas na mobilização de um modo de vida caseiro experimental “como célula de ação no todo do corpo construído urbano” (GONZAGA et al., 2014, p. 62). Nos experimentos que analisamos, enfatizamos as situações que ressaltaram a morada-ateliê como posse (e local de experiência) compartilhada, investidas por desfazer limites entre espaço público e privado e propostas que incitaram o desvio do sistema da arte por sempre ter como ponto de partida (e retorno), a ideia de expansão da experiência de convívio da Casa.

---

<sup>191</sup> O B<sup>3</sup> foi um espaço físico e uma plataforma virtual do Recife, organizado por Edson Barrus e Yann Beauvais, dedicada à produção e difusão de arte tecnológica contemporânea. Funcionando de 2011 a 2015, foi “um meio de circulação e realizações internacionais em contato com atores locais e sua produção.” (bcubico, 2014). Disponível em: <http://yannbeauvais.com/bcubico/bcubico/>. Acesso em: 18 Dez 18.

Nessa amplitude de ação criativa dentro do cotidiano, voltada desde o fazer da comida ao mobiliário, pensamos que as ações da “Casa como convém” podem ser propositoras da realização de utopias de aproximação entre arte e vida cotidiana. Em sua “Teoria dos Momentos”, Henri Lefebvre pretende combater a ideia de que o cotidiano só pode ser compreendido e criticado a partir de uma posição mais “elevada”, àquela representada pelas atividades “separadas” do teórico, do filósofo ou do artista.

Para Lefebvre, ao contrário, a cotidianidade, entendida como deterioração da vida cotidiana, pode ser contestada também pelo “homem simples” – o que nos remete diretamente ao “homem ordinário” cereteuniano. Em sua própria experiência diária, os homens possuiriam a capacidade de emergir acima da alienação cotidiana justamente porque vivenciam momentos diferenciados, momentos “tragicamente magníficos”, do dia a dia. Para Lefebvre a livre criação de momentos é a base da crítica da vida cotidiana, ou seja, o “momento” a que o autor se refere nasce ao mesmo tempo como parte da rotina, pois não se desenvolve como atividade especializada, mas também da negação do modo como o cotidiano é organizado e mortificado pela forma abstrata assumida pela atividade social, pela administração política e pelo “consumo dirigido”.

Atentos a esses momentos e propositores de novos momentos da vida cotidiana, os moradores da Casa sugerem a afirmação consciente de um outro uso da vida. “O momento? É uma festa individual e livremente celebrada, festa trágica, portanto, verdadeiramente festa. O objetivo não será o de suprimir as festas ou de relegá-las ao abandono prosaico do mundo. O objetivo é de unir a Festa à vida cotidiana.” (LEFEBVRE, 2013, p. 2838-39)

Por fim a constituição desses novos momentos estaria no cerne da noção de construção de Situações situacionistas. O pensamento de Lefebvre é comentado pelos situacionistas. Para o grupo, o que o filósofo chama de “momento”, é denominado por ele de “situação”, à medida que esses se constituem como novos, artificialmente construídos. Constatamos, pois, que na experiência da “Casa como convém” há o recorrente emprego de artes, saberes técnicos e “astúcias” desviantes como investida em uma construção global de um ambiente cotidiano mais livre e inventivo.

### 4.3 Discussão

Nos três casos estudados foi possível identificar, de um modo ou outro, a criação de novas situações. Partindo do princípio de que “a obra de arte [contemporânea] só tem *lugar* na medida em que impregna um fragmento de tempo” (BOURRIAUD, 2011, grifo nosso), interessa-nos observar de que formas as práticas artísticas analisadas propõem uma apropriação ou uma distorção não apenas do espaço, mas também do tempo vivido, e da existência dos atores desses processos. Nesse ensejo, identificar uma renovação nas “normas” de operação do que se pretende entender como Situação Construída no contexto de realização dos projetos artísticos estudados.

Resta-nos, pois, refletir em que medida essas ações promovem uma “reconexão”, ou “desconexão” (FOSTER, 2014), com a acepção de construção de Situações, como uma nova prática reminescente das dos Situacionistas; e se estas seriam provocadoras de singularidades e transformações, na integração dos âmbitos político-social e artístico, num contexto cultural local contemporâneo.

Abaixo, estabelecemos alguns pontos de discussão para remontar cada um dos projetos artísticos analisados. Trata-se de um exercício de aproximação e distanciamento dos preceitos que compõe a noção de Situação Construída, e comparação entre os casos, quando cabível.

→ Grupo “Risco!”

Ao promover uma mudança radical na prática tradicional de estudo artístico com modelo vivo, invertendo o papel da figura do modelo, que passa a ser então “diretor” – no termo situacionista – da sessão (situação), o grupo “Risco!” provoca uma alteração nos comportamentos, incitando, ao mesmo tempo, um modo Ser e fazer arte mais experimental e coletivo. Dessa forma, a cada sessão “desviada”, no começo do projeto chamada de “especial”, o grupo promove “um jogo lúdico de acontecimentos”, “artificialmente construtivos” – pelo dispositivo da modelagem viva “performativa” –, que constitui um “novo momento” que emerge daquela prática artística normatizada até então, quando estabelecia papéis fixos dos atores envolvidos, sendo compreendidos como artistas apenas aqueles indivíduos que operavam registros criativos a partir da observação do corpo do modelo.

Quando acontece esse “deslocamento” de funções e identificações sócio-culturais, misturando os papéis dos agentes da ação – na qual qualquer pessoa pode participar, já que o grupo é aberto – , quando podem assumir qualquer função na sessão, seja coordenar ação (atuando numa espécie de curadoria na interlocução com os modelos), performar como modelo, ou realizar registros criativos a partir da observação de uma performance, o projeto “multiplica os sujeitos poéticos” dessa ação e os “momentos emocionantes” da vida, especialmente da experiência dos modelos, que deixam de ter seu corpo simplesmente objetificado em uma anatomia, e assim libertado de sua alienação no cotidiano daquela prática. Desse modo, podemos inferir que há nessa ação, um “uso situacionista” de uma série de recursos artísticos (a prática de modelo vivo e seus códigos de imobilidade, nudez, etc, a performance, o desenho de observação, entre outros).

Por fim, quanto aos “cenários materiais” construídos pela ação, pensamos que pelo seu caráter público e aberto a participação geral, itinerante e efêmero, o Risco! edifique “microambiências transitórias” que operam pequenas mudanças na dinâmica dos locais de passagem do grupo, sem que isso promova, de fato, uma composição integral com aquelas arquiteturas. Nesse ponto, cabe distinguir a ação do grupo do preceito situacionista da construção de uma “ambiência geral, relativamente mais duradoura, no urbanismo unitário” (IS, n. 02, 1958, apud JACQUES, 2003, p.96). Dessa forma, o grupo Risco! se distancia, ou não opera a serviço da teleologia dos situacionistas, que indicavam que a Situação Construída só poderia ocorrer na escala ampliada da arquitetura e do urbanismo e ainda com “gestos que são o produto do cenário e de si mesmos” (IS, n. 01, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62).

→ Projeto “Plus Ultra”

Ao criar um dispositivo performático que “desvia” a prática (e a imagem clichê) de um esporte maquínico, Oriana Duarte constitui um novo sujeito social, a “artista-atleta”. Com essa nova identidade, a artista investiga uma série de metáforas da relação do “corpo-ambiente”, deixando seu corpo atravessar (e ser atravessado) por um sem número de afetos que aquele ambiente esportivo – que por sua vez estabelece uma relação urbana singular – pode suscitar.

Nessa vivência que parte, então, de um desejo por investigação das relações “psicogeográficas” que a prática de remo pode oferecer, Duarte cria

uma nova situação, a de Ser outra naquele cotidiano esportivo, o que configura também um espaço outro, uma “heterotopia”. *Plus Ultra* trata, então, de “ir além”, em dois sentidos de uma “prática de superação”. Um físico, do deslocamento nômade que propõe uma “deriva”, no curso das águas de oito cidades que atravessam o Brasil, e dos limites fisiológicos de um corpo, *a priori* não preparado para prática esportiva. E outro simbólico, na criação “lúdica” e no “comportamento experimental”, da criação de uma subjetividade que se pretende em trânsito, que nega ser apenas artista ou apenas atleta.

Então, trabalhando com esses dois binômios: “artista-atleta” e “corpo-ambiente”, Oriana Duarte constrói novos espaços de vivência que alteram, de maneira efêmera, o comportamento dos sujeitos “vivenciadores” do seu projeto, já que sempre articula uma série de agenciamentos com atletas e outros atores da prática esportiva. Dessa forma é deflagrada uma nova situação justamente na criação de um novo “momento” suscitado no encontro contrastante e afetivo dos sujeitos do universo esportivo (predominantemente masculino, juvenil, competitivo e de um modo de vida disciplinado) com outro sujeito do devir estético, a artista-atleta (um corpo feminino, errante, praticante de si como ser mutável e não disciplinar, capaz de explorar a prática esportiva como “jogo superior”, anulado de todo caráter competitivo).

Em relação ao “cenário material” urbano onde as ações ocorrem, podemos inferir que o projeto, de uma forma diferente do caso anterior, também não chega a criar um “urbanismo unitário”, mas acirra comportamentos experimentais colaborativos. E quando a artista se influi, de maneira desviante, numa comunidade que pratica determinado local (o curso dos rios) na dinâmica urbana, indica potencialidades de novas captações criativas da cidade. Posteriormente num campo da arte, os registros desse processo – especialmente nos relatos verbais da experiência – adquirem por assim dizer, um valor estético-pedagógico, ao demonstrar a promoção de uma “revolução subjetiva” na intersecção entre arte e esporte, na criação de uma nova subjetividade adepta de uma “estética da existência”.

Embora os comportamentos e ações sejam deflagrados a partir das condições e gestos contidos na rotina da prática esportiva, entendemos que, no movimento oposto, essa transformação do cotidiano é operada de maneira mais colaborativa e menos coletiva do que na ação do grupo “Risco!”. No “teatro de

operações cultural” configurado no projeto *Plus Ultra* momentos singulares são mais notadamente presentes na percepção e vivência da própria artista, que cria para si um jogo de subjetivação, do que dos outros atores envolvidos na ação.

→ A “Casa como convém”

Na “Casa como convém” estudamos de que maneira ações e códigos de conduta de uma vida lúdica e experimental compartilhada seria capaz de construir novas situações e uma convivência criativa, seja no ambiente da intimidade doméstica (que por vezes se torna pública), seja numa ação de exploração estética da cidade em seu problemático processo de urbanização ostensivo. Dessa forma, o grupo representa uma célula de provocação de comportamentos “lúdico-construtivos” que, ao se tornar pública e mais coletiva, expande suas ações “no todo do corpo construído urbano”.

O corpo coletivo, e relativamente aberto, da “Casa como convém” é um propulsor de criação de novos “momentos” que surgem como “trelas”, “jogo de acontecimentos” coletivos e artificialmente construídos com objetivo lúdico, capazes de “tornar a vida mais apaixonante”. Esses novos momentos são potencializados quando emergem no tecido da cotidianidade urbana, constituindo ambientes efêmeros e participativos que estimulam outra forma de vida, menos dada e mais construída. Ou seja, no espaço urbano, as investidas da Casa objetivam a constituição de um campo “favorável à realização dos desejos” (IS nº1, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62).

Suas ações se expandem ainda ao campo institucional da produção artística cultural, fato que num primeiro momento é trabalhado como viabilização e estratégia para expansão das vivências da Casa, e tentativa de provocar pequenos desvios na operacionalização de um sistema comercial da arte, por exemplo, com a criação da galeria móvel Banca.

É justamente nesse ponto de maturação das experiências compartilhadas do grupo, quando seus membros passam a estabelecer parcerias produtivas com um sistema da arte, que deixam, paulatinamente, de agir coletivamente e operar uma “revolução dos costumes” em suas práticas estéticas. Desse modo, à medida que seus membros mais se embrenham em projetos culturais individuais, o grupo se desfaz e com ele ideários e ações conjuntas que demonstravam qualidades de expansão da vida cotidiana, logo dos preceitos

para criação de Situações situacionistas.

Mas, quando nos voltamos ao momento inicial de atuação do grupo, dos três casos estudados, a Casa promoveu uma melhor compreensão e uso da lógica e do espaço urbano em suas ações. De um modo direto, ou indireto, envolviam cidadãos desavisados (vizinhos, transeuntes, frequentadores de feiras, etc) em suas ações no espaço público, que aconteciam de maneira lúdico-construtivo, desviada e engajada numa denúncia da problemática urbana.

Consideramos que há níveis diferentes de aderência à teoria da Situação Construída situacionista nos três casos. Com isso, podemos afirmar, a partir do uso do espaço urbano empreendido pela “Casa como convém”, que o grupo melhor se alinhou com o propósito da Situação Construída, promovendo, momentaneamente, “uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável e uma técnica de ambiências” (POTLATCH nº 7, apud JACQUES, 2013, p. 21).

Nesse sentido, acabaram por abranger um conjunto mais aberto de vivenciadores de sua ação, do que o grupo “Risco!”, mais restrito àqueles participantes que se informam previamente da ação, e do que o projeto “Plus Ultra”, que envolve, quase exclusivamente, a comunidade esportiva de cada garagem de remo visitada com o projeto. Além disso, essa amplitude que gera a participação de grupos sociais mais diversos também é significativa de um caráter mais deliberadamente aberto às circunstâncias ocasionais (imprevisíveis), em cada ação proposta pelo grupo.

Essa valorização do momento da Situação reflete-se ainda na despreocupação com registros por parte dos moradores da Casa, o que se difere do grupo Risco!, que gera uma vasta documentação gráfica de cada sessão, e do projeto “Plus Ultra”, que empreende um planejamento do registros das ações em vídeo, utilizando um equipamento de filmagem especial para aquele tipo de esporte (câmera leve e praticamente invisível, usada para filmar competições de remo em jogos de inverno).

De modo geral, todos os projetos promovem **utopias situadas** nos comportamentos experimentais e na construção efêmera de ambientes lúdico-construtivos que cada ação comporta. No caso do “Risco!”, eles acontecem a partir da criação de **novas sessões de modelo vivo**, nas quais os e as modelos vivos passam a ser agentes criativos da sessão, ou ainda da dinâmica do conjunto inteiro das ações do grupo, onde esses papéis são transitáveis e uma

mesma pessoa pode agir em qualquer frente de atuação a cada realização de um nova sessão. Já no “Plus Ultra”, comportamentos experimentais se dão na constituição de uma **nova subjetividade** que acontece na medida em que o sujeito da ação provoca um diálogo corpóreo e afetivo com a prática esportiva do remo e com um novo uso do espaço urbano desdobrado dessa prática. Na “Casa como convém”, comportamentos experimentais, lúdicos e construtivos formam um conjunto de códigos de conduta que fazem emergir novas situações coletivas, caseiras, públicas e urbanas no compartilhamento da **convivência festiva** e “astuciosa” do grupo.

Os três casos estudados também promoveram **desvios**, alterando percepções e valores em determinados âmbitos da vida cotidiana (dentro e fora do campo das artes visuais). Cada um, à sua maneira, criou um conjunto de práticas anti-autoritárias, públicas e coletivas. Sem que nenhum dos projetos tenham manifestado interesse na queda de um sistema político ou constituído um “urbanismo unitário” – como nem os próprios situacionistas o fizeram.

De modo geral, todos os projetos estudados têm uma **tendência coletiva**/aglutinadora. Mesmo que o projeto seja empreendido inicialmente por um único artista (“diretor”), ou um grupo de agentes iniciais, as ações só acontecem em conjunto e de forma colaborativa. No quesito “recepção” dessas ações, todas embora públicas, não tem um público espectador, por assim dizer, o que acontece é a existência de vivenciadores dos projetos no seu instante de construção, o que é uma proximidade marcante com a teoria situacionista.

No entanto, num andamento posterior à sua realização, essas ações se configuram como obras no ambiente e nos códigos mais estritos de um sistema da arte: em exposições, publicações, relatos de experiência e na comercialização de produtos desdobrados, e nesse momento já não operam o potencial de desvio revolucionário do cotidiano e de costumes, inicialmente propostos e realizados num “jogo de acontecimentos” e na criação de microambiências disruptivas vividas em conjunto.

Essas ações estudadas nesse capítulo são produzidas ou atravessadas por um campo da arte, ou por agentes desse campo, então operam com objetivos eminentemente estéticos. Todos seus propositores pensam e praticam arte como pesquisa experimental “sobre a via de uma construção livre da vida cotidiana” (DEBORD, 1963). Nesse ponto é importante voltarmos para nosso

propósito com a pesquisa. Nosso intuito ao resgatar a teoria situacionista é ocupar o espaço de discussão aberto na teoria do grupo, especialmente num campo de ação cultural, que não é de todo abandonado da pauta da IS, muito embora haja vista uma sobreposição por questões de ordem predominantemente políticas em sua produção teórica, como apresentado no terceiro capítulo dessa tese.

Segundo Stracey (2014, p. 44), seria mesmo errôneo afirmar que teria havido uma cisão entre teoria e prática na ação situacionista a partir do ano de 1962, e para tal o autor se baseia em duas produções complementares posteriores a esse ano: a exposição/manifesto *Destruktion af RSG-6: Em kollektiv manifestation af Situationistik Internationale*<sup>192</sup>, de 1963, e o ensaio “Os Situacionistas e as Novas Formas de Ação na Política e na Arte”, assinado por Debord e publicado no catálogo da referida mostra, no mesmo ano.

Já no início desse texto, que trata de uma ilustração teórica daquela exposição/manifesto, a produção cultural não é negada no seio da produção situacionista, pelo contrário, é afirmada na identificação do grupo como uma “vanguarda artística”; mas trata de uma perspectiva de “vanguarda”, diferente daquela “histórica”, nos termos de Peter Bürger, como veremos. E a seguir, prescreve como “uma arte crítica”, ou seja, uma “criação cultural que se pode chamar situacionista”, e que abarca a “construção de situações na vida”, poderia ser realizada “com os meios de expressão cultural existentes, do cinema aos quadros”.

Para tal, a produção de projetos artísticos deveria assimilar a teoria do *détournement* (desvio) para promover uma crítica em seu próprio *modus operandi* e conteúdo, ou seja, estabelecer uma “vanguarda que age no presente” e que perturba tanto um contexto original quanto a sua replicação reordenada. “É uma comunicação que, conhecendo as limitações da esfera especializada da comunicação estabelecida, ‘vai agora conter sua própria crítica”.

Nesse texto fica claro que os situacionistas não negam por completo as qualidades intrínsecas do programa cultural de vanguarda, especialmente no cruzamento de arte e política para formar uma crítica e transformação da vida

---

<sup>192</sup> “Instalação”/“manifesto” e catálogo chamado *Destruction of the RSG 6* realizados no contexto de uma manifestação denunciando a construção de abrigos anti-nucleares (crítica do urbanismo e da guerra-fria) na Dinamarca. A mostra aconteceu na galeria EXI, em Odense.

cotidiana. No já mencionado texto do relatório da fundação da IS, “Relatório sobre a construção de situações”, de 1957, movimentos vanguardistas (Futurismo, Dada, Surrealismo e o teatro brechtiano) são comentados em seus méritos, notadamente assimilados nas práticas situacionistas, e fracassos, que não se devem a um simples “se render” ao mercado.

A questão inevitável surge de como uma vanguarda pode se constituir sob essas condições de fracasso, onde a revolução está em suspenso ou fora da agenda. Todas as vanguardas subsequentes que trabalham dentro das condições alienantes do capitalismo estão inevitavelmente condenadas ao status de “neovanguarda” empobrecida? A resposta da IS é “sim e não” (STRACEY, 2014, p. 46)

A radicalidade ética e política dos projetos estudados reside, predominantemente, na provocação de afetos que geram comportamentos experimentais capazes de alterar momentaneamente os modos de vida dos agentes e vivenciadores dessas ações. A força política e a “eficácia estética” desses projetos se encontram assim, na singularidade das operações próprias de cada um dos casos. Embora esse efeito esteja relacionado com a constituição de novas situações, não podemos afirmar que ele seja o embrião, num *continuum* crescente, da revolução (e desejo de conversão à revolução) proposto pelos situacionistas.

Talvez aí, na crença utópica de uma conduta exemplar capaz de mobilizar a sociedade como um todo, se firme a maior intenção idílico-pedagógica da IS. Afinal, que arte produzida hoje e imbricada no atual sistema de artes é capaz imediatamente engajar, desalienar e fazer a humanidade expandir sua consciência a ponto reagir construtivamente? Pensamos que os projetos aqui analisados só podem se aproximar da teoria situacionista quando suas intervenções são situadas no tempo (presente) e no corpo (dos agentes) do momento singular que deflagram.

Desse modo, as ações artísticas estudadas na pesquisa como casos, distanciam-se da teoria situacionista, ou deixam de indicar um novo uso, do espaço público urbano – ora em decorrência das circunstâncias da natureza de cada projeto, ora num deslocamento para o espaço institucional da arte – como única forma possível para construção revolucionária do “projeto de dominação de todos os homens sobre sua própria história, em todos os níveis”.

Ao nos referirmos à eficácia estética (e política) dos projetos estudados,

ocorrem-nos algumas das contribuições teóricas do filósofo francês Jacques Rancière (1940 –), pensador seminal no que diz respeito à estética contemporânea que problematiza as relações entre arte e política.

Em uma entrevista cedida ao jornal O GLOBO, em ocasião de passagem pelo Rio de Janeiro no ano de 2012, Rancière afirma, quando questionado sobre “o que pode ser uma ‘arte política’ hoje”, que a política da arte não está em forjar “explicações do mundo”, e sim em estabelecer “laços comunitários”. Essa afirmação indica que há uma estética na base da política justamente porque há na base da organização do que ele chama de “comum”<sup>193</sup> uma dimensão eminentemente e, inevitavelmente, estética.

Uma vez que o comum é arranjado numa determinada forma de “Partilha do sensível”, ou seja, numa operação de apropriação e transmissão do comum, ela estabelece então delimitações (de perceber, experimentar e organizar o comum); um “a priori” da experiência sensível. Descrita nessa espécie de “estética primeira”, então pensada a partir das práticas de artes (em sua dimensão extraordinária), Rancière vai propor o conceito de “Regime das artes”. Trabalhados no texto *Paradoxos da arte política*, de 2012, esses regimes (ou modelos de eficácia estética) são apresentados pelo autor numa incursão crítica da atual prática da arte.

Para Rancière, haveria um entendimento dominante de que a arte torna-se política quando exhibe os estigmas da “dominação econômica” (RANCIÈRE, 2012, p. 51), quando ridiculariza os ícones reinantes, por exemplo, os monumentalizando, ou quando sai dos museus e galerias e vai às ruas a fim de criar “novas relações sociais” (Ibdem). Para o autor, embora os representantes de um campo da arte contemporânea solicitem que o pensamento e a prática se coloquem em um novo contexto, a produção artística continuaria por validar “modelos de eficácia da arte” antiquados e propõe um retorno histórico em sua análise.

---

<sup>193</sup> “O conceito de ‘comum’, que mais recentemente tem sido central no pensamento do filósofo Antonio Negri, e que está na origem do conceito marxista de ‘comunismo’, designa um espaço onde nós homens constituímos a nossa subjetividade, constituindo-a sempre socialmente: a nossa dimensão inexoravelmente política. O comum precede então o que nos acostumamos a chamar tanto de público (principalmente se confundido com ‘estatal’), quanto de privado” (GUÉRON, 2012, p. 34).

Dessa forma, são propostos três regimes de artes analisados em uma correspondência com determinados períodos históricos. São esses: o regime ético, o regime representativo (“modelo mimético”) e o regime estético, que correspondem aproximadamente – o próprio filósofo compreende que estes regimes não seguem a uma lógica histórica de ruptura, mas se interpenetram, de modo que podem até mesmo habitar simultaneamente um trabalho de arte – e respectivamente à Grécia antiga, ao Renascimento e ao Modernismo.

O autor identifica na modernidade artística uma passagem de um regime representativo da arte – no qual se busca produzir efeitos a partir das representações em “uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012, p. 53) – a um regime estético da arte – aquele orientado por um conjunto de lógicas de criação e recepção que tomaram corpo especialmente a partir dos modos de subjetividade da Era Democrática, o que significa, portanto, uma abertura para as potências do dissenso como intersecção entre a arte e a política.

Já o regime ético, “quer que as formas de arte e as formas da política se identifiquem” (RANCIÈRE, 2012, p. 66). Regime no qual a arte é vista como forma de vida, propondo “a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e da vida coletiva (RANCIÈRE, 2012, p. 55)”. Neste modelo a arte deve “suprimir-se de si mesma (RANCIÈRE, 2012, p. 56)”. Talvez esse seja o regime mais representativo da proposta de arte (vanguardista) situacionista, na ideia de realização de uma “obra de arte total”, sua realização na dissipação dela na vida cotidiana.

Segundo Rancière, nas formas de inserção no exterior da vida social, projetos que atuam sob o regime ético criam a produção de elos no espaço público ainda sob a égide e uma forma artística espetacular, fazendo crer, como colocado por Susan Buck-Morss, que esses projetos de arte permitem um tipo de “exposição protetora” (BUCK-MORSS, 2003, p. ) de uma realidade social, usando a arte como uma espécie de camuflagem, um lugar seguro dentro de um espaço público para falar a verdade ao poder público.

Nesse percurso, Rancière afirma que os regimes representativo e de imediatez ética, tornam-se limitados e problemáticos por criarem uma fórmula presunçosa, crendo no *continnum* sensível entre as propostas dos artistas e a

percepção de uma determinada “situação que empenhe pensamento, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54), correspondendo assim, a modelos pedagógicos não necessariamente eficazes.

Portanto, Rancière entende que, nessa linha de pensamento, apenas o regime estético efetiva uma relação entre arte e política. Primeiramente por não partir desse princípio pedagógico, na transmissão de mensagens edificantes, propor modelos (ou ainda, contramodelos) de comportamento ou oferecer formas de interpretação a representações. “Ela consiste sobretudo em disposição de corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe”. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Pensamos que os casos aqui estudados embaralham principalmente dois dos regimes da arte proposto por Rancière, a saber: o regime da imediatez ética e o regime estético. Talvez possamos ler que esses regimes se dão em trânsito, que os projetos comecem com códigos mais alinhados ao princípio do regime ético, e findem no paradoxal regime estético, e por vezes podem voltar ou romper com essa lógica de eficácia. Paradoxal porque acontece numa separação, numa descontinuidade daquela proposta inicial de cada ação, que julgamos se aproximarem da noção de Situação Construída.

Nesse segundo momento, de regime estético, é suspensa uma forma determinável de relação entre a intenção do artista e uma forma sensível apresentada. Essa relação pode ser ainda complexificada quando pensamos num trânsito contínuo de camadas significativas que esses projetos operam ao longo seu momento de vida útil estética. Por exemplo, no caso “Plus Ultra”, Oriana Duarte relata (2017) que após o momento da ação da artista nas garagens de remo, e por vezes após a apresentação do projeto nos espaços da arte, alguns atletas solicitam os registros produzidos (onde aparecem) e posteriormente usam essas imagens como veículo de autopromoção em suas páginas de divulgação de trabalho esportivo.

A dupla (ou tripla) temporalidade ocorrida com o conjunto de imagens formado a partir da ação “Plus Ultra” demonstra uma via de mão dupla entre arte e vida, mas num caminho inverso do exemplo dado por Rancière, no caso da estatuária grega, que sai do antigo contexto das cerimônias cívicas, de um interesse ritualístico, e modernamente adentra os museus, suprimido daquele

interesse inicial e sobreposto a outros que podem mesmo conflitar com aquele, provocando assim dissensos.

Fica claro então, que ao retornar ao universo atlético, as imagens despidas do senso estético impregnado pela artista, agem por ruptura, num “conflito de regimes de sensorialidade”, pois instalam um outro sentido estético, carregado de intenções próprias, em um objeto “comum”<sup>194</sup>. E, afinal, nos termos de Rancière, “A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

#### 4.4 Conclusões

As análises aqui propostas desembocam em uma estruturação concisa que não pretende esgotar as possibilidades de reflexões dos temas levantados. O que nessa pesquisa é proposto como exercício de pensamento crítico e estético, a partir de um aprofundamento no estudo dos casos apresentados, é apresentar uma contribuição teórica para pensarmos que a construção de Situações na contemporaneidade acontece essencialmente como comportamento experimental de agentes culturais que não pretendem superar a arte, como pretendiam os situacionistas. Pretendem sim, utilizá-la como ação ética que faz da criação artística o fato da liberdade, na construção de um campo de ações efêmeras e apaixonantes.

Embora os projetos aqui estudados se encontrem em um local de separação, próprio do sistema da arte – que, em certa medida, apóia essas ações de modo a preservar uma espécie de liberdade abstrata –, os processos aqui comentados vão além dessa demanda institucional. Sem qualquer compromisso, *a priori*, em “criar uma revolução”, libertos de traçar uma estratégia política, ou gerarem uma identificação de suas obras com qualquer intenção política própria, os artistas aqui comentados criaram um modo de ser e fazer singular, capaz de “ampliar a parte não medíocre da vida”.

---

<sup>194</sup> Nos outros dois casos, outros objetos comuns são conferidos. Destacamos no “Risco!”, a prática tradicional de modelo vivo, que poderia ser ainda mais “reduzida” à prática do registro de observação do corpo, e na “Casa como convém”, a vida doméstica.

Isso quer dizer que perseguimos sujeitos criativos e suas investidas enquanto uma forma de constituir-se, ou seja, destacamos nesse recorte atitudes éticas e poéticas que recusam as formas que condicionam e isolam os sujeitos em determinada realidade dada. Se as ações se afastam de uma intenção social, por outro lado se aproximam (mas não de maneira determinada) de uma relação de arte política, no sentido de Rancière (2012).

Como vimos, algumas operações deflagradoras dessas ações são o “pôr em prática” alguns preceitos do pensamento situacionista, no entanto, elas propõem um recorte singular de gestos imbrincados em cenários da experiência comum, para além do engajamento manifesto dos artistas em causas sociais. As ações políticas dos projetos selecionados para estudo não são “incendiárias”, como gostariam os situacionistas; elas acontecem de maneira bem mais discreta, na escuta de corpos dissidentes, na mimetização de gestos de uma comunidade outra, na troca de olhar empático, enfim, num estar aberto ao encontro dissidente.

Dessa forma podemos entender, mas nunca garantir, que essas ações provocam algum efeito político na medida em que não promovem um cálculo exato de sua ação política, mas o fazem pelo desejo de uma transformação *ethopoética*, que resvala e recorta a vida cotidiana, na qual o campo da arte está inserido. Mas tal inclinação ideológica “fala” menos sobre um território fixo na cidade, e mais de um território mutável no corpo que atravessa o espaço urbano, e assim também o forma.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese possuiu como objetivo verificar a possibilidade de analisar processos criativos de alguns grupos e projetos na arte contemporânea no Recife a partir dos preceitos da noção de Situação Construída situacionista. Consideramos que este objetivo tenha sido atingido, tendo em vista as discussões e conclusões apresentadas após as análises dos casos.

Essa reflexão foi atravessada pela teoria e pela prática do grupo situacionista, além de outros conceitos / autores discutidos desde a introdução da tese. O somatório dessas bases teórico-práticas nos auxiliaram a perseguir em todos os trabalhos, de que modo eles provocam a ideia de uma ética criativa – a transformação e ressignificação da vida cotidiana (e também do campo da arte) – enunciada como aspiração da Internacional Situacionista que toca, de algum modo, todos os projetos aqui estudados.

A partir desse estudo foi possível constatar que as ações artísticas analisadas podem ser lidas em seus subsídios éticos e estéticos num movimento de aproximação e distanciamento das práticas e objetivos do ideário da Situação Construída. Aproximam-se dessa noção especialmente quando impulsionam um conjunto de comportamentos experimentais “favorável à realização dos desejos” (IS nº1, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62). E se distanciam, principalmente, quando se afirmam enquanto práticas submetidas ao sistema da arte, logo “separadas” do espaço-tempo cotidiano, segundo os critérios situacionistas.

Para empreender tal exercício reflexivo na proposição de uma revisão contemporânea da noção de Situação Construída, foi necessário partir do princípio que houve radicais mudanças na compreensão das atuais formas de ação política na arte e na apropriação criativa do espaço urbano. Tais atualizações decorrem tanto de um redimensionamento da competência sensível do cotidiano – e talvez da noção de “participação” e de “real” que adquire novas conotações na Era Digital – quanto da própria constatação de algumas previsões feitas pelos situacionistas, como a “espetacularização” generalizada das cidades – ao ponto de uma burocratização que inviabiliza “o manejo do desvio arquitetônico” – e a indicação de que apenas os sujeitos capazes de recorrer ao saldo de uma dívida histórica (cujos direitos foram suprimidos) poderiam empreender uma ação efetivamente engajada.

Podemos inferir, então, que é possível analisar esteticamente os projetos estudados a partir dos parâmetros conceituais da Situação Construída apenas de maneira parcial nas obras. Mas, afinal, sequer a própria IS cumpriu esse plano por completo. Além disso, essa ideação, na hipótese de construção de situações, não trata de uma receita, mas antes da proposição de “uma pesquisa experimental a ser efetuada coletivamente em algumas direções que definimos neste momento e em outras, a serem ainda definidas” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 58).

Por mais que os projetos estudados não estejam seguindo a orientação primordial da atividade situacionista, não podemos afirmar que eles não empreendam uma arte política ou não produzam uma “eficácia estética”. Remontar a teoria situacionista nessas ações contemporâneas significou um exercício de diálogo contínuo, de idas e voltas e um constante recorrer a outros interlocutores, para, talvez ocupar momentaneamente a brecha deixada na produção teórica situacionista a cerca da possibilidade de uma ação política através da cultura. E com isso, sugerir que para da arte produzida hoje, pelo menos aquela que nos debruçamos, não há um cotidiano (como mundo real) que seja o exterior da arte.

Os projetos artísticos aqui trabalhados, como tantos outros, analisados inclusive no grupo de pesquisa no qual esse estudo esteve inserido, e que são postos na esteira do ativismo, do uso disruptivo do espaço urbano, do “plágio”, do caminhar como obra de arte, etc., passaram muito bem para os artistas agentes dessas ações sem a referência situacionista. Ainda assim nos baseamos nas contribuições, essencialmente teóricas do grupo, justamente para aludir o espírito de radicalidade ética da IS nesses projetos, ainda que só seja possível fazê-lo em parte.

Entendemos que os processos aqui analisados, apropriam-se da complexa dinâmica da vida cotidiana contemporânea como prática artística por vezes em diversas instâncias veladas (ainda que se valam de dispositivos de abertura pública), e por essa natureza – além de uma escassez científica como referencial para esse tipo de abordagem – enfrentamos alguns percalços no exercício de constituição de uma reflexão teórica e estética. Talvez tentar aproximar esse conjunto de práticas tão diversificado e que, em certos momentos, contradizem à própria teoria situacionista, tenha gerado mais uma

barreira. Admitindo isso, a pesquisa propôs por fim considerar alguns desses “obstáculos”. Tais obstáculos não conotam apenas um valor negativo, eles podem ser entendidos aqui de maneira paradoxal, a partir das propostas do filósofo Vilém Flusser, quando reflete o título de seu texto “obstáculos para remoção de obstáculos?”:

Há nessa definição uma contradição: um obstáculo que serve para remover obstáculos? Essa contradição consiste na chamada dialética “interna da cultura” (se por “cultura” entendermos a totalidade dos objetos de uso). Essa dialética pode ser resumida assim: eu topo com obstáculos em meu caminho (topo com o mundo objetivo, objetual, problemático), venço alguns desses obstáculos (transformo-os em objetos de uso, em cultura), com o objetivo de continuar seguindo, e esses objetos vencidos mostram-se eles mesmos como obstáculos. (FLUSSER, 2007, p. 194)

Podemos ir além e pensar que os próprios projetos artísticos a serem investigados – as Situações proporcionadas como contribuição no campo das artes visuais ou no campo sócio-político e urbanístico – representam “obstáculos”, apropriando-se de outros, nessa acepção.

Nesse sentido, esperamos que o novo “obstáculo” que configura essa tese possa, em qualquer medida, servir a futuros estudos interessados na prática e nas questões situacionistas com foco na noção de Situação Construída, bem como, nas práticas estéticas aqui discutidas.

Sugerimos aos futuros pesquisadores com esses interesses e que queiram melhor ilustrar o pensamento situacionista na contemporaneidade, que tenham atenção aos grupos sociais produtores de artefatos artísticos ainda não cooptados por um sistema da arte. Nem sempre “fora do museu” pode ser aceito como reposta. Que se perguntem inicialmente como, e não apenas onde, agem os atores de uma arte verdadeiramente engajada – capaz de alterar o estado hegemônico da vida e de suas percepções dadas.

## REFERÊNCIAS

### Livros

AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz. *Corpos informáticos. Performance, corpo, política*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.

ARGAN, G.C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ATIKINS, Sharon Matt (Org.). *Iggy Pop Life Class* (Jeremy Deller). New York: Heni Publishing, 2016.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *O artista como pesquisador*. Concinnitas, ano 7, v. 1 (9), Jul/2006, Rio de Janeiro: Instituto de artes da UERJ, p.70-76.

BORBA, Cristiano et al. *Guia Comum do Centro do Recife*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2017.

BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Edgar Blücher, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BUCK-MORSS, Susan. *Thinking Past Terror: Islamism and critical Theory on the left*. London: Verso, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CONTRAFILÉ, Grupo. *A batalha do vivo: Grupo Contráfilé, secundaristas de luta e amigos*. São Paulo: MASP e SESC (exposição Playgrounds), 2016.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

\_\_\_\_\_.; SANGUINETTI. *The Veritable Split in the International*. Chronos Publications: London, 1990.

DE CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

- DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUARTE, Oriana. *Nós, errantes*. Escritos de existências + Falas de uma artista (4 livretos). Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico; As Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GROSSMAN. *A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo: Annablume, 2006.
- HARVEY, David. *A liberdade da cidade. Urbânia 3*. São Paulo: Editora Pressa, 2008, p. 10-17.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura*. Utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Lisboa: Antígona, 2008.
- JAPIASSU H., Marcondes. 2001. *Dicionário básico de Filosofia*. 3a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KAPROW, A. *Performing life* (1979). ARS (São Paulo), v. 8, n. 15, p. 112-117, 1 jan. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Essays on The Blurring of Art and Life*, Berkeley, Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

LEFEBVRE, Henri. *Critique of Everyday Life: The One-Volume Edition*. London: Verso, 2014.

MARCUSE, Hebert. *A Arte na Sociedade Unidimensional*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARUGÁN, Paola María. *Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte*. Curitiba: Editora CRV, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de excessão, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOURA, Rodrigo (Org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

PELBART, Peter Pál. *Por uma arte de instaurar modos de existência que 'não existem'*, in: Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal: São Paulo, 2014, p. 264

PERNIOLA, Mario. *Os situacionistas: O movimento que profetizou a "sociedade do espetáculo"*. São Paulo: Annablume, 2009.

PORTO FILHO, Gentil. *Arte como simpósio*. In: Tatuí 7 – Algumas organizações e outras arrumações sociais da arte de agora, Recife: Sistema de incentivo à cultura Prefeitura da cidade do Recife, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais*. Porto Arte, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996.

ROCHA, Michel Zózimo. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2011.

SADLER, Simon. *The Situationist City*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1999.

SITUACIONISTA: *teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. (Coleção Baderna).

STRACEY, Frances. *Constructed Situations: A New History of the Situationist International*. London: Pluto Press, 2014

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

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2ª ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

**Online**

*A casa como convém*. Experimento Urbano Caseiro: o dia, a Casa e a Cidade do Recife". Disponível em: <http://convem.tumblr.com>. Acesso em 11 Jul 2016.

AGAMBEN, Giorgio. Glosas marginais aos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de João Gabriel. In: RIZOMA.NET. *Potlatch*. 2002. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/46876553/Potlatch-Rizoma-net>. Acesso em: 02 Jan 2019.

ASSIS, Diego; MACHADO, Cassiano. *Após três décadas, situacionismo viveu apogeu editorial no Brasil*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32417.shtml> Acesso em: 02 Jan 2019.

A vanguarda da presença, *Internationale situationniste*, n. 8, janeiro de 1963. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/avantgarde.html>. Acesso em: 02 Jan 2019, tradução nossa

*Allan Kaprow e o nascimento do Happening*. Disponível em: <http://bienal.org.br/post.php?i=336> Acesso em 11 Jul 2016.  
ART TERM: Agit-trop. In [tate.org.uk](http://www.tate.org.uk). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/agit-prop>. Acesso em 7 de julh 2019.

ANDREOTTI, Libero. *Táticas de jogo da Internacional Situacionista*. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Libero\\_Andreotti.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Libero_Andreotti.pdf) Acesso em 7 de julh 2019.

*Arte que não pode ser Arte* (Allan Kaprow). Disponível em: <http://confrariadovento.blogspot.com.br/2014/03/arte-que-nao-pode-ser-arte.html> Acesso em 11 Jul 2016.

AZAMBUJA; MARTINS, MEDEIROS. *Composição Urbana (CU) e Ueb Arte Iterativa (UAI): práticas e teorias artísticas do Corpos Informáticos*. Publicado nos anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/171.pdf>. Acesso em 16 Jan 2018.

*B<sup>3</sup>* (bcubico, 2014). Disponível em: <http://yannbeauvais.com/bcubico/bcubico/>. Acesso em: 18 Dez 18

BASBAUM, Ricardo. *Ricardo Basbaum: um artista-etc*. Disponível em: <http://bienal.org.br/post.php?i=551>. Acesso em 11 Jul 2019.

CARANGI, Marie. *Peluqueria Carangi: Recortes e situações além-ambiente*. *Peluqueria Carangi*, 2013. Disponível em: <http://cargocollective.com/peluqueriacarangi>. Acesso em: 14 mai 2015.

COCCHIARALE, Fernando. *Plus Ultra* (Nós, errantes) – Texto crítico da exposição realizada no Santander Cultural Recife, no projeto Arte

Contemporânea de Pernambuco – edição 2011. Texto disponível em nota de imprensa online em [http://www.santanderfinanciamentos.com.br/document/wps/institucional\\_sala\\_press\\_outubro11\\_14.pdf](http://www.santanderfinanciamentos.com.br/document/wps/institucional_sala_press_outubro11_14.pdf) Acesso em 04 Abr 2018.

*Dark Show*. Evento do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/138315203239473> Acesso em 11 Jul 2016.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. *Um guia prático para o desvio*. Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm> Acesso em: 12 ago 2014.

\_\_\_\_\_. *The Situationists and the New Forms of Action in Art and Politics*. 1963. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html>. Acesso em: 12 ago 2014.

\_\_\_\_\_. *Guy Debord, Correspondance*. Volume 2, 1960-1964, nota de rodapé por Alice Debord; e traduzidas do francês por NOT BORED! em maio de 2005. Disponível em: <http://www.notbored.org/debord-5May1960.html> Acesso em 11 Jul 2016.

DIAS, Elaine. *Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no século XIX – Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/ed\\_mv.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm). Acesso em 18 Nov 2018.

DUARTE, Oriana. *Plus Ultra: experiências corpóreas em performances artístico-esportivas*, publicado nos anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> Acesso em 04 Abr 2018.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (*RICARDO Basbaum*). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10662/ricardo-basbaum>. Acesso em 7 de jul 2019.

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285> Acesso em 11 Jul 2016.

GRINDON, Gavin *Revolutionary Romanticism: Henri Lefebvre's Revolution-as-Festival*. Disponível em: [http://www.gavingrindon.net/wp-content/uploads/2013/04/Gavin\\_Grindon\\_-\\_Revolutionary\\_Romanticism.pdf](http://www.gavingrindon.net/wp-content/uploads/2013/04/Gavin_Grindon_-_Revolutionary_Romanticism.pdf) Acesso em 11 Jul 2016.

GUÉRON, Rodrigo. *Arte e política: estudos de Jacques Rancière*. AISTHE. Vol VI. Nº 9, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289/309> Acesso em: 30 de Jun 2019.

HONORATO, Cayo. *Mediação Extrainstitucional. Museologia & Interdisciplinaridade*. V. 3, n. 6 (2014). Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16737> Acesso em 27 Nov 2018.

*Iggy Pop Life Class* In: Brooklyn Museum – press release.. Disponível em: [http://cdn2.brooklynmuseum.org/labels/Iggy\\_Pop\\_Press\\_Release.pdf](http://cdn2.brooklynmuseum.org/labels/Iggy_Pop_Press_Release.pdf). Acesso em 27 Nov 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. *Breve histórico da Internacional Situacionista* (2003). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696> Acesso em: 11 Jul 2016.

JAPPE, Anselm. *Os Situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?* Disponível em: [http://www.obeco-online.org/anselm\\_jappe.htm](http://www.obeco-online.org/anselm_jappe.htm) Acesso em: 11 Jul 2016.  
\_\_\_\_\_. *Terão os situacionistas sido a última vanguarda?* Disponível em: <http://www.krisis.org/2015/tero-os-situacionistas-sido-a-ultima-vanguarda/> Acesso em: 11 Jul 2016.

KAPROW, Allan. *A educação do an-artista (parte 1)*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/148862145/kaprow-a-educacao-do-nao-artista-parte-1-pdf> Acesso em 11 Jul 2016.  
\_\_\_\_\_. *A educação do an-artista (parte 2)*. Disponível em: <https://issuu.com/websicons4u/docs/revista6/169> Acesso em 11 Jul 2016.

KRISIS. 1986. Disponível em: <http://www.krisis.org> Acesso em 11 Jul 2016.

LEFEBVRE, Henry. *Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista*: Entrevista conduzida e traduzida para o inglês em 1983 por ROSS, Kristen. Tradução para o português por Cláudio Roberto Duarte. Publicada na revista *October* 79, inverno de 1997. Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/henri-lefebvre.html> Acesso em 11 Jul 2016.

LEME, Shirley Paes. *Heterotopias cotidianas: uma reflexão*. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley\\_paes\\_leme.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley_paes_leme.pdf) Acesso em 11 Jul 2016.

*Livro – Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo*. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2087> Acesso em 11 Jul 2016

*Mode d'emploi du détournement*. disponível em <http://www.bopsecrets.org/>. A tradução do título para o inglês por Ken Knabb fora levemente modificada a partir da versão intitulada “Métodos de Desvio”, publicada na Antologia da Internacional Situacionista pelo Sindicato do Rock. Sem direitos autorais. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>. Acesso em 02 Jan 2019

*Not Bored!*. <http://www.notbored.org/the-scp.html>. Acesso em 7 jul 2019.

*Parque Lage convida pela primeira vez modelo transgênero para posar nua.* (O Globo). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/parque-lage-convida-pelaprimeira-vez-transgenero-para-posar-nua-21050068> Acesso em 27 Nov 2018.

RIVITTI, Thais, et. Al. *Espaços independentes*. São Paulo: Edições 397, 2010. Disponível em: [https://issuu.com/atelie397/docs/issu\\_espacos\\_independentes](https://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes) Acesso em: 30 de Jun 2019.

OPAVIVARÁ. <http://opavivara.com.br/sobre--about/>. Acesso em 30 de Jun 2019. <http://opavivara.com.br/p/rede-social/rede-social/>. Acesso em: 30 de Jun 2019.

PEZOLET, N. *The Cavern of Antimatter: Giuseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International*. Grey Room, Winter 2010, n. 38. Publicado pela MIT Press Journals. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1721.1/55965>. Acesso em 02 Jan 2019.

*Some Recent Happenings*. Disponível em: [http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow\\_recent.pdf](http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf) Acesso em 11 Jul 2016.

TRIZOLI, Talita. "*Sergio e Simone*" de Virginia de Medeiros: *Subjetividades Trans e Transgressão*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/625>. Acesso em 24 Nov 2018.

*Varrer – A map sweeping*. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1604> Acesso em 11 Jul 2016.

### **Monografias, dissertações e teses**

AQUINO, João Emiliano. *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Filosofia. São Paulo, 2005.

BARREIRA, Marcos Rodrigues. *Henri Lefebvre: a crítica da vida cotidiana na experiência moderna*. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, 2009.

BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-graduação em Artes. Escola de Arte

DUARTE, Oriana Maria. *Plus Ultra: o corpo no limite da comunicação*. Tese (Doutorado) – Comunicação e semiótica – PUC - São Paulo, 2012.

LIMA, Rodrigo Nogueira. *A situação construída*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos Universidade de São Paulo, 2012.

MACIEL, Vitor. *O détournement em intervenções urbanas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Design, 2013.

MONTE, Luiz. *Deriva e psicogeografia na cidade contemporânea: experiência situacionista no centro do Recife*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Design, 2015.

RICARDO, Pablo Alexandre. *Guy Debord, jogo e estratégia: uma teoria crítica da vida*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais

SILVA, Rosana Aires da. *Desvios na Arte Contemporânea produzida por mulheres em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Design, 2018.

SOUSA, Laura Alves de. *O Atelier Coletivo em espaços e trajetórias*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.