

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**  
**Faculdade de Arquitetura**  
**Programa de pós-graduação em Planejamento Urbano e**  
**Regional- PROPUR**  
**Curso de Mestrado**

**POSSIBILIDADES DE EXTRAIR DA ARTE CRITÉRIOS**  
**AO PROJETO DA CIDADE: UMA INVESTIGAÇÃO**  
**BASEADA NA OBRA DE HÉLIO OITICICA**

Autor: Raimundo Giorgi Filho  
Orientação: Prof. Dr. Paulo Edison Belo Reyes

Agosto de 2016

## CIP - Catalogação na Publicação

Giorgi Filho, Raimundo

Possibilidades de extrair da arte critérios ao projeto da cidade: uma investigação baseada na obra de Hélio Oiticica / Raimundo Giorgi Filho. -- 2016. 188 f.

Orientador: Paulo Edison Belo Reyes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Cidade. 2. Arte. 3. Urbanismo. 4. Projeto. 5. Projeto por Cenários. I. Belo Reyes, Paulo Edison, orient. II. Título.

*Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano, na linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre*

*Flaviano,  
Eduardo,  
Roberto,  
Anna,  
Marisa,  
Carlo,  
Marco,  
Têra,  
Clarice,  
Karine,  
Adriana,  
Zoy,  
Raffaella,  
Luiza,  
Lucia,  
Mariangela,  
Dom,  
Marion,  
Mana,  
Tiago,  
Beto,  
Beth,  
Cla,  
Ada,  
Laura,  
Charles,  
Elaine,  
Fuão,  
Livia,  
Ione*

*e professores do mestrado:  
de alguma forma vocês me ajudaram.*

*A todos e ao Paulo,  
meu orientador dedicado,  
em modo muito especial,  
obrigado.*

## SUMÁRIO

<b>Lista de figuras</b>	5
<b>Resumo</b>	8
<i>Abstract</i>	9
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1. BASE TEÓRICA</b>	<b>22</b>
<b>1.1 RELAÇÕES ENTRE A ARTE E A CIDADE</b>	23
1.1.1 A cidade se afasta da arte	23
1.1.2 A arte reconhece a cidade	45
1.1.3 Arte e cidade podem conversar	61
<b>1.2 O PROJETO POR CENÁRIOS</b>	69
1.2.1 Aproximação ao método	70
1.2.1.1 O uso de cenários como instrumento de projeto	70
1.2.1.2 A noção de <i>metaprojeto</i>	76
1.2.1.3 O projeto <i>por</i> cenários	78
1.2.2 Os modos de operação de projeto frente aos objetivos	81
<b>2. EXERCITAÇÃO DE PROJETO</b>	<b>90</b>
<b>2.1 O CASO DE HÉLIO OITICICA</b>	91
2.1.1 Recorte e procedimentos de análise	91
2.1.2 Oiticica e a palavra	95
2.1.3 Oiticica é um modo de ação!	98
2.1.4 Museu é o mundo	112
2.1.5 Aspiro ao grande labirinto	120
<b>2.2 EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL</b>	141
2.2.1 Escolha e captura de valores	141
2.2.2 Montagem da Figura de Relação	143
2.2.3 Uma primeira extração de cenários	147
2.2.4 Determinação do cenário a ser aproximado	150
2.2.4.1 Narrativa do cenário	151
2.2.5 Algumas interpretações possíveis	153
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	156
Citações e notas	163
Bibliografia	174
Anexo: Tabelas da análise de Oiticica	179

## LISTA DE FIGURAS

### Observações:

- . as legendas sob as imagens, ou são deste autor ou indicam sua autoria
- . os esquemas das figuras 18 e 19 são derivações da literatura existente
- . o esquema da figura 39 é uma derivação do apresentado por CORUBOLO, MERONI E PIREDDA no trabalho “*Senac Design Vision*”, São Paulo, 2009

**Figura 1:** ARCHIGRAM, projeto da *Instant City*, página impressa  
Fonte: The Archigram Archival Project <http://archigram.westminster.ac.uk>

**Figura 2:** LANCIANI, *Mapa de arquiteturas de Roma*, cartografia  
Fonte: <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>

**Figura 3:** DUCHAMP, ‘*L’air de Paris*’, ampola de vidro  
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbLy77k/rbqKnLA>

**Figura 4:** MATTA-CLARK, ‘*splitting*’, fotografia  
Fonte: <http://www.criticisimism.com/category/anarchitecture/#sthash.hiJevqbh.dpbs>

**Figura 5:** BLONDEL, *Análise de ornamento de Palladio*, desenho  
Fonte: sitio eletrônico: [http://act.art.queensu.ca/details\\_dual.php?i=956&j=957](http://act.art.queensu.ca/details_dual.php?i=956&j=957)

**Figura 6:** REIDY, *Conjunto habitacional Pedregulho*, fotografia  
Fonte: <https://christianjafas.wordpress.com/tag/reidy/>

**Figura 7:** MALEVITCH, ‘*quadrado negro sobre fundo branco*’, pintura  
Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/malevich>

**Figura 8:** DUCHAMP, ‘*A fonte*’, *ready-made* sobre mictório de louça  
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMdzAer/rejLpX>

**Figura 9:** PREFEITURA DE AMSTERDAM, cartaz publicitário  
Fonte: <https://osdoisviajantes.wordpress.com/tag/bicicleta/>

**Figura 10:** OITICICA, *Parangolés nos jardins do MAM*, foto  
Fonte: reprodução pelo autor de imagem do livro “Qual é o Parangolé” – Ed. Cia das Letras, São Paulo, 2015

**Figura 11:** DUCHAMP, *3 stoppages etalon*, trabalho em madeira  
Fonte: [http://creativegames.org.uk/modules/Art\\_Technology/Cage\\_Duchamp/duchamp4.htm](http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Cage_Duchamp/duchamp4.htm)

**Figura 12:** WARHOL, ‘*Little electric chair*’, serigrafia  
Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/andy-warhol-little-electric-chair-5792591-details.aspx>

**Figura 13:** WARHOL, '*Brillo Box*', madeira e serigrafia  
Fonte: <http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-248/>

**Figura 14:** WARHOL, '*Dollar Sign*', serigrafia  
Fonte: <http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-248/>

**Figura 15:** GIORGI, '*Esquematização: campos de acontecimento*'

**Figura 16:** GIORGI, '*Esquematização: linhas de atravessamento*'

**Figura 17:** HOPPER, '*Nighthawks*', pintura  
Fonte: [http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628?search\\_no=1&index=0](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628?search_no=1&index=0)

**Figura 18:** GIORGI, '*Esquema de processo do Projeto por Cenários*' 1

**Figura 19:** GIORGI, '*Esquema de processo do Projeto por Cenários*' 2

**Figura 20:** GIORGI, '*Esquema de processo do Projeto por Cenários*' 3

**Figura 21:** OITICICA, '*Instruções à confecção dos Prangolés*'  
Fonte: Publicação de exposição dos Parangolés, Paulo Kuczynski Escritório de Arte, São Paulo, 2006

**Figura 22:** OITICICA, '*Bolide B47 – caixa 22, caixa-poema 4*', misto  
Fonte: <http://walacerodrigues.blogspot.com.br/2011/02/obras-de-helio-oitica-exibitas-no.html>

**Figura 23:** : OITICICA, série Marginália, serigrafia sobre tecido, 1968  
Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja-marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oitica/>

**Figura 24:** OITICICA, série Marginália, impresso em 'miolo' de LP  
Fonte: LP '*Tropicália*', Ed. SoulJazz Records, Londres, 2005; Foto deste autor

**Figura 25:** foto que deu origem ao trabalho de Oiticica, série Marginália, impresso de jornal  
Fonte: <http://troubleeveryday.tumblr.com/post/21930178048/hélio-oitica-seja-marginal-seja-herói-1968>

**Figura 26:** OITICICA, '*Parangolé Xoxoba*', tecidos sobre corpo humano  
Fonte: livro '*Museu é o mundo*', 2011: 66, ver bibliografia. Foto do autor.

**Figura 27:** OITICICA, '*Tropicália*', instalação mista  
Fonte: <http://poeticasvisuais.tumblr.com/post/490003052>

**Figura 28:** OITICICA, '*Metaesquema*', pintura sobre tela  
Fonte: livro '*Museu é o mundo*', 2011: 66, ver bibliografia

**Figura 29:** OITICICA, '*Relevo espacial*', madeira pintada  
Fonte: livro '*Museu é o mundo*', 2011: 66, ver bibliografia

**Figura 30:** OITICICA, '*Grande Núcleo*', madeira pintada  
Fonte: livro '*Museu é o mundo*', 2011: 66, ver bibliografia

**Figura 31:** OITICICA, Bólido B17, vidro 5, 'Homenagem a Mondrian' (1965) Fonte: livro 'Museu é o mundo', 2011: 66 , ver bibliografia. Foto do autor

**Figura 32:** OITICICA, Parangolé P10, Capa 6 (1966) com Bólido B17 (1965) Fonte: livro 'Museu é o mundo', 2011: 66 , ver bibliografia. Foto do autor

**Figura 33:** OITICICA, Plano para instalação 'Éden' na Galeria Whitechapel, Londres, 1969  
Fonte: [http://lisboara.blogspot.com.br/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://lisboara.blogspot.com.br/2009_11_01_archive.html)

**Figura 34:** OITICICA, Instalação 'Éden', Museu nacional de Brasília, 2011  
Fonte: <http://designertreff.blogspot.com.br/2013/08/helio-oitica-das-groe-labyrinth.html>

**Figura 35:** OITICICA, Instalação 'Éden' na Galeria Whitechapel, Londres, 1969  
Fonte: [http://lisboara.blogspot.com.br/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://lisboara.blogspot.com.br/2009_11_01_archive.html)

**Figura 36:** Torquato Neto veste Parangolé P4 Capa 1 (1964) em evento Apocalipopótese (1968)  
Fonte: livro 'Museu é o mundo', ver bibliografia

**Figura 37:** Hélio Oiticica em Penetrável PN2, 'A pureza é um mito' (1967), em exposição na Whitechapel Experience (1969)  
Fonte: livro 'Museu é o mundo', ver bibliografia

**Figura 38:** GIORGI, '*Listagem de conceitos*', esquema

**Figura 39:** GIORGI, '*Figura de relação*', esquema

**Figura 40:** GIORGI, '*Figura de relação e valores principais*', esquema

**Figura 41:** GIORGI, '*Figura de relação e campos de projeto*', esquema

**Figura 42:** GIORGI, '*Figura de relação e valores secundários*', esquema

**Figura 43:** GIORGI, '*Primeira extração de cenários*', esquema

**Figura 44:** GIORGI, '*Localização do cenário escolhido*', esquema

**Figura 45:** GIORGI, '*Moodboard do cenário*': montagem de fotos de 'Parangolés' de Oiticica performados na via elevada conhecida como 'Minhocão', na cidade de São Paulo  
Fonte: Publicação de exposição dos Parangolés, Paulo Kuczynski Escritório de Arte, São Paulo, 2006



## RESUMO

Esta é uma pesquisa de caráter exploratório e qualitativo, que constrói uma investigação sobre as possibilidades de retirar da arte, a partir de seus pensamentos e modos, critérios ao projeto contemporâneo das cidades.

Ela se insere no debate sobre os princípios atuais de projeção das cidades, cujo viés racional-funcionalista torna-se, em geral, hegemônico nas decisões sobre o fato urbano, e da possível afetação desses princípios por valores projetados de subjetividade.

O fazer da arte é visto a partir de uma *natureza política*, que é intrínseca aos seus procedimentos e que o potencializa como vetor de uma ‘partilha do sensível’, no sentido que constrói o filósofo Jacques Rancière.

Essa condição é verificada por uma exercitação cuja estrutura centraliza a construção de um estudo específico, sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica, do qual vamos retirar conceitos e construções teóricas a serem projetivamente manipulados, através da metodologia de Projeto por Cenários.

O resultado a que queremos chegar são cenários que caracterizem cidades possíveis, quando pensadas a partir de critérios da arte, como exemplares dessa possibilidade.

## ABSTRACT

This exploratory and qualitative research constructs an investigation about the possibilities for extracting criteria from art for application in the contemporary project of the city.

It finds its relevancy in the debate about current principles for city design, whose rational-functional approach has become, in general, hegemonic in the decisions about the urban fact, and the possible affect of the principles by values designed from subjectivity.

The practice of art is seen from the perspective of natural politics, which is intrinsic to its procedures and which potencializes as a vector in a "distribution of the sensible", in the sense constructed by philosopher Jacques Rancière.

This condition is verified through an exercise whose structure centralizes a builds from a study about the work of Brazilian artist Hélio Oiticica, from which we will extract concepts e theoretical constructions to be manipulated, through the scenario design methodology.

The intention of this research is to characterize possible city scenarios from criteria derived from art.

## INTRODUÇÃO

*“I’m becoming the street”*

*Frank O’Hara*

Este é um trabalho de investigação sobre as possibilidades de retirar da arte, dos modos e processos pelos quais se determina o fazer artístico, critérios ao projeto das cidades contemporâneas.

Ele nasce de uma crítica difusa, a uma retórica urbanística *demasiadamente* tecnicista, que tende a homogeneizar as soluções da cidade por critérios funcionais, e de uma leitura específica: a arte é capaz de produzir valores de relativização a tais critérios.

Sua motivação geral encontra eco nas palavras do sociólogo Henri Lefebvre, que, em seu livro ‘O direito à cidade’ propõe, como potencialidade de uma “força social capaz de realizar a sociedade urbana”, a busca de uma “unidade da arte, da técnica, do conhecimento” (2005: 16)<sup>1</sup>.

Partir de motivação assim tão ampla, investigar possibilidades de relação projetiva entre o fazer da arte e o do urbanismo, determinou este trabalho como uma pesquisa de exploração, antes de mais nada, sobre si mesma: o que tratamos de descobrir, primeiro, foi como fazê-la. A fórmula que encontramos envolve uma metodologia que consideramos híbrida: associa a estruturação de uma parte teórica, de construção de conhecimento, a outra, aplicativa, de manipulação projetiva daquele conhecimento.

Arte e estética são vistas primordialmente como vetores políticos de uma “partilha do sensível” difusora de valores de comportamento, condição que lhes atribui o filósofo francês Jacques Rancière, e uma aplicabilidade de seus conceitos será verificada a partir da metodologia de construção de ‘cenários’ – técnica originalmente usada na previsão de futuros – que será aqui utilizada em seu modo *indutivo*, isto é, como técnica de projeção.

Assim, este não é um trabalho sobre arte, embora a centralize como motivação, nem tampouco de construção em profundidade de projeto, embora o utilize como forma de operação: é uma tentativa ampla que tenta demonstrar como possível a aproximação ‘efetiva e eficaz’, como propõe Lefebvre, entre arte e cidade, a partir de atitudes de projeto.

A Base Teórica se bifurca na construção de um ponto de vista sobre as relações entre arte e cidade, a partir do qual observar suas ‘posições culturais’ relativas, na contemporaneidade, e numa aproximação compreensiva sobre o método de ‘Projeto por Cenários’, escolhido aqui para utilização. Dessa parte queremos retirar repertório e critérios de organização para serem utilizadas na parte seguinte, a exercitação projetiva.

A Exercitação Projetiva se bifurca na construção de um estudo específico, debruçado sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica, do qual extrair ‘valores de projeto’ a partir das direções geradas na Base Teórica, e na parte de manipulação daqueles valores, a ação projetiva propriamente dita, até construir um processo que alcance, mesmo em modo exemplar, resultados expressivos.

Projetar utilizando ‘cenários’ é fundamentalmente um modo de procura sobre “lançar um olhar complexo a um problema complexo”. Concordamos, interpretando o Prof. Flaviano Celaschi, que esta é uma qualidade a ser buscada pelo projeto contemporâneo. ‘Cenários’ se caracterizam como respostas amplas e *ambientais* de projeto: descrevem contextos futuros a partir dos quais desenvolver respostas de projeto na forma analítica.

Hélio Oiticica foi um artista ‘multipensador’ brasileiro cuja trajetória está ligada em modo profundo (e explícito) às cidades em que viveu. Sua obra, que inclui um conjunto de textos reflexivos, é, a nosso ver, exemplar da noção de uma ação política contida na própria ação artística, anterior aos seus resultados formais e que repercute a partir deles.

Dessas produções, teórica e projetiva, define-se nosso objetivo geral: queremos exemplificar um modo de extrair valores conceituais da arte, a partir da obra de Helio Oiticica, e demonstrá-los como valores ao projeto da cidade. O resultado final a se chegar é a construção de um processo de projeto que alcance a exemplificação de ‘cenários’, que caracterizem ‘cidades possíveis’ quando afetadas por valores retirados da arte.

Para tanto, definimos como objetivos específicos:

- . estudar as relações contextuais e históricas recentes entre arte e cidade
- . observar os percursos do pensamento, modos e expressividade da arte da modernidade até a arte contemporânea;
- . construir compreensão teórica sobre a metodologia de Projeto por Cenários, seus princípios e estruturas de ação
- . analisar a produção artística de Helio Oiticica, individuando dela possíveis valores para uso em projeto
- . manipular projetivamente tais conceitos, esclarecendo esses processos, até chegar a resultados expressivos de projeto na forma de ‘cenários’
- . refletir sobre os processos e resultados construídos

Nossa zona problemática, portanto, é a dos *processos de projeto* da cidade contemporânea e, mais particularmente, a do conjunto de valores pelos quais essa cidade constrói suas promessas de entrega e programações de futuro. Esperamos contribuir a um debate – muito atual em visões do que podemos chamar de um urbanismo crítico – sobre a perda ou empobrecimento das ‘experiências urbanas’<sup>2</sup>, as situações de troca e usufruto da cidade, sempre em prol de um regramento que tenta controlá-las ou de uma ‘espetacularização’<sup>3</sup> que a falsifica.

Não enfrentaremos particularmente tal debate, mas nos interessamos pela noção de cidade como um fato multissensorial, ‘*multilayered*’ e complexo, cuja qualidade de vivência é relativa sempre a um conjunto de aspectos, definidos *entre* funcionais e emocionais e inevitavelmente articulados entre si.

Tal pensamento, visivelmente contestador de uma exclusividade tecnicista na condução da cidade, sugere que respostas normativas indiferenciadas e globais, hoje, embora possam cumprir um papel referencial importante, serão sempre insuficientes.

O projeto do urbano deveria, portanto, ser capaz de incorporar, na própria programação de utilidades da cidade, aspectos ‘não-objetivos’, temas ‘não-hegemônicos’, respostas ‘não-consensuais’, admitir um tipo de ‘pensamento lateral’, no sentido que lhe dá Edward de Bono<sup>4</sup>: para resolver um problema, construa-se diferentes pontos de vista sobre ele.

Essa ideia, aqui, é claramente associada à percepção crítica “sobre o monopólio do modo de produção industrial e sobre a possibilidade de definir conceitualmente outros modos de produção, pós-industriais”, construída por Ivan Illich (2014: 11).

Queremos que este seja um trabalho de expansão das noções de projeto e de seu poder como instrumento de manipulação de complexidades: serve ao urbanismo contemporâneo, diz Paola Berenstein Jacques, potencializar-se “como uma forma de produção de conhecimento, de criação cultural, de transformação social, e, também, de ação crítica e política”<sup>5</sup>.

Estamos supondo que a arte, a quem ‘é dado’, na distribuição geral dos fazeres sociais, um papel principal na manipulação das subjetividades, possa ser parte dessa potencialização.

De modo geral, podemos ler neste trabalho uma certa tensão ao projetar, como exercício de construção de respostas, posto que sua configuração geral responde a uma lógica primária da metodologia dos ‘Cenários’: projeta-se a partir de uma base ampla de conhecimento crítico, que será, assim, sua direcionadora.

No panorama de entendimentos que construímos para essa pesquisa, terá sido importante passar pelas leituras sobre *como (e onde)* acontece a cultura, a partir de Gilles Deleuze e Felix Guattari; pelas formulações históricas sobre urbanismo de Giulio Carlo Argan; pelas relações comportamentais entre sensibilidade e sociabilidade que constrói Jacques Leenhardt, pelas contextualizações de ética e *espaço social* de Bauman e pelas noções de uma *utopia afirmativa* de Ernst Bloch e David Harvey.

Foram importantes também as formulações sobre estética e arte contemporânea de Anne Cauquelin e Arthur Danto, as afirmações de uma condição relacional da arte contemporânea que constrói Nicolas Bourriaud e, finalmente, Felix Guattari e suas reclamações por ‘uma nova produção de subjetividades’. Com maior ou menor grau de aproximação e aparência neste trabalho, as ideias de todos esses autores contribuíram em sua formulação.

Nas aproximações teóricas ao ‘Projeto por Cenários’ nos utilizamos particularmente da visão dos *DOS*, sigla em inglês para ‘Cenários Orientados pelo Design’ (cenários desejáveis, como oposição a cenários probabilísticos) como constroem Ezio Manzini e François Jégou (2004) e da visão desta metodologia em forma *dedicada* ao estudo do urbano, no conceito de ‘Projeto por Cenários’ que constrói Paulo Reyes (2015).

Derivado deles, iremos exercitar um modo particular de ação de projeto, através do que podemos chamar de uma ‘derivação cultural’, por associação de sentidos de palavras, como escolhas projetuais mesmo, construído sobre os estímulos recolhidos.

Na descrição dos cenários em forma narrativa, o referencial mais importante será o escritor italiano Italo Calvino, em particular seu livro “As cidades invisíveis” (ver bibliografia).

A forma narrativa para a demonstração de projeto tem a ver com uma capacidade descritiva ampla da forma textual, muito apropriada à escala deste trabalho, e se associa, talvez pretensiosamente, também à noção de simultaneidade funcional que constrói Michel de Certeau:

“essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés executam” (apud JACQUES, 2012: 17)



No olhar específico sobre a obra de Helio Oiticica nos apoiamos principalmente nos estudos acadêmicos sobre sua obra feitos por Celso Favaretto e nos relatos afetivos sobre Oiticica escritos por seu amigo e poeta Wally Salomão.

Nos pareceu interessante esse embate, porque de certo modo ele reflete o nosso ‘objeto empírico’: Oiticica era ‘*carnaválico e matemático*’, segundo Salomão (2015: 27).

Basicamente três fatores nos atraíram a Helio Oiticica, todos afirmativos de uma politicidade intrínseca de sua obra: sua conversação com o urbano, as cidades foram sua motivação mais evidente; seu desejo de afetação social, a arte altamente especulativa de HO nunca deixou de ter um sentido construtivo; e sua radicalidade, Oiticica operava em modo de experimentação e em zonas-limite das formas de expressão cultural, usualmente ocupando posições que podemos chamar de *contraculturais*.

Um quarto fator atrativo, sua contribuição para a construção de uma ‘inteligência brasileira’<sup>6</sup>, como tentou identificar o alemão Max Bense, entra aqui como pano de fundo. Ele pode, futuramente, tematizar desdobramentos deste estudo.

A consideração de que esta pesquisa responde, de fato, à busca de uma condição relacional da arte que possa ser aplicada ao urbano, e não a qualquer espécie de crítica sobre uma produção formal em si, nos levou à escolha de investigar Helio Oiticica a partir de seus textos. As imagens de suas ‘obras de arte’, sem qualquer tipo de diminuição, entram neste trabalho como ilustração à sua produção manuscrita.

No geral, podemos dizer que nos atraiu o modo estruturado e inquieto pelo qual Oiticica investigava a vida a partir da cidade, a cidade a partir da arte e a arte como possibilidade de produção de diferenças. Agrada-nos pensar que este é um trabalho *de confronto*: trata-se de provocar uma estrutura hegemônica voltada à objetivação das cidades, por construções de sensibilização baseadas no fazer artístico.

Tal visão pode, sim, ser lida como derivante das noções contraculturais de cidade formuladas em meados do século passado, como o ‘situacionismo’ francês ou as ‘utopias urbanas’ dos anos 1960 (Fig.1), mas se atualiza quando formulada em uma espécie de urbanismo crítico, proponente de uma programação de cidade não totalizada em discursos de objetividade, mais complexa e relacional *entre* seus valores de utilidade e as experiências emocionais que é capaz de provocar.



Fig. 1: Grupo Archigram, narrativa sobre o projeto da ‘Instant City’

### **‘História do futuro’: Cenários como um conjunto de imagens antecipadoras da realidade**

E, embora carregue em si a crítica a um ‘excesso de planificação das cidades’, como visionada por Jane Jacobs, não a simplifica: não estamos tentando construir um trabalho de anulação da cidade funcional, nem reclamando algo como uma ‘cidade intuitiva’ ou não-normatizada (embora isso nos tente). A noção de confronto que propomos aqui é desafiadora e construtiva, tem a ver com a potencialização de um outro olhar projetivo, mais aberto a incorporar uma ‘produção de subjetividades’, como a reclamada por Guattari <sup>7</sup>, e mais disposto a ser afetado por elas.

Reconhecemos arte e cidade como construções culturais entrelaçadas e esse entrelaçamento como algo de definidor, mesmo em diferentes graus, da condição de ambas, hoje. E reconhecemos na arte uma capacidade de afetação social que lhe determina uma condição existencial profundamente política. Porque essa condição é tão pouco beneficiada em valores ao projeto do urbano é uma das coisas que queremos entender aqui.

Impossível pensar no surgimento de uma cultura urbana no mundo sem pensar nos ‘modos de fazer’ da arte, impossível pensar na arte, hoje, dissociando-a de uma cultura urbana: a arte contemporânea não só se reinventou a partir da cidade como se tornou, em muitos casos, em sua melhor intérprete.

Cidade e arte já fizeram parte do mesmo problema: no século XVII italiano, nos ensina Argan, a cidade barroca (fig.2), ao ser assumida como tema pela arquitetura e tornar-se seu *objeto* de pensamento e resolução, torna-se um *problema artístico* <sup>8</sup>.

A arquitetura e as artes, tal como as diferenciamos hoje, faziam parte de um mesmo ‘modo de fazer’, ligado à expressão formal do mundo sensível, no qual será inserida a cidade.

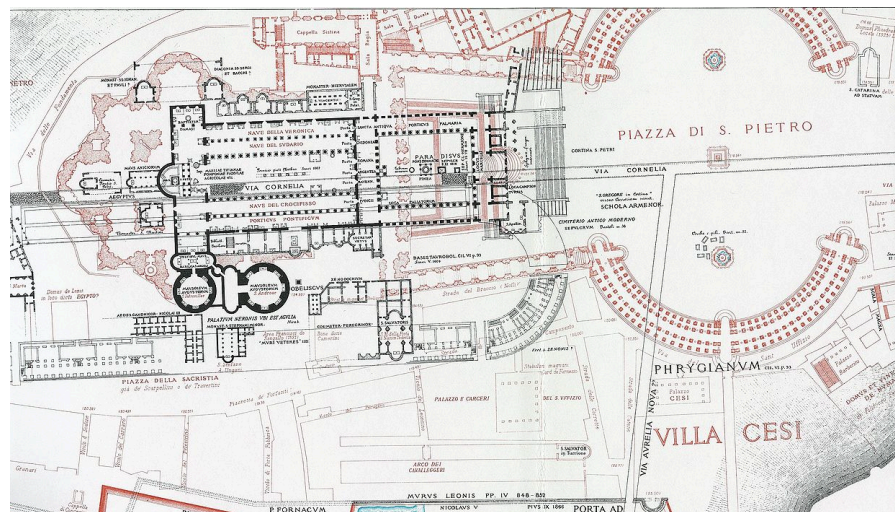


fig 2: LANCIANI, 'Forma Urbis Roma' (fragmento) - Roma, San Pietro: sobreposição das arquiteturas medieval e barroca; em vermelho, o projeto renascentista-barroco

### **Bernini abraça a cidade**

A solução do problema urbano barroco, tematizado pela ‘*forma urbis*’, nasce vinculada a noções interligadas de correção e beleza, cuja medida de acerto somente seria verificável através de uma terceira noção, mais ampla, que Argan chama de ideológica: a de significação ideal da cidade.

Assim, determinações estéticas como forma e linguagem, tão caras à especulação barroca, estavam relacionadas a princípios compreensivos da cidade (o que é, para que serve, como deve ser) que determinavam ao problema artístico formulado, em última análise, um caráter de mediação política: que valores distribuir, e a quem, a partir da ‘*forma urbis*’.

Nem o percurso de autonomia que as problemáticas da arte e da cidade percorreram desde então, nem a localização apartada que ocuparam no ‘mapa da produção de saber’ contemporâneo e nem mesmo um evidente deslocamento de sentido dessas problemáticas na modernidade, tirou potência desse caráter relacional, em última análise expressa em valores de comportamento, que as provocações entre cidade e arte conseguem ter.

Desse ponto de vista, já não podemos falar das formas artísticas frente à forma urbana, modo sempre reduutivo (por posicionamento cultural e escala de acontecimento) de ver a arte, nem de tipologias artísticas específicas inseridas na cidade, caso da chamada ‘*urban art*’: falamos de um regime de constituição frente ao outro.

Também não estamos atrás de *funcionalizar* a arte, embora não a ‘inocentemos’ disso (‘a arte é mercadoria absoluta’, no dizer de Marx), mas, isso sim, de demonstrá-la como vetor de uma funcionalização possível, frente à cidade espetacular contemporânea, instaurada na ‘barricada’ de defesa das experiências urbanas.

Uma frase famosa do pintor Paul Klee diz que “a arte não mostra, ela nos faz ver”.

A frase, segundo vemos, expõe o que seria a natureza de uma política produzida pela arte: a partir de uma posição cultural de diferença frente ‘à distribuição geral dos fazeres sociais’, a modernidade delegou primordialmente à arte a manipulação das subjetividades humanas: ela trata de revelar diferentes possibilidades a visões de mundo.

Em um mundo de verdades objetivas, necessariamente demonstráveis, cabe ao artista o papel político de esclarecimento dos valores ‘não evidentes’ das sensibilidades (Fig.3).

***Como levar consigo uma cidade?  
Transformando-a antes em uma  
‘ideia’ de cidade***

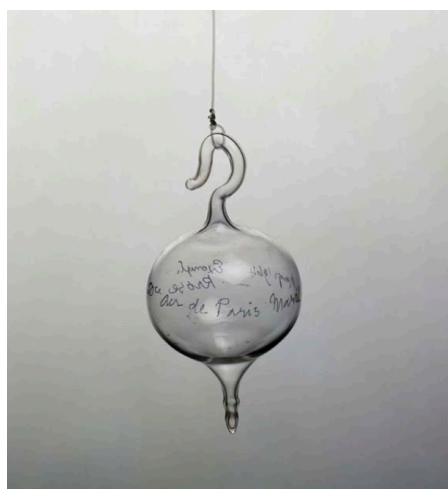


fig. 3: DUCHAMP, MARCEL, 'Air de Paris', ampola de vidro, 1919

Frente a um sistema de vida baseado nas relações funcionais estabelecidas entre tempo de produção e tempo de consumo (às quais está, basicamente, simplificada a construção da cidade contemporânea), a arte posiciona-se como uma espécie de ‘não-trabalho’ (embora seja, sim, um trabalho dos mais árduos), com uma atribuição de autonomia em relação ao próprio sistema cultural que a absorve, autonomia sempre relativa a ele e que Bürger situará, por isso mesmo, em uma faixa de ambiguidade.

A nós interessa que, entre uma *localização dada* (na fronteira entre intuição e entendimento) e uma *função atribuída* (construtora de linhas de fuga ao sistema geral), a arte e seus regimes de acontecimento existem na modernidade, e cada vez mais, enquanto produtores de relações.

Seu ‘projeto político’, no termo de Bourriaud, atualiza-se passando da noção de exclusividade (a ‘aura’ do objeto artístico de Benjamin) à de capilaridade (o ‘desaparecimento na vida’ de Malevitch).

De alguma maneira, ao relacionar arte e cidade, estaremos voltando sempre ao debate sobre seus sentidos sociais. Neste caso, em que queremos propor algo como ‘um modo de fazer’ a cidade a partir da arte, retornamos ao debate ‘barroco’ sobre ‘o que significa uma cidade. Mas essa recuperação não é nostálgica, quer atualizar uma discussão que, na verdade, nunca deixou de existir.

É na construção de um ‘jogo’, Duchamp dizia que “a arte é um jogo entre todos os homens de todos os tempos” (apud BOURRIAUD, 2011: 26), aberto e dicotômico, determinado *entre* noções de subjetividade e objetividade, e da leitura de suas localizações sociais que pretendemos fazê-lo. Poeticamente, podemos dizer que estamos propondo esse ‘jogo’, provocativo e construtivo, *entre* a cidade e a arte. Oiticica já sabia como jogá-lo:

*“isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. (...) Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da bandeira havia um mendigo que fez assim, uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro estacas de madeira de uns dois metros, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi que estava escrito era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse: é essa a palavra” (apud FAVARETTO, 2015: 117)*

## **1. BASE TEÓRICA**

*“Existir para nós é sentir. Nossa sensibilidade é incontestavelmente anterior à nossa inteligência”*

*Jean- Jacques Rousseau*

## 1.1 AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E CIDADE

*Parte em que falamos das relações históricas recentes e de lugares culturais ocupados por arte e cidade*

### 1.1.1 A CIDADE SE AFASTA DA ARTE

A primeira questão com que nos deparamos ao confrontar os fazeres da arte e da cidade foi sobre sua localização na ‘distribuição geral dos fazeres’ na cultura contemporânea. Essa tentativa de determinação mostrou-se importante porque, à primeira vista, elas já não se tocam. Ou, quando isto acontece, seja em caráter de concordância (arte que se institucionaliza na cidade), seja em caráter de contestação (os primórdios da chamada ‘arte de rua’<sup>9</sup>, por exemplo), a arte se demonstra como um tipo de afetação, aposta ao meio urbano – um tipo de *ornamento* a que nos habituamos chamar de ‘arte urbana’.

Tal denominação, neste caso, indetermina a arte ao fato de estar inserida na cidade: não é uma operação sua que define essa adjetivação, mas um reconhecimento do meio que a acolheu.

Visto assim, o que pode a arte a não ser animar pequenas porções de espaço urbano, agregando-lhes (ou retirando-lhes) valor frente a um ‘regime geral de consumo’ (CAUQUELIN, 2005: 28) a que ambas, arte e cidade, estão submetidas?

É possível explicar tal situação por uma condição cultural ampla, externa à arte, de tempos submetidos simultaneamente a regramentos atávicos da ‘modernidade’ e condições de vida que supostamente os superam. Essas condições são processadas no que Maffesoli define como uma ‘fragilização de identidades’: “a figura emblemática do momento remete a uma identidade frágil, uma identidade que já não é, como foi o caso da modernidade, o único fundamento sólido da existência individual e social” (apud BOURRIAUD, 2009: 81).



Assim, em uma cidade “produtora frenética de imagens, como a cidade espetacular”<sup>10</sup> de hoje em dia, talvez a arte passe a ser apenas mais uma dessas imagens, com seu “poder de *reliance*” (N.A.: sentido de ligação) (MAFFESOLI apud BOURRIAUD, 2009: 21), difuso entre elas; e afinal ela *precisará* daquela denominação, ‘arte urbana’, como forma de obter singularidade. Mas, na relação entre arte e cidade, o fato de precisar existir uma ‘arte urbana’ assim denominada, mesmo que por efeito de uma ‘época de efemeridades’, explicita, a meu ver, algo que *não acontece*.

Mas é possível pensar também a partir de uma condição existencial própria desenvolvida por essa arte que tem na cidade sua natureza, e enxergar as relações de contexto a partir de suas formulações culturais como fato cultural autônomo.

São os raciocínios dessa arte urbana (produzida em relação a e não para o urbano) e suas operações, que incluem seus antes e depois, que nos interessam aqui.

Visto assim, o confronto entre arte e cidade, que em uma visão ‘bidimensional’ parecem hoje fatos culturais paralelos, separados por esferas de acontecimento e relações de escala, passa a ser um confronto entre regimes de pensamento que se desenvolveram afetando-se mutuamente. Arte e cidade, desse modo, tornam-se fenômenos culturais, e nos agrada pensar que são algo como exercícios sociais, potencialmente complementares.

Um exemplo contundente dessa possibilidade são os trabalhos que o artista americano Gordon Matta-Clark <sup>11</sup> desenvolveu, em particular seus ‘*splittings*’ (Fig. 4).

Matta-Clark, arquiteto por formação, utilizou prioritariamente a cidade como suporte de sua arte, o fenômeno urbano como uma espécie de grande ‘*ready made*’ da sociedade industrial, um seu objeto. Na série ‘*splittings*’, opera grandes secções em prédios existentes, expondo seus interiores ao meio externo:

“Matta-Clark parte do pressuposto de que o espectador carrega em si um conceito prévio de espaço e de reconhecimento desse espaço, de habitação, de lugar, de interior e exterior. Ao romper a superfície e expor a espessura do corte sem acabamento, tanto no espaço quanto na fotografia e nas fotomontagens, Matta-Clark provoca uma crítica à estabilidade da arquitetura e ao próprio sentido de espaço habitável” (CIDADE, 2008: 20).



***Onde está a realidade?***

fig. 4- Gordon Matta-Clark, '*splitting*', 1974

Alterar a 'lógica do sentido' é uma operação política efetiva, capturada na esfera das sensibilidades. O que está sendo proposto por Matta-Clark (vale repetir a expressão) é uma anulação de distâncias entre a cidade dita real e a que não vemos (e o poder da arte em fazê-lo): “o corte acontece no cruzamento de dois ou mais acontecimentos que se encontram em um mesmo espaço, mas paradoxalmente unificam” (CIDADE, 2008: 17).

É uma outra cidade que se revela, uma outra experiência que acontece. Os efeitos dessa experiência, potencialmente perturbadora, que Fuão<sup>12</sup> chama de 'des-interiorização', serão controlados pelo senso comum, tanto quanto possível, através do seu isolamento na dimensão das sensibilidades e na 'forma de arte'.

Mas é certo que Matta-Clark está cumprindo o que diz Rancière sobre uma ‘desarmonia construtiva’<sup>13</sup> entre imaginação e razão e seu trabalho, de algum modo, está integralizando a experimentação de arte e cidade.

Essa noção de integralização, na cidade moderna, diferencia-se da prática barroca referida na introdução, segundo vemos, porque passa a acontecer de modo unilateral, como uma forma de provocação da arte à cidade.

Desde as formulações do século XVII italiano, os primórdios do que podemos identificar efetivamente como um urbanismo<sup>14</sup>, arte e cidade sofrem um afastamento que é primordialmente sócio-político, na exata medida da ascensão da razão a “valor de estado” (PICON, 2005: 8) e, por consequência, da afirmação do modo racional como verdade social.

Podemos dizer que a tentativa de integralidade, entre sensibilidades e objetividades, deixa de ser uma experiência *de* arte, como modo de solução geral, e passa a ser um interesse *da* arte, como modo próprio do fazer artístico. À cidade, no novo mundo racional que se inaugura, cabem responsabilidades lógicas: numa espécie de ‘geopolítica’ das construções culturais modernas, é destino das cidades fazê-las *funcionar*.

Não será simples assim, sabemos. Ao mesmo tempo em que sedia as relações econômicas-produtivas de um capitalismo nascente, a cidade industrial logo adquire por dever expressá-lo: tornar-se símbolo dos valores de uma nova sociedade, ao mesmo tempo científica e crente em um ‘futuro positivo’, denominado progresso.

Artefato cultural dedicado às aglomerações humanas, nova forma de organização do tempo-espço (organizada pelo trabalho), ela será o campo de batalha também dos debates sociais que acompanham essas mudanças, desenvolvendo uma espécie de retórica seletiva das suas representações.

Dentre esses debates, ao menos um é ontológico: aquele que opõe indivíduo e coletividade, situado por Leenhardt como o “debate central da formação da modernidade” (2010: 28).

Não basta construir as cidades, será preciso aprender a *viver* nelas:

“a civilidade que, já com Erasmo toma o sentido de ‘saber-viver’, torna-se, com a construção da sociedade urbana, um valor determinante. O saber-viver ensina o indivíduo que seu corpo não é independente dos outros, que nem tudo lhe é permitido. O saber-viver constrói as modalidades de pertencimento do indivíduo a um grupo social onde reina a proximidade, ou, até mesmo, a promiscuidade” (LEENHARDT, 2010: 28).

Parte desse dilema colocado pela modernidade, a arquitetura (em cujo programa estava incluída a cidade) e a arte estarão vivendo outro processo de renovação: a autonomia do *pensar* (como expressão da vontade racional do homem) opõe-se à potência do *fazer* (como força capturada da natureza) e atrai para si um papel de fase resolutiva até então localizado na esfera da prática. A concepção, distinta como parte primordial de resolução, está ganhando forma (e poder).

Rancière utiliza uma figura de Kant para falar do pensamento criativo:

“Ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz de norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas” (2009: 27).

A arquitetura saberá responder às novas demandas através da noção de projeto, conceito rascunhado ainda no período da Renascença e que, como diz Antoine Picon, até hoje a problematiza<sup>15</sup>.

O projeto como instrumento será enunciado em finais do século XVIII, associado a fatores de previsão e controle, valores de uma racionalidade explícita, e a um inédito caráter de programação. Ele dota a arquitetura (e então a cidade) de um modo analítico de resolução que a realocizará culturalmente e dará poderes a essa arquitetura, de enfrentar, inclusive, como diz Picon “seus embates mais atávicos”, como o que opõe natureza e cultura.

Em um mundo ordenado e classificatório, a arquitetura tornava-se capaz de ‘prestar contas’ (Fig. 5).

*Uma nova arte, a técnica*

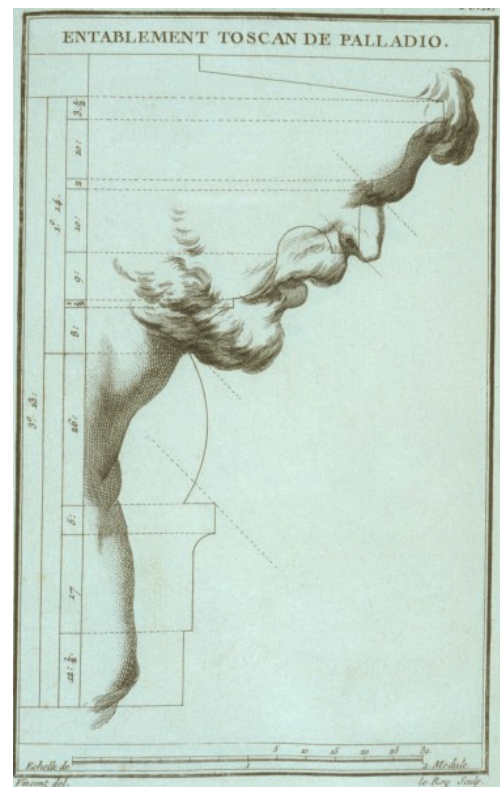


fig 5: Blondel, estudo antropomórfico sobre ‘entablamento toscano’ de Palladio, 1771

Submetida a esse pensamento, uma cidade eficiente, representação do mundo lógico, em torno da qual se desenvolviam sem parar formulações científicas, claramente deveria ser resultado de um estudo, também científico, de ‘previsão e controle’. A cidade passa a ser resultado de uma série de operações técnicas.

Mas esse conceito de eficiência logo incluirá uma restrição: a técnica, modo *correto* de operação da ciência, deveria prescindir da intuição inventiva, papel dedicado ao artista:

“(...) o projeto deve resultar de um tipo de ciência do construir, ciência ao mesmo tempo social, econômica e construtiva, que excluiria em seu rigor toda margem criativa, toda a liberdade deixada ao artista. Necessidade e invenção, este é o dilema” (PICON, 1987: 5).

De algum modo, mesmo considerando todas as possibilidades de relativização a essa oposição, esse discurso que colocou a inventividade na esfera do não-controlável, tornou-se um senso comum: uma espécie de ‘efeito de verdade’, na exata expressão de Sandra Pesavento<sup>16</sup>.

À arte fica associada à interpretação do mundo pela sensibilidade do artista, como algo de oposto à resolução coletiva da cidade: dependente de uma percepção individual para existir, não se determina a priori como fato objetivo.

O historiador inglês E.H. Gombrich inicia seu livro basilar ‘*Story of art*’ afirmando que ‘não existe realmente algo que se possa chamar de arte. Existe somente o artista’ (1993: 3). O livro de Gombrich, um dos livros sobre arte mais populares da história, é certo, destina-se a não mais do que uma compreensão generalista da arte, a partir de uma sequência histórica; mas ele é, exatamente por isso, exemplo interessante para entendermos como aquele sentido forjado nas ‘épocas iluministas’ se constituiu em um senso comum, que é replicado ainda hoje.

Associada a esse papel, e de certa forma suportada por ele, a arte cumpre um trajeto de autonomia que se inicia com a aquisição, ante a noção platônica de mimeses, – para Platão, diz Rancière, “não existe arte. Existem artes, modos de fazer” (2009: 28) – de poderes de interpretação sobre a natureza.

Desvinculada das demandas externas (e dos grandes temas) para existir, a arte começa existir como objeto de consumo, a experimentar uma espécie de popularidade: ela está construindo seu sistema de acontecimento, “com seus próprios meios de consagração e classificação” (MARCH, 2015: 2).

Este sistema está apoiado na figura do autor – aquele que interpreta – determinado como papel social do artista, e na consequente dotação de singularidade à obra de arte: fruto da sensibilidade individual, cada obra é única. É uma espécie de aquisição *obliqua* da ‘aura’ do objeto artístico, de cuja crise falará, mais tarde, Walter Benjamin<sup>17</sup>. Diz Leenhardt:

“a sensibilidade tornou-se privilégio do artista. A sociedade burguesa, que valoriza a liberdade individual, delega ao artista o papel ideológico da expressão absolutamente livre, independente” (2010: 35).

Configura-se assim um lugar para a arte entre as separações racionalistas, que possibilita um interesse específico, e começa a se configurar em torno da obra artística uma engrenagem de autonomia ampla, que logo virá a funcionar como seu novo ‘sistema de acontecimento’:

“Não se trata mais de encontrar um fundamento para as obras de arte, de pleitear um lugar para elas nas atividades humanas, nem de ditar regras para a sua produção, mas no século dito ‘das luzes’ – no qual o esforço dos filósofos concentrou-se inteiramente nas capacidades da razão – de interrogar-se a respeito do gênero de conhecimento que podemos ter delas” (CAUQUELIN, 2012: 71).

Parte desse interesse, a Estética, que Baumgarten<sup>18</sup> enuncia em meados do século XVIII como a “ciência do sensível”, foi uma tentativa de adequação *formal* dos componentes de sensibilidade do pensamento humano.

Ao surgir, tratava mais propriamente das zonas de gravitação do fazer artístico:

“É onde o mundo se choca contra nossas emoções” (apud MARCH, 2015: 2), mas terá na arte seu mais forte vetor de evidência. Podemos ler sua formulação como uma tentativa racional de circunscrição de um mundo sensível, cada vez menos compreensível ao homem moderno.

Mas ela nunca será, como ciência, “autoexplicativa”<sup>19</sup>.

A arte se apodera desse campo de “clareza confusa”, definição de Baumgarten, “que se opõe ao claro e distinto da lógica” (RANCIÈRE, 2009: 12), como uma espécie de *habitat*, e, através dele, *aproxima-se* a uma capacidade de ‘prestar contas’. Mas logo verá que seu novo lugar só pode ser entendido em zonas de meio, para usar o elogio de Deleuze e Guattari a esses *lugares*<sup>20</sup>: a arte passa a existir em movimento.

De todo modo, vamos aqui tomar a Estética como uma zona de reflexão, uma espécie de espelho onde a arte se olha e através do qual dá-se a ver; fundamental à sua própria compreensão e à sua compreensão pelo seu sistema de consumo. E, a partir disso, as confundiremos<sup>21</sup>:

“Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2009: 11).

Rancière, que valoriza o surgimento da estética como um regime de acontecimento do social (a partir do qual as coisas do sensível atravessam os modos do fazer), parte da ligação estética/arte, a estética é “(...) um regime específico de identificação e pensamento das artes”, mas vê o terreno estético (portanto as artes) como “(...) um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma certa ideia de efetividade do pensamento” (2009: 13).



Aqui, a noção de uma ‘efetividade do pensamento’, fora das zonas científicas, implica, em algum grau, a aceitação da eficácia, para usar o termo de Lefebvre, de valores gerados nas esferas não-objetivas, valores gerados em um estado “que é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma, o momento de formação de uma humanidade específica” (2010: 34):

“(…) sobre essa base, construiu-se a ideia de modernidade como tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente no homem. Quanto a esse aspecto, pode-se dizer que a ‘revolução estética’ produziu uma nova ideia de ‘revolução política’ (LEFÈBVRE, 2010: 39).

Com efeito, como pensar, as formulações urbanísticas modernistas sem associá-las a uma noção estética de futuro? E como dissociá-las de um plano social, político, de comportamento?

Quando Reidy<sup>22</sup> projeta seus conjuntos habitacionais, no Rio de Janeiro (Fig. 6), o pensamento de sua arquitetura envolve um tipo de ‘educação’ de seus habitantes, que associamos ao que Rancière localiza como uma “educação estética”: fica definido o que deve ser comum, o que é dado ao indivíduo; o que deve ser feito em casa, o que deve ser público; o espaço correto para viver, o que fazer, como usar o tempo...O pensamento da arte, no caso, pela arquitetura, alcança a “programação da vida”.



Fig. 6 \_ Reidy, A. Eduardo, Conjunto habitacional ‘Pedregulho’, 1946

***A arquitetura quer resolver o mundo***

Na pintura, exemplifica Rancière, a rejeição à figuração que a ‘arte revolucionária’ propõe (Fig. 7) pode ser lida como um tipo de partilha de valores, na medida em que a abstração indetermina temas, e abole ‘textos’ prontos a serem absorvidos: destina ao homem comum o raciocínio. Inclui uma certa noção de democracia.

Essa nova perseguição passa pelas novas condições expressivas: o ‘mundo das máquinas’ e da ciência traz consigo um caudal de potencialidades que será aproveitado pela arte como uma espécie de libertação. É nesse campo, diz Rancière, do aproveitamento *estético* das novidades expressivas e suas possibilidades, que a arte desejará tornar-se agente de uma vanguarda social e “ (...) vai ligar o artista , que abole a figuração, no revolucionário, inventor da nova vida” (2005: 23).

#### **A democracia do pensamento**



Fig. 7- Malevich – *Black square*, 1913

Livre de um sistema de domínio externo a ela, aquele do pedestal, dos salões ‘acadêmicos’ e dos julgamentos de gosto, a arte quer se divertir, quer brigar e acha que pode redeterminar o mundo. Um dos debates que se instaura, por exemplo, é sobre a noção do ‘gosto’. O gosto, “como conceito normativo”, diz Danto (2008: 1), fora uma *invenção* do século XVIII e trazia consigo uma ideia de correção da fruição estética do mundo e um padrão ligado a “graus de refinamento”.

Associado, como valor coletivo, a grupos sociais, o tipo de gosto os identifica e localiza: torna-se político. Será Duchamp, segue Danto, que tratará de desfazer essa ideia de um ‘bom gosto’ normativamente instaurado, com seu mictório industrial transformado em arte (Fig. 8): “Assim ele pôs um fim naquele período do pensamento e da prática estéticos comprometidos, para usar um dos títulos de David Hume, com o "Padrão do Gosto" (*The Standard of Taste*)” (DANTO, 2008).

**“O banal torna-se belo  
como rastro do verdadeiro”**  
(RANCIERE, 2010: 50)



Fig. 8 \_ Duchamp. La Fontaine, 1917

De todo modo, a arte, assim, localizou-se politicamente em esferas de experimentação e de ativação do subjetivo, – o filósofo americano Emerson já havia relacionado conhecimento e poder – a partir do que reconstrói-se e constrói mecanismos de espalhamento desses valores: a arte tenta tornar-se experiências de vida.

Constitui-se, desse modo, um novo sistema de acontecimento das coisas sensíveis, que Rancière chega a chamar de “Revolução Estética” – onde “nada é irrepresentável” (2011:27) – vetorizada por uma arte que deseja, na expressão de Malevich, tornada uma espécie de *mantra*, ‘misturar-se à vida’. Essa disposição (e capacidade) à capilaridade social de valores produzidos em zonas de subjetividades, torna a arte e seu campo estético, vetores de uma realização humana que Rancière denomina como uma ‘partilha do sensível’:

“denomino a partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um ‘comum’ e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como um ‘comum’ se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (2005: 15)

Dessa forma, a arte atualiza sua efetividade *política*, atualizando-se como *objeto social*: acrescenta `a decisão individual do artista uma direção de espalhamento, e passa a existir *entre* ambas. “Criar não apenas objetos, mas um sensorium, uma nova divisão do perceptível” dirá Rancière (2011: 10).

Ela será, de um modo ou de outro, a representação de uma experiência *estética* de integralidade (o sensível diante do inteligível; as partes frente ao comum; o subjetivo frente ao objetivo: o invisível diante do real), o que lhe determinará *uma* localização social de descoberta, propositora de coisas *novas* ao mundo: “a partir daí pode-se pensar nas intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade, até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista sonho ou a supressão dadaísta ou construtivista da arte” (RANCIÈRE, 2005: 26).

O que queremos entender a partir disso é que, determinada uma clareza existencial da estética, esclarece-se a existência de uma certa ideia estética depositada nas *formas* das relações sociais, algo como uma noção de ‘beleza’ dos comportamentos, que os determina e que é gerada nas esferas da sensibilidade. Para os gregos, diz Rancière:

“Esse regime estético da política, é propriamente a democracia (...).” (2009: 18)

Quando Baudelaire, o escritor simbolista francês que muitos apontam como um introdutor do modernismo, em fins do século XIX, constrói a figura do *flanêur*, paradigmática de uma certa perplexidade diante daqueles novos tempos, ele está exercendo essa natureza crítica da arte *sobre* o social.

“O *flanêur* já existe como tipo parisiense, ele aparece com as “Physiologies”, estudos de tipos urbanos. Em 1841, por exemplo, é publicado em Paris o livro de Louis Huart, “Physiologie du flanêur”. Mas o flanêur que nos interessa em suas flanâncias em Paris é aquele que foi recriado por Baudelaire em sua vida e obra” (JACQUES, 2012: 73).

A arte, exercendo seu (novo) papel social está nos ‘fazendo ver’: o *flanêur* é um errante diante das regulações da modernidade (aquela é a época em que Haussmann está ‘renovando’ Paris<sup>23</sup>); é uma afirmação do indivíduo frente à sociedade, de algum modo quer exercitar o sentimento diante da cidade regrada. Diante da cidade, ele é o artista: “quanto mais o indivíduo se define por sua sensibilidade própria, mais difícil é sua integração social” (LEENHARDT, 2010: 30). Mas sua ação errante é política. O ‘flanêur’, narra Baudelaire, “anda sem rumos, mas não sem objetivos”.

Exercício e regra, uma dualidade fundamental na construção da razão como ‘verdade social’, será traduzida por Leenhardt como um confronto entre ‘sensibilidade e sociabilidade’.

“Sensibilidade foi, por muito tempo, considerada uma espécie de vestígio da natureza”, diz Leenhardt (2010: 29). Condição natural do homem, ela se resolve na esfera do indivíduo; “sociabilidade” diz ele, tem a ver com “saber-viver”, fundamental na constituição de uma sociedade urbana: “o saber-viver ensina o indivíduo que seu corpo não é independente dos outros, que nem tudo lhe é permitido. Ele constrói as modalidades de pertencimento a um grupo social” (2010: 28).

A sociabilidade será, de qualquer forma, uma submissão do exercício à regra, um modo de restrição, “(...) uma domesticação coletiva” (LEENHARDT, 2010: 28).

Frente ao ‘mundo urbano’, mundo de partição do tempo e compressão social no espaço, caberá primordialmente à arte provocar o quanto da cidade poderá ser uma ‘expressão do espírito’, o quanto será resultado das regulações técnicas.

A nova cidade ideal, *cidade-máquina*, está ali, grandiosa, mas “o artista”, diz Baudelaire, “se interessa pelas coisas mais banais da aparência”. Ele vai olhar “a quantidade, o ondulante, o movimento, o fugitivo e o infinito” (apud BOURRIAUD, 2011: 92). Como um *flanêur*, ele é a expressão da individualidade que, ‘ao fugir do social, constrói o social’, para utilizar a noção deleuze-guattariana. Como um artista, ele está olhando para uma ‘outra’ cidade, onde já existe uma. Essa outra cidade é parte da cidade real, posto que é percebida, parte de uma cidade ‘escondida’.

“O novo artista” diz Rancière, “é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social, e devolve aos detalhes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante” (2009: 36). Descobre mitologias na vida real. O quanto delas é permitido aparecer, ou o quanto delas é preciso revelar, *este* é o trabalho político da arte.

Em Baudelaire está estabelecido que a arte já toma a cidade como seu *locus*, agindo em relação à ela. Bourriaud sintetiza: “essa definição de modernidade baudelairiana está indexada no urbano, na errância e na precariedade” (2009: 92).

Fica claro, por esse ponto de vista, que a construção moderna de uma distinção entre cidade e arte como fazeres incongruentes, um apoiado nas emoções, o outro nas necessidades, como ainda hoje os pensamos, é menos uma condição de natureza e muito mais uma condição política, determinada e construída, *projetada*, por assim dizer, que se torna valor cultural.

É uma condição de *interesse*, se quisermos, que traduz a operação ideológica de um sistema de pensamento hegemônico e as separa desde suas ‘instâncias fundadoras de intencionalidade’, na expressão de Guattari (apud BOURRIAUD, 2009: 127), a partir das quais um *sensu comum* construído as distingue como contrários.

Marcel Duchamp, o homem que por fim possibilitou o alinhamento da manifestação artística da modernidade com seu tempo, ao incorporar nela as relações de produção e consumo (o que incluiu seus *ready mades*<sup>24</sup>), definia a arte como “um jogo entre todos os homens, de todas as épocas”.

Essa visão (que pode ser lida como uma *outra* definição de cidade) só será possível a partir do seu acontecimento como fato cultural moderno (a cidade como ‘compressão de tempos’, como diz Bourriaud sobre o espaço) e sua permissão para constantes experiências de sobreposição, que necessariamente envolvem diferentes dimensões de tempos e acontecimentos, objetivas ou não.

Duchamp, que de alguma forma afirmou uma ‘vitória’ da concepção frente ao fazer, via a arte como ‘atos’, muito mais do que ‘simples’ objetos artísticos. Essa visão estende a ação inteligente da arte para além de seus resultados formais (ou torna esses resultados parte do processo da produção da arte). Para o artista francês,“(...) a inteligência é, em algum modo, a penetração daquilo que para o homem normal médio é incompreensível ou difícil de compreender”<sup>25</sup>. Inteligência é, antes de mais nada, *vontade*, está dizendo Duchamp. Sua noção de jogo, desse modo, se afasta de uma ludicidade intuitiva e envolve o entendimento, ‘condição racional da vontade’, como condição da arte.

É um evidente exercício mental que está em curso: como se produz a arte e como a olhamos; o que ela nos diz e como nos relacionamos com ela.

Seu jogo, de repensar a arte, é uma proposta para repensar a vida: algo como a busca de uma beleza política, a partir da arte e traduzida em como agimos socialmente.

Bourriaud proporá uma ligação direta entre as ideias de ‘jogo’ social de Duchamp e aquela formulada pelos ‘situacionistas’ franceses, como crítica à ‘cidade espetacular’, décadas depois.

“(…) As ‘situações construídas’ preconizadas pela Internacional Situacionista pertencem inteiramente a esse jogo, mesmo que Guy Debord lhes negasse, em última instância, qualquer caráter artístico, vendo nelas, ao contrário, um modo de superação da arte por meio de uma revolução da vida cotidiana” (BOURRIAUD, 2009: 26).

‘As situações construídas’, de que fala Bourriaud, não eram mais (nem menos) do que experiências projetadas de relação com cidade, tentativas *subversivas* da mera aparência formal, de integralidade perceptiva baseadas no uso do que chamavam de *técnicas emocionais*. Essas ações constituíam-se como a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido: “as grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário” (DEBORD e FILLON apud JACQUES, 2003).

Queriam exercitar construções provocativas de percepção, então decididamente políticas, do espaço, através das maneiras da arte, atrás de um entendimento ‘multidimensional’ da cidade:

“talvez a trajetória do discurso situacionista, saído de um movimento artístico de vanguarda do pós-guerra, vindo a ser nos anos 1960 crítica radical da política e, hoje, absorvido no comum do discurso desencantado que compõe o avesso crítico da ordem existente, seja sintomática das idas e vindas contemporâneas entre estética e política” (RANCIÈRE, 2005:12)



Essa noção, frente à hegemonia do discurso técnico, pode ser vista como uma espécie de restrição (distrair-se é contrário ao entendimento), mas, de fato, é uma busca consciente de *perturbação* daquela hegemonia, diante da prepotência de um discurso especificador que, ao separar, isola. Pensamento da arte e pensamento da cidade, neste caso, estão preocupados em ‘misturar-se à vida’, sair da esfera do fato aparente em direção a uma totalidade compreensiva. Mesmo que escapemos das visões ‘radicais’, ‘utópicas’ ou ‘contraculturais’, como quer que as chamemos, será possível entender sempre, nas formulações da cidade, uma construção estética, cuidadosamente distanciada do discurso da verdade técnica, mas de algum modo sua fundadora.

Poderíamos dizer então que a produção da cidade e da arte estariam em classificações culturais diferentes, situadas retoricamente entre dicotomias (dilemas) modernas: sensibilidade e razão, intuição e entendimento ou ainda entre impulso e sociabilidade. Mas, como quer que determinemos os fatores dessa dicotomia, cidade e arte estão ambas submetidas a um mesmo sistema social de sua produção e consumo que trata de lidar com essas ‘*superconstantes*’, espécie de atavismos comportamentais formadores dos debates fundamentais da modernidade. Correndo o risco de simplificações, nos parece razoável pensar que a cidade e seu planejamento, responsáveis funcionais pela manutenção desse sistema, trabalhem por sua ponta racional, desenvolvendo em geral mecanismos *a priori* controláveis (e de controle).

Nesse sentido, qualquer ação da arte, a quem cabe o papel do manejo das sensibilidades (portanto de distribuição de valores a partir dessas sensibilidades) sobre a cidade, é potencialmente perturbadora. E qualquer perturbação é potencialmente política.

Não terá sido à toa a arte de Baudelaire afirmar, como uma espécie de anti-herói da modernidade, a figura urbana-errante do *flanêur* ou a noção de ‘radicais’ daqueles movimentos opostos ao construir moderno das cidades surgidos no século passado.

Nem será acaso que desses movimentos de resistência surjam valores que, depois de compreendidos, passem a constituir a ‘tábua de valores’ da cidade oficial: possam tornar-se ‘verdades’.

Um exemplo desses acontecimentos, é o caso dos anarquistas do ‘Provos’, forma contraída para a palavra ‘provocação’ (em holandês *‘provokatie’* (GUARNACCIA, 2010: 67), acontecido em Amsterdam entre 1965 e 1967, e que Matteo Guarnaccia propõe como fonte de nascimento da ‘contracultura’:

“a revolta Provo foi o primeiro episódio em que os jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política, fazendo-o de modo absolutamente original, sem propor ideologias, mas um novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico (embora essa palavra ainda não existisse naqueles anos). Caminhando contra a corrente de ‘cair fora’ beatnik, os Provos holandeses empenharam-se descaradamente em permanecer ‘dentro’ da sociedade, para provocar nela um ‘curto-circuito’” (2010: 13).

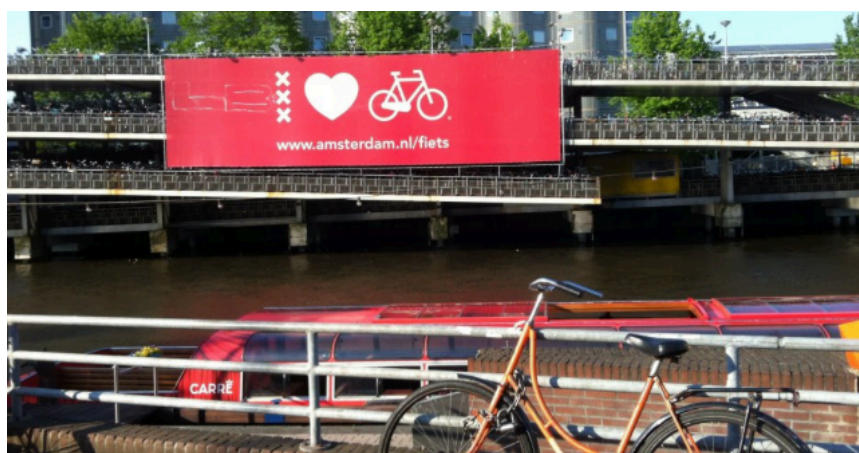
Entre publicações, rituais místicos e happenings artísticos o movimento ‘pós-situacionista’ dos Provos, anárquicos e autoconscientes, ao questionar um modo de vida, questiona de forma contundente os domínios da cidade (a “repartição das partes e dos lugares” de que fala Rancière (2005: 15).

Poderíamos considerar essas ações como utópicas ou mesmo como simples desordem. Mas, nesse caso, devemos aproximá-las das noções de uma ‘utopia efetiva’ de que fala Ernst Bloch e assim percebe-las como antecipadoras: aquelas ‘revoluções’ produziram resultados. Seu resultado mais amplo é a construção de uma imagem moderna à Amsterdam, de cidade libertária, marca pela qual é consumida até hoje; o mais particular é o da difusão como ‘valor sensível’, tornado modo de vida da cidade, do uso da bicicleta, hoje um de seus símbolos mais famosos (Fig. 9).

“Nos anos 1960”, diz Guarnaccia, “lutar contra o automóvel era algo inédito, ‘uma blasfêmia’ contra as maravilhas do progresso” (2010: 76). Assim, o que a “tribo da Spui” constrói através da arte, é a mais clara ação contracultural: confronta um senso comum, imaginário e utilitário, apoiado por toda uma ‘indústria política’ e sua propaganda como inevitável: “o primeiro choque verdadeiro do Provos com a polícia tem por objeto de discórdia a bicicleta” (2010, 76).

A questão do uso da bicicleta não tratava de uma simples alternativa de transporte, envolvia a noção de “uma cidade mais acolhedora” e um plano ideológico, que libertava o povo “desse monstro” (o carro), e com ele da noção de propriedade. Um cuidadoso desenho de futuro :

“povo de Amsterdam! (...) a bicicleta branca está sempre aberta. A bicicleta branca é o primeiro meio de transporte gratuito. A bicicleta branca é uma provocação contra a propriedade privada capitalista, porque a bicicleta branca é anarquista. A bicicleta branca está à disposição de quem dela necessite. (...) A bicicleta branca simboliza simplicidade e higiene diante da cafonice e da sujeira do automóvel. Uma bicicleta não é nada, mas já é alguma coisa” (GUARNACCIA, 2010: 76)



*fig.9 – cartaz publicitário da Prefeitura de Amsterdam – 2012*

***Como levar consigo uma cidade? Transformando-a antes em uma ‘ideia’ de cidade***

Do outro lado do mundo, no Rio de Janeiro, mas na mesma época, em 1965, “em plena ditadura militar brasileira”, Helio Oiticica tenta ‘invadir’ o MAM- Museu da Arte Moderna, no Rio da Janeiro (fig. 10). Com seus Parangolés<sup>26</sup> vestidos por sambistas da Estação Primeira de Mangueira, famosa escola de samba carioca, são impedidos de entrar, mas outro evento acontece assim mesmo:

“Rubens Gerchman, em depoimento à equipe do crítico de arte Frederico Morais declara: “Foi a primeira vez que o povo entrou no museu! Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado”. Helio expulso e, também, todo seu pessoal do samba. E o *Parangolé* rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa ‘gingante’ que antes se acotovelava contemplativa diante do quadros” (SALOMÃO, 2015: 49)

Oiticica expôs, como nos cortes ‘arquitetônicos’ de Matta-Clark, os *cortes sociais* (museu/favela; pobreza/riqueza; visibilidade/inexistência), de uma sociedade.



fig. 10 – Performance com os Parangolés nos jardins do MAM- Rio de Janeiro – 1965

***Quem pode fazer o quê e onde e como isso deve ser visto***

As ações dos ‘rebeldes’ holandeses e do grupo ‘informal’ brasileiro tem em comum o traço evidente de exercícios de territorialização, no sentido de apropriação que lhe constrói Deleuze-Guattari, da cidade. São algo como, podemos dizer, uma afirmação de posse definida em ‘valores sensíveis’, através de uma noção *estética*, ligada ao sentido e à forma dos acontecimentos, dos valores políticos envolvidos.

Podemos claramente associá-los às questões gerais do direito à cidade formuladas por Lefebvre<sup>27</sup>, mas podemos também ler neles uma antecipação do conceito fragmentário das ZAT – *Zona Autônoma Temporária*, figura contemporânea de *exercícios* de ocupação urbana, que Hakim Bey formulará décadas depois, em fins dos anos 1980, já em tempos de *internet*<sup>28</sup>.

Mas nos interessa aqui o fato de que, com suas diferenças de características, tenham ambos sido emulados pela arte e sua capacidade de tensionamento e politização dos comportamentos. Em ambos os casos, nos parece claro que a mais profunda provocação política entre arte e cidade possa ser a confusão entre arte e vida que a cidade localiza. Essa mistura, que Rancière esclarece na alternativa de que “arte e vida podem trocar suas propriedades”<sup>29</sup>, possui efeito social que o filósofo vai chamar de algo como uma “metapolítica” (2011: 7), que entendemos como uma produção política estabelecida em camadas de profundidade sensíveis e em forma auto-crítica. Em um certo grau, a visibilidade dessa produção talvez dependa dessa diferença de aparência *oposta* entre cidade e arte, que faz ver a capacidade da arte em operar como como “um gerador de durações com ritmos contrários à vida cotidiana” (BOURRIAUD, 2005: 23).

Os exemplos que trouxemos até aqui, Matta-Clark, Baudelaire, Duchamp, Debord, Provos, Oiticica deixam claro essa condição de mistura: a esse ponto, como poderemos dizer o que dos pensamentos neles contidos é pensamento sobre a arte, o que é pensamento sobre a cidade?

### 1.1.2 A ARTE RECONHECE A CIDADE

*Parte em que nos aproximamos do pensamento e dos contextos de produção da arte contemporânea e de suas formas de ação*

Entre o início e o final do século XX, diz o historiador Eric Hobsbawm “muito embora as mudanças numéricas sejam impressionantes (das décadas de 1910 a 1990 a população mundial triplicara), é de uma mudança ‘qualitativa’ que devemos falar”.

Em resumo, Hobsbawm diferencia o início do final do século XX a partir de três critérios: o mundo deixa de ser eurocêntrico, torna-se uma ‘unidade operacional única’ e, a transformação ‘mais perturbadora’, desintegram-se velhos padrões de relacionamento social humano, criando uma ruptura entre passado e presente (1997: 24).

Tal ruptura pode ser simplificada nas novas condições de visibilidade social (o capitalismo cria novas ‘classes participantes’), condições essas diretamente ligadas às novas possibilidades de produção de informação e, causa e consequência disso tudo, às novas possibilidades de seu consumo. O mundo torna-se ‘menor’ e mais ‘denso’, com fatores de controle (e dinâmicas de resposta) muito mais rápidos e complexos. E conta com um novo e afirmado palco principal de acontecimentos: a cidade.

Quando Debord, em meados dos anos 1960, formula sua crítica basilar (e cada vez mais válida) sobre uma passagem da sociedade moderna ao que chamou de uma ‘sociedade do espetáculo’, o mundo já terá passado por duas ‘grandes guerras’ de alcance mundial e terá perdido nelas algo como uma inocência inaugural que marcara o industrialismo do começo do século XX.

Debord dirá que passamos de uma centralidade de valores baseada no *ter* a outra, ancorada no *parecer*, tão afirmativa, em termos sociais, quanto a anterior:

“o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (...) É uma visão do mundo que se objetivou.” (2006: 49)

Basicamente, isso significa que, no ‘regime de consumo geral’ que se estabelece, retiramos valor da *coisa em si* e o atribuímos à sua representação. Sontag coloca de modo exemplar essa questão falando da fotografia, dos cartões-postais: ninguém mais precisa conhecer os lugares, basta colecionar suas imagens.

Esse fenômeno, – parafraseando Pesavento – podemos dizer que Debord associa a um ‘efeito de democracia’: “o espetáculo é a representação diplomática da sociedade hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida” (2006: 20), e ao papel do ‘homem espectador’, a quem não é dado mais do que consumir (e então repercutir) as imagens produzidas.

Podemos claramente ligar essas noções ao afastamento do homem urbano da experiência, substituída por uma *impressão projetada* da experiência, crítica inicial a que se filia este trabalho. Mas as consideramos também porque remetem diretamente à arte e suas formas de consumo, envolventes que são de um debate central no desenvolvimento do fazer artístico no século XX e ainda hoje: a relação da obra com o espectador.

Se somarmos a esse debate a pesquisa da abstração da pintura (sua contemporânea de inícios daquele século), que traz consigo uma ideia de democratização da linguagem (entre outras coisas, pela dissolução dos temas da arte), podemos dizer que tudo se encontra em um debate sobre a democratização da sociedade moderna, a partir dos conceitos de experiência e linguagem: o consumo da informação determina visibilidades sociais, qualidades dessa visibilidade e faz ver “quem pode o que e de que modo”, como forma abrangente da ‘partilha do sensível’.

Assim, mensagens estabelecidas no campo do debate estético demonstram-se como formulações claras de uma política.

Essas formulações, proponentes de comportamento e de uma vontade de afetação coletiva tornar-se-ão uma característica central da arte e suas análises a partir do século XX: “a arte é invenção de modos de vida”, afirmava Nietzsche (apud BOURRIAUD, 2009: 13).

Entre o final do século XIX e o início do século XXI, a arte adquiriu, tal qual um organismo adaptativo, complexidade, velocidade e capacidades de fragmentação que, se por um lado eram respostas às suas dúvidas ontológicas (a arte atravessa o século tentando entender-se), por outro lhes dotaram de suas condições de vida.

“No grande diálogo de *Eutífro*, Sócrates examina o argumento de que uma coisa é santa se os deuses a amam. Eles a amam porque é santa, pergunta Sócrates, ou ela é santa porque eles a amam? Se a amam porque é santa, pode-se descobrir suas razões- e portanto podemos ter juízo do que é santo e do que não é. Se, por outro lado, é santa porque eles a amam, resta a questão de saber por que isso deve nos interessar. A arte é assim.” (DANTO, 2013 :43)

Se examinarmos o ‘mapa’ da produção artística nesse período, da arte moderna até ‘quase agora’, esse percurso pode muito bem ser iniciado em um *radical*, o francês Marcel Duchamp mas certamente terá de passar por outro, o americano Andy Warhol.

Entre os dois em que pese uma diferenciação *quase* contrária em termos de ‘expressão’ e ‘forma’ artística, e talvez exatamente por isso, podemos estabelecer algumas linhas de compreensão das passagens pelas quais viajou a arte até a contemporaneidade, a explosão dos meios formais a que a arte se capacita, e principalmente, essa sua nova forma de politicidade, na condição que Cauquelin define como “o resvalar da obra em direção ao produto” (2012: 13).



Anne Cauquelin dá a Duchamp e Warhol uma importância fundadora, associando-os à passagem sócio-produtiva de “um regime de consumo” a outro, “de comunicação”. Esta é uma forma de descrever a passagem de um mundo de afirmações, – no início do século XX tratou-se de estabelecer as condições gerais de produção e consumo – a outro, de relativizações, no qual o fator ‘produção’ está dado, é indiferente, e é preciso empreender outras camadas de estímulo ao funcionamento do sistema. Fomos do mundo do ‘novo’ ao mundo da ‘novidade’.

A arte, a pele cultural mais sensível, é das primeiras manifestações culturais a denunciar essas mudanças, e aqui se pode tentar entender de algum modo sua forma de fazer política: ao mesmo tempo em que acusa mudanças, declara sua necessidade, as provoca:

“tenho uma teoria de que sempre que ocorre uma grande mudança cultural, ela ocorre antes na arte. Todos os períodos revolucionários começam tentando forçar as fronteiras da arte, depois se estendem às fronteiras sociais, mais decisivas para a vida, até que, no final do período, toda a sociedade se transforma. Basta pensar no romantismo e a Revolução Francesa, ou na vanguarda russa de 1905 a 1915 e o slogan de Rodchenko de “trazer a arte para a vida” (DANTO, 2013: 13).

A arte sempre soube transmitir mensagens retiradas do ‘invisível’, as mesmas cenas bíblicas, por exemplo, nunca mais serão as mesmas depois que Caravaggio imprimiu nelas toda sua ‘dor’ e iconoclastia, transformando a representação de temas iguais em algo crítico. Mas a arte do século XX adquire outro poder de ‘persuasão geral’, ironicamente afirmado na singularidade do artista e exemplarmente exercitado por Warhol e Duchamp: o discurso do autor, na *representação* do artista.

O artista ganha cara e voz, ganha corpo e reconhecimento: torna-se o produto a ser consumido, em meio à sua produção de arte. Ganha a possibilidade de operar o *desejo*.

E esse será um ponto central na nova forma de fazer arte: a arte quer afetar a sociedade como um todo. E essa vontade passa a ser uma qualidade intrínseca, algo de seu, um ‘próprio da arte’, como diz Rancière.

“Rigorosamente falando, creio que a era do modernismo começou a dissolver-se com o advento do movimento dadá, em 1915, como uma reação de repulsa à primeira guerra mundial. (...) A ideia predominante era a de que os artistas não estavam mais dispostos a produzir arte para a fruição das classes dominantes da Europa, as quais eles responsabilizavam pelas mortes de milhões de jovens e pela devastação de populações civis. (...) Duchamp foi a figura central da irreverência provocadora que unificou a rebeldia dos dadaístas e deflagrou o ataque contra as fronteiras que definiam o modernismo. O ponto máximo da estética modernista era político” (DANTO, 2013: 24)

A estratégia percorrida por Duchamp nessa batalha centralizava-se na afirmação da arte como forma do pensamento e cristalizava-se numa crítica à arte feita para os olhos, que ele chamou de ‘retiniana’: “desde Courbet existe a crença de que a pintura se dirige à retina. Era o erro de todo mundo. Os calafrios da retina! Antes, a pintura tinha outras funções: podia ser religiosa, filosófica, moral (...) Isso é absolutamente ridículo. Tem de mudar!” (apud DANTO, 2013: 36).

Duchamp está falando a Pierre Cabanne:

“\_ *O que é para você o gosto?*

O gosto é um hábito. A repetição de uma coisa já aceita. Se repetirmos algumas vezes qualquer coisa ele se tornará um ‘gosto’. Bom ou ruim, dá no mesmo, será sempre um ‘gosto’.

\_ *Como você fez para escapar do gosto?*

Pelo desenho mecânico, ele não suporta nenhum gosto, na medida em que está fora de qualquer convenção pictórica” (2014: 52).

A proposta política de Duchamp, como nos diz Danto, “de uma arte livre dos olhos”, incluía o modo pelo qual se faz a arte, que valores contém e como ela se propaga. Como no trabalho em que demonstra que o ‘metro’, a unidade de medida, não é mais do que uma convenção racionalista (Fig. 11).

*O que é uma verdade?*



Fig. 11 – Duchamp, ‘3 stoppages etalon’, recorte em madeira, 1913/1914

Warhol está falando a Edie Sedgwick, sua ‘popstar’, sobre a multidão que os recebeu, “como astros de rock”, para a primeira exposição retrospectiva de sua obra, na Filadélfia:

“pensar que isso ocorreu num vernissage” disse ele. “Mesmo num vernissage pop. Só que não estávamos apenas numa exposição de arte – a exposição éramos nós” (apud DANTO, 2013: 12)

Quer na ‘negação’ disruptiva de Duchamp, quer na ‘aceitação’ naturalizada de Warhol, estava sendo constituída de forma potente uma visão da arte disposta a espalhar-se, o que, de um modo ou outro, cumpre a proposta de Malevich, de ‘inserir-la na vida’.

Podemos associá-los à passagem de um mundo ‘visual’ (no qual o homem aprendeu a (re)produzir imagens), a outro ‘mental’ (no qual o homem precisa aprender o que fazer com elas); podemos ainda estabelecer uma linha clara entre a representação de objetos industriais (Duchamp) e aquela de objetos de consumo (Warhol), mas, fundamentalmente, podemos entender claramente em Warhol o que em Duchamp era latente: a imagem do artista é o centro do consumo de sua arte.

A condição relacional da arte que ambos operam será por nós reconhecida como o comum de sua *radicalidade*. Em um, como fundadora de sentidos, especuladora de possibilidades e alargadora dos campos de manifestação da arte; no outro, como compreensão da adaptabilidade da arte e a transformação dessa compreensão em sua motivação, seu objeto de representação. O fato é que ambos discutem a arte frente a seus contextos sociais, inseridas nesses contextos e em relação a ele. A arte passa a ser uma prática desenvolvida em “zonas de interstício social” (BOURRIAUD (2009: 62).

Rancière localizará essa situação da arte entre uma condição autônoma e outro heterônoma, que devem ser resolvidas ao mesmo tempo. Alfred Guell sintetiza: “as obras de arte nos fazem imaginar as diferentes intenções ligadas às suas produções e nos obrigam a representá-las com intenções próprias” (apud MALYSSE, 1999:148) . No mundo ‘mental’, submetido a um ‘regime de comunicação’ em que viveu Warhol, naturalizar a fabricação da arte como fabricação de imagens, distinta ‘somente’ pela condição de arte, é de fato novo e altamente político, quase perverso, porque torna subliminar essa política. Nas formas delicadas, atraentes, *quasi-cartazes*, pelas quais se manifestava, Warhol resgata a noção do belo, agora como uma espécie de impossibilidade, como tentativa de subversão da ‘tragédia da vida cotidiana’ de que fala Agamben. Nela, a própria política é uma mercadoria exposta ao consumo (Fig. 12).

**Conviva com isso!**

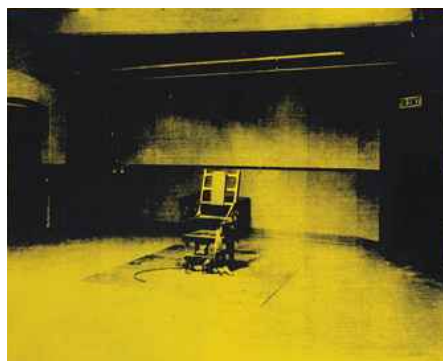


Fig. 12\_ Andy Warhol, *Little electric chair*, 1965, impressão sobre tela

Warhol era uma ‘máquina de fazer arte’, mas a disseminação de sua arte tratava de uma certa educação do olhar (como devemos ver o mundo) através de uma clara educação do gosto (como ele se torna *significativo*), “seu tema era a consciência comum de sua época – a vida cotidiana, reconhecível: ‘o mundo em que estamos em casa’: “ele representou o mundo em que os americanos viviam como imagens num espelho, para que todos pudessem ver a si mesmos e seu mundo refletidos. Era um mundo bastante previsível por suas repetições, um dia igual a outro, mas esse arranjo ordenado podia ser destruído pelos acidentes e explosões (...)” (DANTO, 2013: 73)

Ao mesmo tempo, Warhol foi autor de um dos maiores ‘enigmas’ da arte contemporânea: as caixas de sabão Brillo (Fig. 13), transformadas em objeto de arte<sup>30</sup>, ainda hoje suscitam o debate sobre o que *é* ou *não é* arte. E, à medida em que se dissolvem certezas do que venha a ser um ‘objeto de arte’, torna-se claro o que possa ser a arte em nossa época: fazer ‘arte’ é criar conexões culturais ‘não-necessariamente-objetivas’ e dar-lhes sentido formal (a partir da arte moderna, seja de que natureza for).

A transformação em arte de tais caixas, desse modo, se por um lado é um elogio ao cotidiano americano ou a um sistema geral de consumo, por outro, propõe uma perturbação.

*O que é uma verdade?*



fig. 13 – Andy Warhol, *Brillo box*, ca 1968

“Antes de Warhol, jamais ocorreria a alguém criar, como escultura, alguma coisa semelhante a uma caixa de papelão para transporte de mercadorias de consumo. Warhol não só fez exatamente isso, como usou um processo que, de certo modo, parodiava a produção em massa. (...) E para tanto, ele precisava menos de um atelier do que de uma fábrica. Daí o nome de seu local de trabalho” (DANTO, 2013: 34).

Existe uma evidente conexão entre a promoção das *Box Brillo* a obras de arte e os ready-mades assinados de Duchamp. Mas, assim como a *Factory*, endereço mítico de Warhol na cidade de Nova Iorque, que já não era de fato uma fábrica, suas caixas logo passaram a ser construídas, em madeira, serigrafadas por ele. “Em certo sentido, Warhol foi seguidor de Duchamp”, diz Danto, mas seu plano observava menos a arte e muito mais a inserção social dessa arte: “o que Duchamp estava procurando era libertar a arte da necessidade de agradar os olhos. Os motivos de Warhol eram mais políticos. Warhol realmente estava celebrando a vida americana cotidiana” (DANTO, 2013: 37).

Se é correto dizer que “a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009: 23), Warhol terá sido, com sua postura *blasé* (um tipo de indiferença *projetada*), um dos seus inventores.

### *Aceitação ou crítica?*



fig. 14\_ Andy Warhol, *Dollar sign*, pintura, ca 1981

Fica claro que não estamos falando de uma politização *simples* da arte (nem se trata de uma “estetização da política” )<sup>31</sup>. Falamos de um sentido político que existe, de modo mais ou menos explícito, em toda a formulação da arte, na medida em que ela viabiliza, a partir de valores sensíveis, escolhas e determinações sociais, manifestadas, em geral, como valores de comportamento. "As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e de visibilidade", diz Rancière (2005: 17).

Assim, podemos dizer que Andy Warhol está, sim, celebrando a sociedade americana, mas essa celebração envolve uma produção de reconhecimento a quem a consome e nesse sentido ela é crítica. Como quando tratava da confecção de um livro sobre “Warhol queria que seu livro fosse um livro ‘ruim’, assim como é de se supor que quisesse que seus filmes fossem filmes ‘ruins’, que suas pinturas fossem pinturas ‘ruins’, conforme as críticas iniciais” (DANTO, 2013: 58). O fato de retratar a sociedade americana e introduzir em suas obras o desejo do ‘ruim’, não necessariamente é uma crítica àquela sociedade: ruim, no caso, é uma escolha estética (como o feio em Duchamp ou o escondido em Matta-Clark ou desorganizado em Oiticica). Essa escolha estética é, por sua vez, política: ‘ruim’, em relação a um padrão médio de vida, significa o diferente:

“O que há de melhor nesse país é que a América deu início à tradição pela qual os consumidores ricos compram essencialmente a mesma coisa que os pobres. Você está diante da televisão e vê um anúncio da Coca-Cola e sabe que o presidente dos Estados Unidos bebe Coca-Cola. Liz Taylor bebe Coca-Cola e você também pode beber Coca-Cola. Uma Coca é uma Coca, e não há dinheiro que possa conseguir-lhe uma Coca-Cola melhor do que aquela que o cara da esquina está tomando. Todas as Cocas são iguais e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o cara da esquina sabe, e você sabe” (WARHOL apud DANTO, 2013: 37)

Você diria que essa afirmação do artista, e sua arte ‘embalada para consumo’, é um elogio ou uma crítica?

Está conformada assim a ‘duplicidade’ da forma artística, o ‘coeficiente’ de Duchamp, a ‘identidade de contrários’ de Rancière, como uma espécie de ‘magia’ da arte, a partir da qual voltamos à ideia de que o objeto da arte contemporânea se define pelo movimento, como as partículas subatômicas que só por essa condição existem. Não são matéria, tal como a tocamos, são *estados* momentâneos que conhecemos por presunção ou quando capturados por instrumentos, mas que, assim que capturados, já são memória da coisa, são outra coisa, e é assim que existem.

Estamos aqui claramente associando essa qualidade relacional da arte contemporânea a uma possibilidade ampla de observação, perturbação e disseminação de valores (a arte, ao contrário da cidade, pode trabalhar com o *errado*).

Warhol compreendeu esse poder, espalhava-se pelas diversas ‘formas culturais’, fez cinema, música, festas, publicou revistas e lançou modas, no que podemos chamar de um ‘teatro social’, desenvolvido em modo projetado, intenso e provocativo.

“Ele reinventou o conceito de artista como uma pessoa dotada da liberdade de usar qualquer meio de expressão que se lhe apresentasse”(DANTO, 2013: 62)

Esse teatro social, que podemos associar a uma produção ‘pessoal’ de subjetividades, ao mesmo tempo em que afirmou a figura do artista, servia para que ela se diluísse: Pedia constantemente aos outros ideias sobre o que fazer, sobre o que pintar, “minhas ideias sempre vem de outras pessoas (...) adoro ideias” dizia (apud DANTO, 2014: 26).

Warhol entendeu como poucos a sociedade americana (o capitalismo em geral?), resolveu o embate da individualidade frente à multidão (“no futuro, todos serão famosos por 15 minutos”) e definiu ao artista o papel dessa mediação.



“Em 1964 os Beatles fizeram sua primeira visita aos Estados Unidos, usando cabelos compridos, como a testar as fronteiras entre os gêneros. Nesse mesmo ano fronteiras raciais foram atacadas quando os Freedom Riders viajaram ao sul dos EUA a fim de ajudar a defender os direitos civis dos negros. As revoltas nos campi universitários em 1968 puseram sob ataque as fronteiras entre gerações (...). Em fins da década de 1960 surgiu o feminismo radical que lutou contra as fronteiras tradicionais entre os sexos (...) Em 1969, os violentos conflitos de Stonewall atacaram as fronteiras entre heterossexuais e gays, considerando-as despropositadas para a sociedade civil.

No fim da década, Warhol criou um espetáculo de variedades incluindo a banda de rock *Velvet Underground* e outras atrações, que chamou de *The Exploding Plastic Inevitable*” (DANTO, 2013: 13).

No espetáculo, não havia o discurso da mudança, mas tudo estava lá, para o consumo geral. Qual a melhor forma de espalhar novas verdades? Gostamos de pensar que Warhol *praticou*, em modo subversivo, o que Marx chamou – e Debord recupera <sup>32</sup> – de ‘fetichismo da mercadoria’. Transformou a arte em algo espetacular e deu-lhe *massa* ao transformar a espetacularidade em conteúdo da arte.

“Mais do que qualquer outro artista de igual importância, Warhol intuiu de tal forma as grandes mudanças que caracterizaram os anos 1960 e contribuiu para modelar a época em que viveu, que sua arte foi ao mesmo tempo parte integrante de sua época e a transcendeu. Ele inventou, por assim dizer, um estilo de vida inteiramente novo para um artista, um modo de vida que incluía música, moda, sexo, uma linguagem própria, cinema, drogas e... arte. Muito mais do que isso, ele mudou o próprio conceito de arte; seu trabalho inspirou uma transformação tão profunda na filosofia da arte que se tornou impossível pensar a arte como se fazia poucos anos antes de Warhol aparecer” (DANTO, 2013: 33).

De Duchamp a Warhol, não será demais afirmar, todos os raciocínios da arte já se dão em *meio* urbano, constroem-se em relação a ele e só são possíveis por estarem nele inserido. E não faria mais sentido, do ponto de vista da arte, pensar arte e cidade como coisas separadas. A época de Warhol naturaliza isso e uma arte que se define primeiro em modo abstrato (lembre-se: arte é pensamento!), de algum modo, usa a cidade, a concentração máxima dos acontecimentos sociais, como substrato de sua visibilidade. Sem ela, a arte diluída ‘em qualquer coisa’ seria imperceptível e a ‘beleza do consumo’, noção de democracia de Warhol, por exemplo, seria invisível.

“Não há uma explicação evidente para o fato de, no início da década de 1960, vários artistas de Nova Iorque e arredores (a maioria deles mal se conhecia) terem começado a fazer arte, cada qual à sua maneira, usando imagens corriqueiras da cultura popular: tiras de história em quadrinhos distribuídas por agências, logotipos de produtos de consumo de massa, fotografias publicitárias de celebridades, fotos de coisas que todo mundo conhecia nos Estados Unidos, como os hambúrgueres e a garrafa de Coca-Cola” (DANTO, 2013: 22).

A ‘arte pop’<sup>33</sup> nova-iorquina é um tipo de afirmação, mas logo em seguida a arte *toda*, em qualquer lugar, abraça a cultura urbana como sua e passa a agir em torno dela, observando “todas as coisas modernas maravilhosas que os expressionistas abstratos fizeram tanto esforço para não notar” (WARHOL apud DANTO, 2013: 38).

Danto dará a esse olhar da ‘arte pop’ um caráter político forte: associa o movimento à noção de ‘transvalorização de valores’, de Nietzsche, e diz que “os artistas que fizeram essa súbita mudança de direção não estavam apenas reagindo ao expressionismo abstrato, mas fazendo uma revolução no conceito de arte, forçando uma fronteira” (2013: 24).

Ora, qual o terreno construído dessa *transvalorização* senão a própria a cidade, com seus acúmulos de informação e usufruto?

Nicolas Bourriaud constrói uma metáfora interessante ao comparar nossa época com uma constelação<sup>34</sup>: sobreposição de tempos que, vistos de longe, enxergamos como uma coisa só e rapidamente transformamos em uma *imagem*. Essa imagem, vista de perto, no entanto, é uma miríade de informações que precisamos conectar por algum sentido.

Talvez possamos dizer que aqueles artistas nova-iorquinos estavam construindo sentidos para o *excesso* de informações (cada produto é uma marca, cada marca é um rótulo, cada rótulo é um estímulo) e, de um certo modo, tornando esse excesso suportável. Mas é inegável que, ao agir diretamente sobre os fenômenos culturais da época, a arte os estava manuseando, tornando-os *apropriáveis*.

A primeira exposição do *artista* Andy Warhol, já migrado da ilustração publicitária e agora com interesses de afetação mais amplos, não ocorre em uma galeria de arte: é feita na vitrine de uma tradicional loja de departamentos, ao alcance direto das pessoas, como um conjunto de informações ao seu dispor. Warhol mistura (confunde) sua arte com os produtos em venda. Conta Arthur Danto:

“o que quase ninguém que passasse na frente da vitrine da Bonwit Teller em 1961 poderia ver é que o espaço estava cheio de arte. (...) Quem nessa data teria visto aquilo como arte? Eu, com certeza, não” (2013: 18).

A parte os debates que introduz sobre a própria arte Danto diz que Warhol deslocou o debate sobre ‘o que é arte’ ao redefinir a ‘pergunta’ sobre a arte (2013: 19). Existe nessa iniciativa a descoberta de novos pontos de contato do fazer artístico com as pessoas, a partir das possibilidades que oferece a cidade. Uma vitrine comercial não é a sala de uma casa burguesa, não é uma galeria, muito menos um museu: ela *quer* ser vista pela cidade.

Não será à toa que, anos mais tarde, Warhol dará atenção e abrigará sob o ‘manto’ de sua fama artistas que começavam a usar os muros da cidade como lugares de sua expressão (primórdios potentes do que viria a ser a chamada de ‘*street art*’), como Keith Haring e, pouco depois, um quase-mendigo chamado Jean-Michel Basquiat, retirado das ruas e abrigado na *Factory*.

A *Factory*, lugar de encontro que Warhol criou no começo dos anos 1960, era um misto de atelier de arte com lugar de encontros sociais; um ponto por excelência de transversalidade social, ocupando originalmente, não por coincidência, um antigo pavilhão industrial, na região de *Midtown*, em Manhattan.

Por um lado, era uma zona de ‘combustão’ cultural, frequentada igualmente por marginais e *jetsetters*, alimentadora da produção (e do consumo) da arte de Warhol. Por outro era uma zona de *animação* urbana, como um laboratório *outsider* de comportamentos, que logo se espalhavam como moda por Nova Iorque e, então, pelo mundo.

Pat Hackett, a amiga a quem Warhol ditou todo seu diário, descreve o estúdio, “conhecido nas lendas dos anos sessenta como *Factory*” (sic) (1989: 9). Lugar de reconhecimento da cidade, é difícil dizer da Nova Iorque daquela época em que se torna, na expressão de Danto, a “*cutting-edge* da arte mundial”, o quanto é causa, o quanto é consequência das invenções de Warhol e sua *entourage*. Hackett fala da relação de Warhol com a cidade:

“Andy adorava a Union Square – as árvores no parque e o estúdio com vista para o imponente edifício da Con Edison, com seu relógio brilhando como uma lua de bairro, dando as horas dia e noite. Considerada sempre como a fronteira não-oficial entre *uptown* e *downtown*, Union Square fica perto da área de comércio barato da rua 14. Para o sul pode-se ir facilmente a pé até o Village Leste e Oeste e até o Soho. E, é claro, a um quarteirão de distância na Park Avenue South ficava o Max’s Kansas City, incubadora de tantos personagens que apareceram nos filmes da *Factory*” (1989: 9).

Não existe descrição possível da *Factory* de Andy Warhol que não a conecte à cidade de Nova Iorque. Fato é, que, desvinculada de qualquer politicidade explícita, a *Factory* posicionou-se como uma produtora de experiências que, transformadas em *imagens* de acontecimentos, ajudaram a cidade a posicionar-se como lugar cosmopolita e, se quisermos, a construir seus valores *de venda* como lugar.

A *Factory*, entre milionários e travestis do ‘underground’, entre jovens ‘ávidos’ americanos e estrelas europeias, entre retratos de Richard Nixon e Mao-Tse-Tung, usina de arte, gosto e animação, *era* Nova Iorque. “Se você quer saber quem é Andy Warhol, apenas olhe meu rosto ou para a superfície dos meus trabalhos. Está tudo lá”, dizia Warhol (apud DANTO, 2013: 30). Poderia acrescentar: e os lugares que frequento. Warhol era ‘uma imagem’, obra-de-arte, associada à imagem da ‘capital do mundo’.

Essa dinâmica, de uma arte *transversal* à cultura geral, conectora, pós-produtora das formas culturais, ‘comunista das formas’<sup>35</sup> como formula Bourriaud, atualiza sua relação com o meio urbano: a arte é por natureza um dínamo, gerador de valores a partir da produção de subjetividades.

Um pensamento provocativo que podemos ter sobre a *Factory* será pensá-la como movimento estruturado: Warhol sabia o que estava fazendo, era essencialmente um aproximador de interesses, um estrategista social. Nada mais contemporâneo. E *tinha* que estar ali, no centro do centro do mundo capitalista, em Nova Iorque.

Pensando assim, o que Andy Warhol construiu foi um projeto organizado entre arte e cidade, em que uma se alimenta da outra, no qual a arte aparentemente não se *opõe*, mas testa, dizendo ao modo de Danto, fronteiras da individualidade frente à normatização coletiva e cujo ‘core’ de constituição são as interações humanas, a experiência grupal; um projeto que deu a arte e à cidade uma *nova* possibilidade íntima de relacionamento.

### 1.1.3 ARTE E CIDADE PODEM CONVERSAR

*Parte em que identificamos zonas de estímulo à aproximação projetada entre arte e cidade*

Esta teorização tentou entender as posições culturais relativas que ocupam na contemporaneidade os fazeres da arte e da cidade, submetidas como mercadorias a um mesmo sistema de consumo, aproximando-os, em primeiro lugar, como regimes de pensamento. Tentou também, mais especificamente, entender como esse regime da arte evoluiu e se constrói hoje, época de um consumo frenético do ‘produto-informação’, em que deixou de participar objetivamente da resolução da cidade, mas age profundamente em relação a ela.

Os exemplos de aproximação desses regimes que trouxemos (Baudelaire, Situacionismo, Provos, Oiticica, Warhol), em diferentes graus, em diferentes formas, são todos, em algum modo, relatos de uma certa perturbação, pela arte, da experiência social constituída nas cidades, e tem a ver com a noção de um empobrecimento dessa experiência urbana, numa época em que “o capitalismo mundial encoraja a produção de uma subjetividade caracterizada por identidades múltiplas e cambiantes” (ZIZEK apud BOURRIAUD, 2011: 81).

O filósofo italiano Giorgio Agamben diz que “(...) para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (apud JACQUES, 2012: 14). Ora, está dizendo Agamben, basta o dia-a-dia, ordenado por um simulacro de ações autônomas, para demonstrar o quanto estamos alienados de uma verdadeira autonomia em relação ao que fazemos na cidade e ao modo como nos apropriamos dela. Desse ponto de vista, a questão da arte frente à cidade remeteria à capacidade do fazer artístico em produzir valores de subjetividade.

Valores subjetivos, frente a um sistema de vida baseado em relações de trabalho, serão sempre alteradores daquela “pacífica existência cotidiana” de que fala o filósofo italiano, na medida em que estão fora das zonas de aparência que determinam as normalidades visíveis dos acontecimentos. Ficam fora, portanto, das retóricas dominantes da cidade racional. A arte, mesmo em forma de imagem, submetida a um regime de consumo, estará tratando, em maior ou menor grau, desses valores de perturbação. Um resultado da arte sobre a cidade, assim, sempre poderá ser de domesticidade ou alvoroço e isso dependerá muito mais das essências dessa relação que da forma de suas aparências.

A reclamação que Guattari constrói sobre as cidades contemporâneas, em capítulo cujo título, ‘Restauração da cidade subjetiva’, é autoexplicativo, tem muito a ver com o que estamos postulando. Guattari diz que somos, basicamente, desterritorializados, referenciados “no essencial, em universos incorporais”. Somos conduzidos por subjetividades produzidas em um mundo onde “tudo circula (...) e tudo parece petrificar-se (...)” (1998: 169). Nada tem lugar, mas tudo *parece* ter. E isso acontece, basicamente, pelas cidades:

“as cidades são imensas máquinas- *megamáquinas*, para retomar uma expressão de Lewis Mumford- produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta com as cidades, hoje, é menos seus aspectos de infraestrutura, de comunicação e de serviço, do que o fato de engendram, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considera-la” (1998: 172).

Nesse regime *estético* de solução que o filósofo está construindo, o urbanista deveria tornar-se “um artista, polissêmico e polifônico” e o urbanismo colocar-se *em modo* dialético, com o olhar sempre em movimento.

O projeto da cidade, assim, deve constituir “uma cartografia multidimensional de produção de subjetividade” (1998: 176, 177).

“A finalidade última da subjetividade é a conquista incessante de uma individuação. A prática artística forma um território privilegiado dessa individuação, fornecendo modelizações potenciais para a existência humana em geral” (apud BOURRIAUD, 2009: 123).

Uma politicidade explícita da arte, desse modo, nem é, *por princípio*, rejeitável, nem é necessária: a arte pode estimular experiências de apropriação sem declará-las.

Esse confronto de formas de pensar entre a arte e a cidade, possibilitado pela afirmação da arte e de sua experiência estética como ‘modo de pensamento’, compreensão finalmente desenvolvida no século passado, é o que determina, segundo pensamos, a natureza do jogo político que se estabelece nas relações entre arte e cidade. Lembramos Rancière e a noção de um “sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (2009: 16).

Frente ao urbano, se nos dedicarmos a discutir esse ‘sistema de formas’, estaremos questionando, de um modo ou outro, suas estruturas de poder e de acontecimento. Tempo, trabalho, transporte, vizinhança, lazer, cultura, forma, estrutura, cor, consumo: qualquer categoria de definição da cidade pode ser atravessado pelo pensamento artístico. E esse pensamento artístico pode afetar tais categorias não só como sistemas de representação, mas sugerindo formas de sua utilidade.

É desse modo que uma ‘partilha do sensível’ pode ser vista como campo existencial de uma politicidade latente, sobre o qual podemos agir projetualmente:

“a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce (...) é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e a questão em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009: 16).



A arte contemporânea é definida, segundo Bourriaud, “mais pela ideia de formação do que de forma” (2011: 17), isto é, mais pela construção de interferências sociais, no sentido de ‘organizar a vida’, do que pela ‘simples’ forma pelo qual se expressava antes. A arte, dizemos nós, é uma construtora dedicada de experiências, disparadas por suas sínteses compreensivas formais, localizadas culturalmente pela estética e estimuladoras da diferença. Experiências são um tipo de vivência, dotada de ‘massa’, interlocução e memória. Quando projetadas pela arte, são ainda formas interessantes ao consumo: representam-se como imagens, mas tratam de imagens complexas e são ‘multidimensionais’ em seus efeitos. Possuem um tipo de *existência*:

“há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que tem e os efeitos que induzem “ (RANCIÈRE, 2009: 28).

Esta afirmação de Rancière ao mesmo tempo em que determina as imagens como ‘forma autônoma de vida’, para usar sua própria expressão sobre a arte, evidentemente as conecta a um sistema de valores no qual estão inseridas. Assim, uma noção estética da vida, ou a definição de atitudes por uma certa noção de *beleza*, certamente inclui uma noção ética.

Não entraremos nesse debate específico, embora tenhamos claro, principalmente partindo da noção de alteridade e afetividade como formas desejáveis a uma essencialidade urbana, o que seria para nós uma forma consciente das relações entre ações de projeto e seus resultados a ser trabalhada nestes casos.

A construção de uma ‘forma’ ética, em todo o caso, sempre poderá ser identificada como estética na medida em que carrega em si essa ‘ideia de beleza’, a partir da qual o individual posiciona-se ante o coletivo. Ela trará consigo todas as expectativas de repercussão dessa *beleza* no corpo social e deverá dar a ver ‘quem é quem’ na coletividade.

Os valores de aceitação e permeabilidade que propomos aqui para a construção de experiências urbanas, em contraposição a um *simulacro* dessas construções, denotam já onde estaria situado nosso horizonte estético de cidade. Para nós, a cidade é lugar de produção e manejo de energias sociais, é um abrigo de suas diferenças e deve ser viabilizadora desses movimentos de troca. Em relação a uma cidade feita de exclusividades, estaríamos exercitando algo que podemos chamar uma *contracidade*.

Visto assim, a arte é um potencial agente a processos de territorialização, no sentido que constroem Deleuze e Guattari, do território como ‘espaços vividos e percebidos’<sup>36</sup> constantemente construídos como tal; a vida prática é um exercício contínuo de apropriação e esquecimento, pelo uso e pelas sensações que temos dos espaços e lugares e pessoas que neles experimentamos.

Sobre o espaço cotidiano, na cidade, diz Guattari, o que está abrigado “é o socius, em toda sua complexidade, que exige ser re-singularizado, re-trabalhado, re-experimentado” (1992: 176). Nossa vida urbana, portanto, é uma ‘vida de ocupação’, exigente de todos os nossos sentidos e desenvolvida em relação àquelas forças atuantes. Mesmo inconscientemente, é uma vida *tática*.

Não se trata de retirar a arte de seu campo de ações e transportá-la ao campo do projeto urbano, mas de observar suas percepções em relação ao urbano, por vezes profundamente analíticas, e retirar delas estímulos à cidade. Faz sentido que analisemos os exemplos da arte, primeiramente, a partir de uma sua politicidade latente e de suas formas da disseminação: o que a arte observa, como se espalha. Estaríamos então individuando, por exemplo, critérios de confronto ou aceitação e verificando situações de posicionamento e repercussão.

A arte, hoje, pela diversificação de meios de expressão que alcançou, pela anulação de distâncias com o espectador que tenta, e pelo debate que promove sobre o próprio consumo. pode ser vista como uma fonte de questionamentos e um indutor de democracias.

Diante dessas características lidas, e diante da cidade ‘conservadora’ de um utilitarismo, parece interessante que possamos retirar dela formas de sua radicalidade (o *ataque às fronteiras* do comportamento de que fala Danto) e de sua sociabilidade (o *coeficiente da arte* de que fala Duchamp), duas qualidades que entendemos, por excelência e dedicação, como essenciais suas e que determinam seu papel social e, neles, sua diferença (a *partilha do sensível* de que fala Rancière).

Radicalidade e sociabilidade, aqui, serão zonas de caráter dos acontecimentos artísticos, uma espécie de ‘para onde olhar’, determinadas por uma leitura de enfoque e características da produção artística e que chamamos aqui de *campos de acontecimento* nos quais observaremos os valores da arte.

Esquemáticamente, serão figuras ‘visíveis’, mas sabemos que tais campos são fluidos, dinâmicos, e seus acontecimentos, por vezes, não mais que partes de outros, algo como possibilidades de leitura.

De todo modo, podemos dizer que olharemos a arte que quer confrontar e a que quer repercutir. Os modos da arte como força expansiva, produtora de novos valores, por um lado, e como forma de inserção, disseminadora daqueles valores, por outro.

O cruzamento dos acontecimentos verificados em tais campos da arte com o fenômeno urbano, o que efetivamente tornará seus valores observáveis frente à cidade, será organizado pela determinação de três linhas de análise, que chamamos de ‘linhas de atravessamento’.

Essas linhas são ‘visões’ de possibilidades de contato entre arte e cidade, determinadas por temas comuns; espécie de *wormhole*, um atalho, como na física espacial, que determinamos entre elas:

.uma observa conceitos ligados à produção de novos valores de comportamento, entre percepções culturais e ação prática de vida, que chamamos de ‘linha dos sentidos’;

.outra, que olha para as questões sobre a relação entre artista/obra/espectador, especulando sobre o papel de cada um e formas de envolvimento mútuo, que chamamos de ‘linha das interações’;

.outra observa possíveis provocações à *configuração e estrutura* urbanas, sua materialidade expressiva, que chamamos de ‘linha das formas’.

Podemos dizer que:

. a ‘*linha das sentidos*’ trata de capturar valores a uma possível relativização dos utilitarismos da cidade a partir dos debates sobre os sentidos de uso e significação. Pode capturar valores de interferência entre a cidade e suas noções práticas de ‘custo-benefício’ e a própria noção de ‘coisa objetiva’ a partir da qual é definida. Relações de *qualidade* sobre o uso do tempo e do espaço e das experiências urbanas serão tratadas aqui.

. A ‘*linha das interações*’, vai observar valores de ‘questionamento de distância’ entre a cidade e seus atores, entre o autor e o espectador da obra de arte e individuar possibilidades relacionais entre ambos, vistas por nós como potenciais construtoras de *ativação social* e provocação do ‘quem pode fazer o quê’ instituído nas cidades

. A ‘*linha das formas*’, é entendida a partir das especulações sobre estruturas e forma (conceito e composição; plano e espacialidade; escalas; materiais e cor) e seus *efeitos*, até chegar à noção de ‘ambiente’.

Entre tais valores, que em nosso entendimento conectam arte e cidade por características comuns de acontecimento, veremos nossas exercitações de busca como uma espécie de ‘forma derivada’ de olhar sobre a cidade, uma exercitação sobre o urbano, ao olhar a arte.

Em resumo, apontamos dois campos determinados pelas características dos acontecimentos da arte (para onde olhar), e elegemos três valores possíveis de intersecção daqueles acontecimentos com a cidade (para o que olhar), como mostra o esquema abaixo (Fig. 15).

Intersecções, sobreposições, declinações e misturas, entre campos de ação e linhas de análise, serão claramente consideradas por nós como acontecimentos de reforço, nunca de anulação.

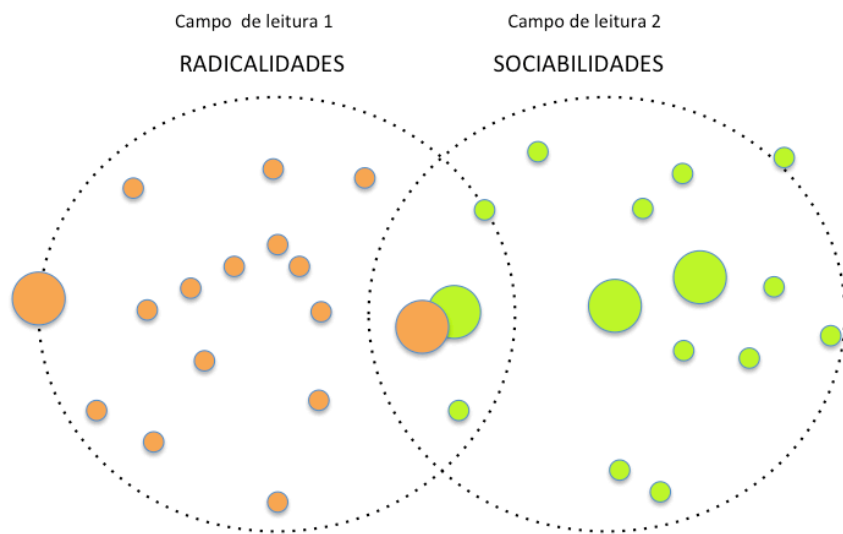


Fig. 15\_ Esquema geral de abordagem ao Estudo de Caso

***Campos de acontecimento: características gerais orientadoras às zonas de leitura do fazer artístico***

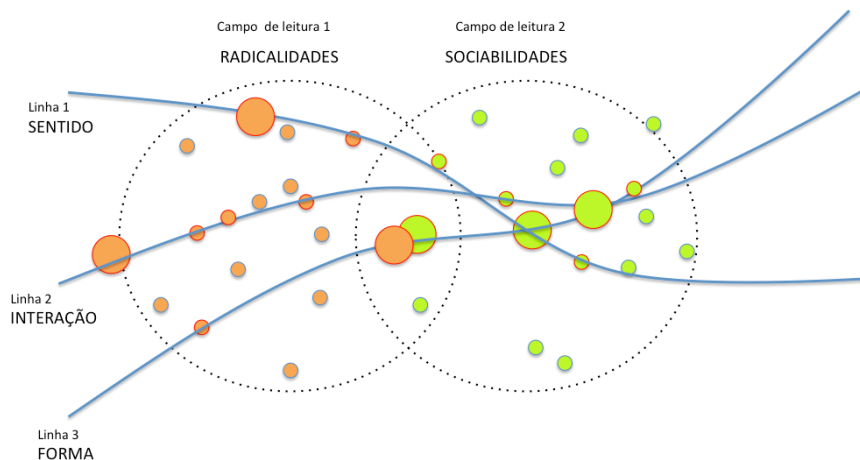


Fig. 16\_ Esquema localizador dos valores de relação entre arte e cidade

***Linhas de atravessamento: temas orientadores à captura de valores***

## 1.2. O PROJETO POR CENÁRIOS

*“Basta um ator  
e um espectador para que o teatro aconteça”*

*Peter Brook*

## 1.2.1 APROXIMAÇÃO AO MÉTODO

*Parte em que esclarecemos a formação das lógicas e a construção de uma metodologia projetiva em torno dos cenários*

### 1.2.1.1 O USO DE CENÁRIOS COMO INSTRUMENTO DE PROJETO

A utilização de ‘cenários’ como elemento de projeto trata da derivação, bastante recente nas áreas criativas, do ‘componente ambiental’ originário da ficção teatral. Historicamente, essa derivação, usada como plataforma de *previsão e controle* (ou como uma figura disposta à organização de fatores que a permita), será primeiro operada pela estratégia militar e seus ‘palcos de guerra’, mais tarde adaptada e difundida pelos ‘*players*’ da geopolítica mundial, notadamente as grandes corporações transnacionais; mais tarde, chegará finalmente à configuração de uma metodologia de projeto, operada notadamente pelas áreas do Design.

Em qualquer dos casos desse processo de hibridização, o cenário é um instrumento dedicado à formulações de futuro, em busca da construção de estratégias: nos casos da guerra e do planejamento, um cenário é o resultado final de um processo construído a partir de *previsibilidades*; no caso do Design e da sua ‘cultura de projeto’ é uma resposta ‘de meio’ de processo e inclui como fator primordial as *intencionalidades*.

Neste trabalho, nos aproveitaremos dessa última forma (e de suas acepções mais abertas), e vamos propor uma espécie de ênfase: daremos *peso* à utilização projetiva de cenários como modo de projetar os valores das respostas, antes das respostas. O verbo, nesse caso, faz diferença: não se trata de uma ‘simples’ captura de valores, mas de uma ação projetiva efetuada a partir deles.

Esta visão, que implica em uma nova ‘repartição’ do processo e num modo particular de ação de projeto, estará melhor explicada na parte final deste capítulo.

‘Cenário’ é um aparato surgido no teatro grego, como reforço à narrativa da tragédia. Somado à ação dos atores e ao coro, ajudava a compor o ‘efeito cênico’ que envolvia a plateia e dava à representação um ‘efeito de verdade’. Além das funções *objetivas* de ‘enquadramento’ e contextualização da cena (a palavra *il scaenarium*<sup>37</sup> surge no latim tardio como ‘o lugar a cena’), cumpre uma outra, *de subjetividade*: permitia a sugestão de acontecimentos por detrás de si, dos quais a audiência somente conhecia o resultado: “vinham assim, ao conhecimento do público, o resultado de cenas violentas, como assassinatos, que as convenções não permitiam que se desenrolassem em público” (TOLENTINO, 2010). O teatro, exercício de reconhecimento por excelência naquela sociedade grega, era uma forma potencializada de ‘partilha do sensível’. Continha e difundia valores de comportamento que, transmitidos naquela forma, tornavam-se estéticos: o que é belo de se ver, o que deve ficar somente sugerido; o que nos é dado a fazer, o que é proibido.

Como elemento desse jogo de partilha, podemos dizer que o ‘cenário’ surge como um ‘pano de fundo’, um plano, em torno do qual desenvolvem-se ações que o espacializam. Já nasce, portanto como parte de um tipo complexo de projeto, é peça de uma narrativa que opera entre uma situação estruturada e objetiva (o acontecimento teatral) e sua finalidade, a transmissão de suas mensagens subjetivas. Visto assim, o cenário teatral já cumpria o que diria, mais tarde, da complexidade, Edgar Morin:

“na visão de Morin, não é necessário impor-se sobre a realidade, e sim saber como exercer um pensamento que propicie investigar, dialogar e negociar com a complexidade, otimizando as trocas e os fluxos de informação” (FRANZATO, HINDRICHSON, 2012: 4).



No início da segunda década do século passado, Herman Kahn<sup>38</sup> percebe que o uso de cenários para a formulação de estratégias ‘competitivas’, voltadas aos conflitos bélicos, que praticara por anos como especialista do exército americano, poderia ser transposto às organizações corporativas econômicas, muito similares, em forma e *tipo* de objetivos, às organizações militares. Kahn definia assim essa ferramenta:

“um cenário é a descrição de futuros possíveis, cujo objetivo primordial é estimular ações objetivas no presente de modo a controlar e orientar o futuro efetivo”. (KAHN, apud Manzini, Jégou. 2004 )

A partir disso, a prática de ‘cenaização’ potencializa-se como modo de simulação de futuros de maior alcance (do que aqueles dos ‘palcos de guerra’ militares) e prática de suporte às decisões estratégicas empresariais. A construção de cenários “torna-se uma técnica para configurar os elementos que constituem o contexto de atuação competitiva das organizações, no presente e no futuro, e assim verificar as condições para que determinadas estratégias se cumpram”(FRANZATO, HINDRICHSON, 2012: 4).

Em seu livro “Planejamento de Cenários – A arte da conversação estratégica” (2004), declaradamente destinado às áreas de economia e gestão, Kees van der Heidjen estabelece uma tentativa de atualização desse método, que o torna mais flexível.

O Planejamento de Cenários, define ele, “nasce como uma extensão da tradicional abordagem do ‘prever e controlar’ da economia, exceto pelo fato de uma previsão simples ter sido substituída por uma avaliação probabilística do futuro” (2004: 23).

Van der Heidjen introduz dois valores fundamentais para essa flexibilização: um é a absorção da *incerteza* como elemento agente do processo de produção dos Cenários; outro é a admissão de critérios *não objetivos*, localizados próximos dos campos da intuição e da invenção.

Para ele, o processo tem duas partes: “uma formal, concebida pelos gestores; outra informal, fruto da conversação casual sobre o futuro da empresa (...) Entre elas deverão ser descobertos os pontos de alavancagem da estratégia a ser proposta.” (2004: 195).

A incorporação da incerteza, explica o autor, levará à substituição de estratégias *ótimas* por estratégias *mais hábeis*, muito mais adaptáveis a mudanças de contexto e rumo. O reconhecimento de uma parte informal como potencialmente importante ao processo, viabiliza sua transformação em parte formal.

Heidjen sugere, inclusive, um sistema de eventos capazes de explorá-la, noção adequada à área a que se dirige, “pois a linguagem empresarial é racional, exige uma linha de pensamento sólida”.

Mas, ao mesmo tempo, está falando de mudanças estruturais: fala em mudança de modelos mentais e procura um modo de absorção das diferenças em um sistema até então rígido.

Ele está, em nosso entender, colocando atenção nos processos da formulação de cenários, aos acontecimentos anteriores e simultâneos de sua construção, o que os remete a um outro nível compreensivo: um cenário sempre deverá ser avaliado também pelas condições de sua produção (como falamos da arte), além de suas afirmações probabilísticas. Existem três “escolas de pensamento” no Planejamento, teoriza Heidjen: a racionalista (achar a estratégia ótima), a evolucionista (a estratégia emerge e só poderá ser entendida em retrospecto) e, entre as duas, a processualista: “é isso que eu chamo de escola processual, que emerge da conversação estratégica” (2012: V).

Franzato e Hendrichson localizam ainda esse direcionamento aos processos, na definição de que “um cenário é formado por um conjunto de situações futuras e pelo curso de eventos que permitem caminhar da situação original até a situação futura”, formulada por GODET, em 1987 (2012: 159).

“Considerar uma rede de acontecimentos encadeados e sucessivos”, dizem aqueles autores, ”incli a noção de processo na técnica de planejamento de cenários” (2012: 159).

Em ambos os casos, já podemos entender que ‘cenários’ são tratados já como *plataformas de entendimento*: “a conversação estratégica é um modo de alcançar equilíbrio entre modelos mentais preponderantes e divergentes”, coloca Heidjen (2012: VI).

Essa evolução conceptiva da técnica, que altera seus modos de fazer, de uma leitura simples e direta, dedutiva, a outra, muito mais interpretativa e indutiva, será importante aqui, porque nos aproxima de sua absorção pelos modos da ‘cultura de projeto’, como chamaremos aqui as lógicas da ação criativa de projeto (‘prático-reflexivas’, na manifestação de João Rovati), tal qual a operam arquitetura e design, que é onde queremos chegar. Assim, o projeto utilizando cenários deve ser compreendido, fundamentalmente, como uma prática híbrida e mestiça, absorvida e manipulada por diferentes áreas de conhecimento.

Nas áreas de cultura de projeto, uma característica preponderante absorvida é sua atenção aos processos de projeto, diferente de uma visão ‘corrente’ centrada nos resultados. Isso, de alguma forma, atualiza o ato de projetar:

“na visão de Cross (2011: 99-104), o processo de projeto não pode ser explicado como uma simples busca de soluções ideais ao problema dado, devendo ser compreendido como um processo explanatório. Assim, os projetistas interpretam o problema de projeto, não como uma solicitação para determinada solução, mas como um ponto de partida para uma jornada de exploração ao problema, das suas características e implicações e das diferentes possibilidades de enfrentá-lo” (FRANZATO, HENDRICHSON, 2012: 160).

Finalmente, a ‘cultura de projeto’ substituirá a noção de *cenários prováveis* das áreas de planejamento por outra, muito mais dada à especulação, de *cenários desejáveis*.

Esses últimos incluem as forças de *indução* surgidas a partir do projeto, característica essencial de sua prática como operação criativa. Não estamos mais falando de acontecimentos potenciais determinados pela realidade lida, mas da proposição de acontecimentos ‘em potência’, determinados em relação à realidade lida.

Manzini e Jégou tratam de esclarecer essas diferenças de abordagem, distinguindo seus objetivos. Basicamente, dizem, podemos pensar em dois tipos de produção de cenários: os *POS- Policy Orienting Scenarios*, voltados à orientação de condutas definidas em macroescala (e afeito às zonas de planejamento); e os *DOS- Design Orienting Scenarios*, observadores dos anteriores, mas dirigidos à busca de soluções na escala mesma dos acontecimentos (ponto de vista típico da cultura de projeto).

Os *POS*, dizem os autores, nascem de zonas objetivas, estão referidos ao mundo dos sistemas decisoriais da Política e da Economia, gestores da vida global, necessitam de discursos objetivos; os *DOS* nascem de zonas criativas, referem-se a sistemas culturais amplos e agem sobre suas complexidades: querem *construir* um discurso complexo, relacional e abrangente.

O antagonismo entre ‘minimizar riscos e maximizar oportunidades’ e ‘descobrir campos de oportunidades’ se estabelece de forma muito evidente na medida em que ambos operam a mesma técnica. E vai se manifestar no modo como cada visão opera essa técnica, o que acabará por redefini-las, sem, no entanto, torná-las específicas. Os *POS* tendem a estabelecer um sentido linear e fechado em seus processos: fazem leituras de tendência, produzem pesquisas exaustivas e geram estatísticas; a partir disso determinam hipóteses de futuro pré-qualificadas entre *positivas* e *negativas*, pelas quais se posicionam. Operam tentativas de respostas totalizantes a cenários complexos e as expressam por meio de formulações definidas entre “avaliar a evolução das macrotendências” e “discutir as decisões políticas e econômicas a serem tomadas” (MANZINI, JÉGOU, 2004: 193).

Os *DOS* são por definição *articuladores* de soluções, construindo processos serendípticos e abertos que consideram entre seus vínculos a “fase do projeto em que se inserem e seus respectivos atores”. Abastecem-se de informações objetivas, mas querem buscar *sinais*, mais do que tendências. Buscam respostas integrais, antes de totalizantes: “por definição, os *DOS* destinam-se a promover processos projetuais” dizem Manzini e Jégou (2004: 194).

Cenários ‘*design orienting*’ podem ser classificados em dois tipos: ‘cenários de exploração’ (voltados à *descoberta* de potenciais e estímulos) e ‘cenários de focalização’ (voltados à determinação de resultados mais precisos e operativos). As respostas que cada um deles vai obter, em escala de precisão, será diretamente proporcional a seus objetivos.

Neste trabalho, seguiremos pelas lógicas dos cenários como instrumentos exploratórios: estamos primordialmente, embora aproximemos à obra de um artista, investigando possibilidades genéricas de relação entre mundos culturais amplos, arte e cidade. As respostas que construiremos serão, nessa lógica, também amplas e genéricas. Mas não serão, se soubermos construí-las, menos profundas: mais do que valorizar a precisão, queremos construir respostas *ambientais*, evocativas, por assim dizer, das potenciais afetações da cidade pela arte.

#### 1.2.1.2 A NOÇÃO DE *METAPROJETO*

Como modo de ação, o projeto de cenários vai se inserir nos ‘meios’ dos processos produtivos do projeto, em geral nas suas áreas de interlocução com os contextos, gerando sempre respostas *de antecipação*: ainda não analíticas, mas visionárias de soluções.

Assim, os cenários podem se colocar, contemporaneamente, como orientadores à construção dos processos de projeto e como *síntese estruturada* das informações absorvidas naqueles processos, capaz de dar direção a suas futuras respostas.

Como dizem Franzato e Hindrichson: “os cenários podem orientar os projetistas como se constituíssem uma linha entre as intenções e as ações projetuais” (2012: 160).

Muitos autores definem essa ‘zona de atuação’ dos cenários como ‘metaprojetual’, parte do projeto dedicada a construir reflexivamente seus próprios processos. Essa abordagem, que tomamos por modo deste trabalho, dá importância à fase de produção de conceitos sobre o projeto e, mais do que isso, determina a ela uma certa autonomia na continuidade do processo, como se objetivasse resultar em algo que poderíamos chamar de *metaprodutos*. Celaschi e Deserti dirão que ela está ligada a uma certa “governabilidade do projeto” (apud REYES, 2011: 4).

Mas é certo que, nessa lógica, a construção de cenários assume a importância de *organizar* a obtenção daqueles resultados. “É objetivo do metaprojeto propiciar um cenário existente ou futuro a partir de uma plataforma de conhecimentos (...) em busca de um mapa conceitual que nos levará a uma visão conceitual definitiva do produto antes do projeto” (de MORAES apud FRANZATO, HENDRICHSON, 2012: 160).

Em todo caso, nos interessa ver o *metaprojeto* como uma fase capaz de estabelecer seus próprios vínculos de progressividade projetual. Conhece as ‘condições gerais de produção’ em que se insere, mas não está pensando ainda nas restrições objetivas de projeto. Suas qualidades são a amplitude (de olhar), a coerência (de atendimento) e a abrangência (de fatores) que envolve. O alcance de sua melhor expressão, nesse contexto de exigências, é na forma como se define ‘cenários’:

“trata-se de um conjunto de informações que não se traduzem em uma solução específica, embora estejam abertos a sucessivas interpretações no âmbito de projeto. Isso equivale à concepção de que o cenários podem ser construídos através de estímulos e análises do contexto externos ao ato projetual” (FRANZATO, HENDRICHSON, 2012: 163).

Para nós, a noção de uma fase metaprojetual, como zona de elaboração dos cenários, será tomada como um tipo de liberdade: podemos projetar o mundo de existência do produto, antes do produto; projetar formas de seu *acontecimento*, antes de sua forma.

### 1.2.1.3 O PROJETO *POR* CENÁRIOS

A soma das qualidades da projetividade através de cenários que trouxemos até aqui, como determinante de lugar, produtor de respostas ambientais e plataforma de interação, já capacitam, a nosso ver, esse modo como adequado ao uso no projeto do urbano.

Sobre elas, o Professor Paulo Reyes constrói um ponto de vista que nos interessa: sugere que possamos utilizar os recursos dessa metodologia para debater inclusive um sentido primordial de positividade nas efetuações projetivas: numa cidade que se constitui (cada vez mais) pelas relações que abriga, cujas hegemonias se afirmam pela construção de ‘espetáculos’ – embalados em imagens para consumo – é fundamental que projetemos admitindo as diferenças que compõem essas relações e que definamos a cidade *a partir* dessas diferenças, ou *entre* elas, como forma de ganhar profundidade de ação e escapar de resoluções ‘de aparência’.

Pretensiosamente, poderíamos pensar que a projeção por cenários estaria melhor apta, se pensarmos nos modos ‘objetivos-diretos’ de projeto, a incluir em seus raciocínios elementos daquilo que Bauman cita como “espaço social” (1997: 167), em que se desenvolvem tessituras da ação humana referidas à cognição, estética e moral: espaço constituído de subjetividades.

Tal aptidão aconteceria à medida em que o ‘projeto por cenários’ possa ser capaz de verificar problemas em multicamadas (está em zona de aproximação de soluções de materialidade e sentidos) e é plataforma dedicada a interações (está em zona de reconhecimento e aproximação de agentes de seus processos), dedicado a construir respostas complexas a problemas complexos.

Essa visão tem a ver com uma naturalidade política do ato de projeto – como falamos sobre a arte – e levanta a possibilidade de que suas decisões possam incorporar valores de desafio aos consensos formatados: em uma forma contemporânea, o projeto pode se destinar ao atendimento dos dissensos, pode inclusive projetar essa diferenças. Algo como um *contraprojeto*.

Reyes (2012: 4) diferencia os atos projetivos sobre o território pelo seu sentido de acontecimento. Um deles é o “de-fora-para-dentro”, projeto que se instaura sobre e cidade, o outro é o “de dentro-para-fora”, projeto que se constrói em negociação com a cidade. No primeiro, interpretamos, o ato político pode surgir como consequência; no segundo, ele está incorporado aos processos de construção do projeto.

Quero dizer, enquanto o primeiro direciona os processos a resultados do projetar, o segundo vê esses processos como parte de seus resultados, algo como um ‘próprio’ do ato projetivo, tornando-o em si o ato político. Projetar em ‘situações de complexidade’ requer o segundo tipo de esforço, entendemos.

“Rancière desloca o sentido de estética como campo disciplinar, ou como teoria da arte, para repensá-lo dentro de uma visão de arte que vincula o ato de fazer ao ato de ver, o de fabricar e o de tornar visível. (...) Na base desse regime estético das artes, em Rancière, está a ‘maneira de fazer’, como sentido estético da vida. Sentido esse que está na base da política (...) A questão que se coloca aqui é o ‘como’ foi produzido. O ‘como’ o território foi pensado e produzido” (REYES, 2015: 6).

Desse ponto de vista, não é à toa que Reyes, em sua denominação de método, se utilize da preposição *por*. Projetar *por* cenários desloca seus resultados para além das expressões de projeto: um cenário é um elemento revelador, instrumento de discussão a partir do qual busca-se soluções de efetividade. É uma resposta ‘de meio’, voltando à noção deleuziana de que os acontecimentos são de fato feitos das relações que constroem.



Projetar *por* cenários *desobjetiva* de sua expressão formal (o cenário) um caráter único de finalidade ou um sentido único de objetividade, para construir caminhos coerentes que apontem a diferentes possibilidades de desenvolvimento. Um cenário é um agenciador de desejos que encaminham soluções, uma resposta de antecipação de soluções, não da solução ela mesma.

É isso que permite, em nosso ver, que alarguemos suas bases da projeção a vínculos de complexidade:

“ao compreender território como ato, estamos evidenciando mais o tempo do que o espaço. E, ainda, em vez de falarmos de espaço, falaremos em espaçamentos. Espaçamento é a condição do acontecimento” (REYES, 2015: 2).

Como projetar ‘espaçamentos’? É a pergunta que está fazendo Reyes. Já não se trata de mirar respostas ‘especializadas’ entre um espaço e os acontecimentos que possa abrigar, por exemplo, ou entre o espaço e seu tempo: é preciso buscar formas mais complexas e orgânicas de exercitar o projeto, o que no caso de Reyes implica em aceitar uma potencial *negatividade* dos seus processos: por vezes, um projeto é não-resolutivo; serve para *revelar* (as condições do problema), antes de se dispor a *resolver* (o problema).

Se construirmos antes um *olhar complexo* sobre o problema, a partir do qual projetar, um sentido único, de positividade ou não, do projeto, torna-se questão irrelevante, porque a complexidade (a admissão de diferenças) já foi incorporada.

Em algum grau, a manipulação da arte como ‘diferença’ ao projeto utilitarista, visão geral possível do que propomos aqui, e sua inclusão estruturada nos processos, na forma de valores de subjetividades, está construindo essa busca.

## 1.2.2 OS MODOS DE OPERAÇÃO DE PROJETO FRENTE AOS NOSSOS OBJETIVOS

*Parte em que esclarecemos a formação das lógicas e a construção de uma metodologia de projeto em torno dos cenários*

Nossa operação aqui, como declinado na introdução, é indicial e em nível exemplar, sem a pretensão de dar conta de um processo intenso de projeção por cenários. Ela quer, isso sim, propor potenciais ao uso de um método, já definido como híbrido e aberto, de projetar. E nos serve como modo para um ‘fechamento expressivo’ de um *processo* de projeto construído neste trabalho.

Até aqui falamos do percurso dos cenários, primeiro como elemento de cena, no teatro, depois como ‘ideia’ para a determinação de estratégias: de modo de previsão e controle (uso militar e planejador) a modo de projeto (uso ‘*design orienting*’) e daí `a derivação como modo ‘negativo’ de projeto (sobre o território).

Quando tratamos de cenários ‘*design orienting*’, nosso *core* interpretativo aqui, uma abordagem bastante difundida está exposta no artigo de Franzato e Hindrichson que expõe, digamos assim, o processo basilar<sup>39</sup> desse tipo de exercitação (2012: 163): trata-se da determinação do problema, formação de cultura sobre ele e, a partir dela, da organização dos dados principais desse levantamento cultural em *mapas de orientação* à construção dos cenários.

Essa base de ações pode variar, particularmente na formação do saber sobre o problema, conforme as determinações de projeto: pode se prender mais a dados estatísticos e nesse caso estaria mais vinculado à necessidades específicas de resposta; pode querer observar fatos culturais no entorno do problema, e nesse caso está tratando de estimular outras possibilidades de respostas, mais preocupado com noções de inovação a seu respeito. Ou pode, evidentemente, dar conta de equilibrar as duas coisas.

A reinterpretação de Reyes, reforçando seu caráter de método aberto, parte dessa percepção cultural e altera sua processualidade no ponto das configurações organizativas (os mapas de orientação), *liberadas* por ele como figuras menos sintéticas (dois eixos ortogonais para as polaridades, por exemplo) e mais complexas (muitos eixos de polaridades em diferentes relações, por exemplo). Consideramos que existe, nessa interpretação ‘aberta’, uma intenção de organicidade dos processos frente aos seus agentes-constructores: a própria forma de manifestação desses processos está submetida às intenções projetivas, deixa de estar pré-definida pelo método. Consideramos ainda que interpretações desse tipo reforçam as capacidades da projeção por cenários como um modo adaptativo, cuja lógica essencial é mantida mesmo em diferentes formas de sua execução.

Neste trabalho nos servimos de todas essas ações ‘de abertura’ do método: queremos dar ênfase à descoberta de alguma coisa como a *substância* do cenário, sua motivação essencial, o que deve deixá-lo, como expressão de projeto, o mais próximo possível de um ‘efeito de verdade’. Buscamos sua verdade *subjéctiva*.

Um cenário, visto assim, dá configuração a uma articulação de constructos, projetados sobre uma realidade. Pensamos que as respostas em forma de constructos, por definição formas próximas a ‘configuradores de ideias’, tornam-se potenciais vetores de inclusão de subjetividades nos processos de projeto.

A esse modo de pensar, corresponderá uma forma de exercitação: escolheremos ideias, expressas em frases ou palavras, e as derivaremos até achar seu nome mais justo, expressivo e amplo. Esse nome passa a ser um atrator das demais ideias recolhidas. Essa ação é um tipo de cruzamento do valor inicial retirado das pesquisas com possibilidades culturais de sua interpretação. É um processo evocativo-derivativo que cria uma permissão para que contextos externos, a partir da cultura do(s) projetista(s) possam interferir nos processos de projeto, tornando ainda mais amplas as possibilidades de resposta.

As bases iniciais de informação, o conhecimento produzido, desse modo, determinam um universo de coerência, mas não encerram o mundo das respostas: são estímulos cujos efeitos podem estar fora do que até então fora recolhido.

Três características principais irão determinar a qualidade dessa resposta: a correlação que guarda com as motivações projetuais (sua qualidade de vínculo); a clareza com que se manifesta enquanto nome (sua qualidade expressiva) e sua riqueza como indutor de continuidade de projeto (sua qualidade derivativa).

Podemos dizer que nos situamos em uma faixa inicial da resolução do cenário, zona de especulação de seus traços sensíveis ou de suas determinações *subjetivas*. Será delas, pensamos, ou *com elas*, que poderão nascer seus aspectos objetivos e suas expressões formais. Desse ponto de vista, um cenário é um instrumento de *perseguição* de sentidos, cujas resoluções vão se dar entre palavras e imagens, umas conduzindo às outras.

Em *‘As cidade invisíveis’*, livro de Italo Calvino (1990), cuja expressão narrativa é, evidentemente, exemplar, pode-se, a partir da leitura, *imaginar* em profundidade as cidades ‘construídas’ em forma de descrição romanesca.

Esse ‘tornar imagem’ e sua profundidade, entendemos nós, são possibilitados por um relato multidimensional e relacional entre os seus fluxos constitutivos ocultos, comportamentais (que podemos chamar de subjetivos) e aqueles aparentes, físicos, (que podemos chamar de objetivos).

As narrações de Calvino são estruturadas: ‘suas’ cidades tem, todas, por princípio, um valor-*anima* e nome. Só depois vem, narrada, sua existência. A descoberta desses elementos é um profundo exercício de síntese e busca de sentido do escritor, que queremos aproveitar. Tomada como uma operação metódica, pode ser replicada. Ao final, é da ‘construção expressiva’ de cidades possíveis que estamos falando: complexa porque trata de seu *caráter* e, por isso mesmo, analítica.

A esse ponto, poderíamos observar na literatura não só Calvino, mas Jorge Luis Borges e suas descrições afetivas de Buenos Aires ou Andy Warhol e sua descrição cotidiana de Nova Iorque ou o poema extenso de amor a São Paulo CIDADE CITY CITÉ do concretista Augusto de Campos. Ou mesmo o poema-síntese de Frank O'hara, aqui usado como citação (pág. 9), descrição de uma situação urbana que vemos se configurar como uma 'quase-pintura': uma pintura de Edward Hopper! (Fig. 17)

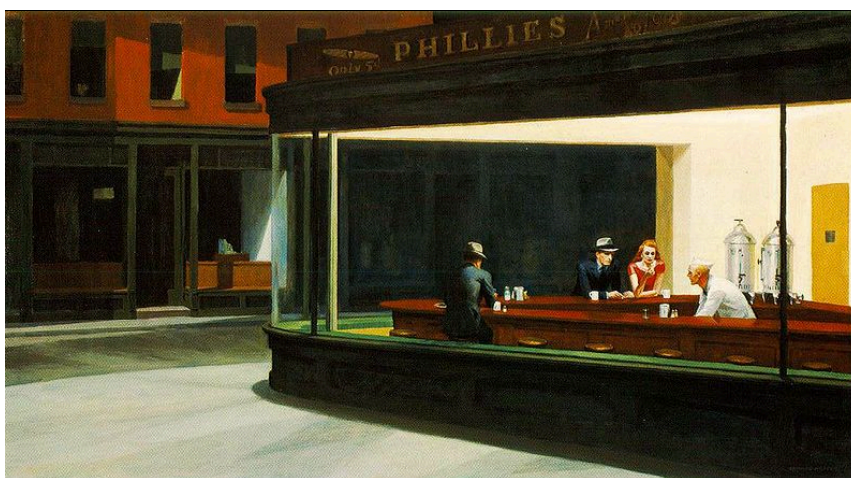


Fig. 17 – HOPPER, 'Nighthawks', óleo sobre tela, 1942

### ***As cidades e a solidão***

Cenários não são ficção, na medida em que estão vinculados a processos objetivos, e devem possuir um fazer estruturado que possa não só obter resultados como comunicá-los, possibilitando verificação. Mas são *também* ficção: lidam com projeções, falam de algo que ainda não existe, constroem narrativas de futuros.

A afirmação desse caráter ficcional contido nos processos de projeto, ao contrário de enfraquecê-los como modo de obtenção de soluções, os potencializa: admiti-lo significa poder operá-lo, operá-lo significa ganhar toda uma dimensão de 'manejo' de respostas e essa dimensão, finalmente, possibilita adicionar a essas respostas diferentes camadas de resolução, por exemplo, de subjetividades, que lhes determinam uma natureza complexa.

Estamos propondo aqui um processo metaprojetual constituído em três partes (Fig. 18, 19, 20), até chegarmos à narrativa dos cenários. São elas:

- . ‘construção de conhecimento’
- . ‘manipulação do conhecimento’
- . ‘síntese do conhecimento’

Em qualquer das três partes que organizamos, mas principalmente na primeira, é essencial que contemos com uma condição de permeabilidade: a membrana que envolve a determinação *do que* conhecer para substanciar respostas a um problema deve poder ser perpassada por estímulos culturais externos, quer venha dos atores envolvidos (quando assim formatado), quer venha das percepções culturais de quem projeta. Mais do que nunca, vale a definição ‘*baudeleriana*’ de artista: um projetista deve ser algo como, no dizer de Baudelaire um ‘periscópio inteligente’. Além disso, entre si, essas partes devem relacionar-se a ponto de dissipar fronteiras entre si: são fluxos constituídos sem direção ‘positiva’ *a priori*, devem poder se afetar, ‘ir e voltar’ em todas as instâncias de sua constituição. Qualquer ‘positividade’, um resultante, assim, seria conquistado exatamente por esse estado de movimento. Sintetizamos cada uma:

. a ‘*construção de conhecimento*’ trata da formação de uma base ampla de reflexão crítica sobre o problema, os temas que envolve e seus entornos, e servirá, para além de construir compreensões e articular repertório, de campo de captura de valores a serem utilizados na parte seguinte. É uma parte de formulação de pesquisas, cuja escolha deve entender-se já como determinação projetiva. O que olhar e de que ponto de vista são escolhas internas ao processo de projeto, e não mero suporte ‘a uma fase seguinte’. Essa construção, aqui, veio sendo construída desde o início deste trabalho. Uma qualidade dessa fase é sua amplitude relacional e a capacidade de estímulo que dela decorre.

. a *'manipulação do conhecimento'* trata da individuação, captura e organização de valores 'em potencial' para utilização em projeto. É um processo de 'captura e extração' de palavras/conceitos que envolve, por um lado, uma certa sensibilidade frente ao tema estudado (na escolha de palavras/conceitos mais relevantes a ele); por outro, certa percepção projetiva (na escolha de palavras/conceitos com *caráter* projetual).

Essas palavras/conceito podem ser colhidas de forma direta ou operadas por associação de sentido. Desse modo, essas escolhas devem direcionar o processo de projeto (são escolhas *projetuais*). São como *'sketchs'* (esboços), se quisermos associar ao modo usual de projeto arquitetônico.

Uma qualidade dessa fase, feitas as escolhas e as críticas, é sua coerência e ligação com os objetivos iniciais, o todo estudado e os processos desenvolvidos.

. a *'síntese do conhecimento'* trata de extrair um primeiro tipo de organização expressiva de projeto, refinando as escolhas e organizando uma *figura de relação* entre elas, que podem ou não ser os eixos transversais 'de polaridade' (nesse caso, gerando a figura de quadrantes), mas que devem colocar em relação, de modo claro, os conceitos escolhidos. A construção dessa figura atende ao que Reyes chama de oposição (2015: 4), cujo sentido relativizaremos aqui à noção de 'provocação'. Estamos tentando construir aproximações de valores 'proativos' nessa dialética: nem podem se anular, nem devem ser indiferentes.

Construída a figura de relação (Fig. 23) entre os conceitos-força escolhidos, estes tornam-se 'nomes próprios': denominam *lugares* de acontecimento das formulações de cenários. Nesses lugares, uma série de outros valores individuados pode se localizar, como características suas, dotando-lhes de diferentes camadas de profundidade.

Uma qualidade básica dessa fase é sua resolução 'expressiva' e a decorrente clareza projetual que organiza.

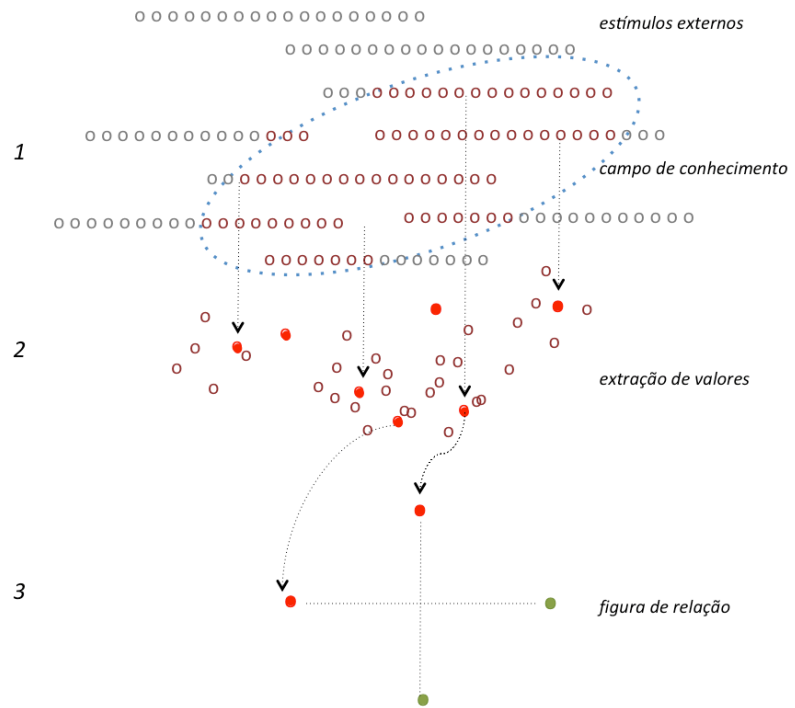


fig. 18\_ 'Esquema de processo de projeto por cenários'

**Macrofases : conhecimento, manipulação e síntese**

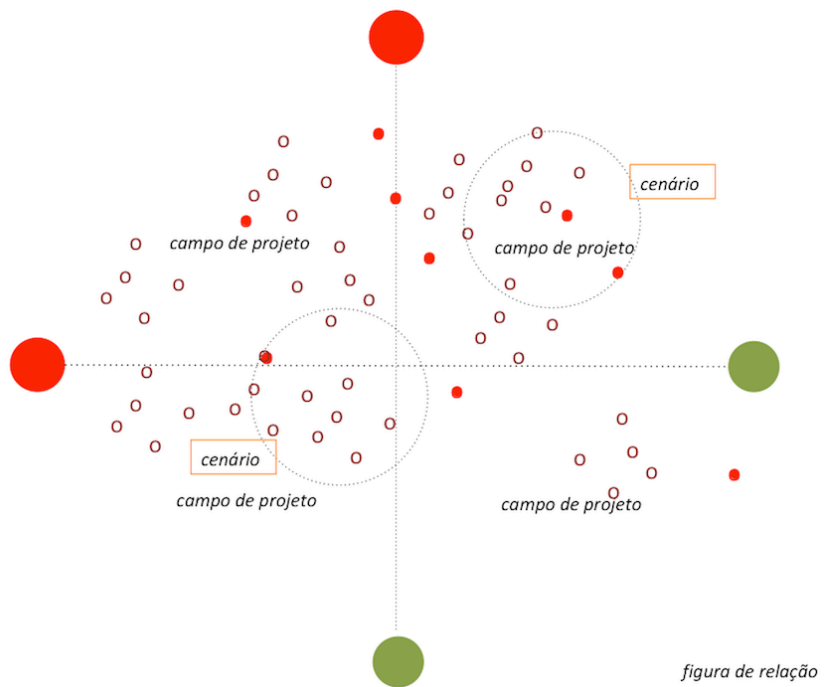


fig. 19\_ 'Esquema de processo de projeto por cenários'

**Figura de relação: 'campos' de projeto determinados a partir de 2 eixos**



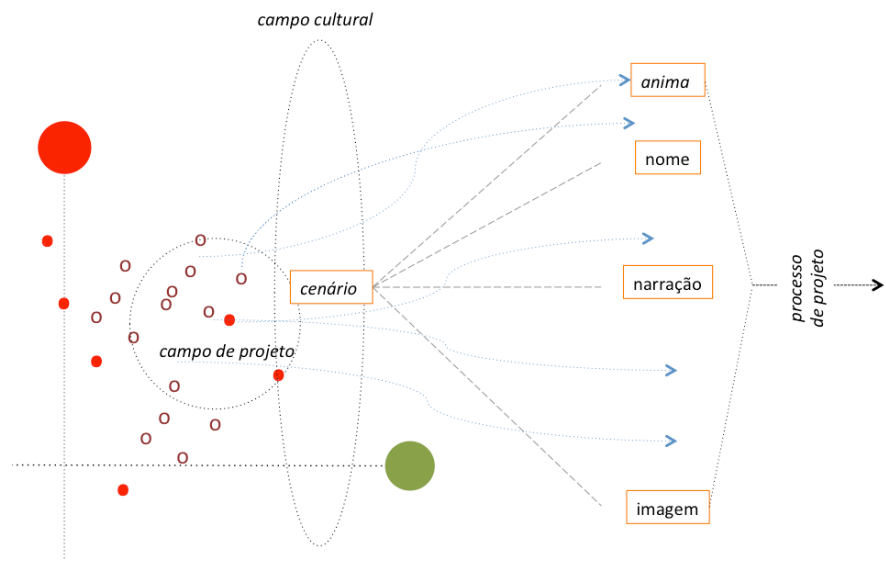


fig. 20\_ 'Esquema de processo de projeto por cenários'

### ***Extração de cenários: uma estruturação possível***

A esse ponto, devemos ter um *lugar* (a localização fornecida pela figura de relação), uma *qualificação* principal para esse lugar (identificada a partir dos valores capturados) e uma série de *características* suas (retiradas dos valores capturados).

Quer na construção da figura de relação ou na seleção do valor-força, por sua vez atrator dos valores secundários, é um processo de projeto que está em andamento: *jogado* por aproximações e evocação de sentidos e resolvido entre interpretações, escolhas e manipulações dos valores.

A *qualidade de articulação* desses elementos entre si (que tem a ver com seus modos de formação) e a sua *multidimensionalidade* (que tem a ver com seus modos de manejo), vão determinar a profundidade e o alcance que o cenário produzido conseguirá atingir frente `a complexidade de seus problemas. Sua *narração*, por que modo seja, dependerá certamente das escolhas anteriores, mas deverá por sua parte tornar-se coerente e clara: ela dará vez às possíveis eleições de continuidade.

Aqui, construiremos cenários ‘ao modo’ Calvino: um valor-*anima* (uma definição possível para *anima*, é a de elemento divino que ‘dá vida’ aos elementos do universo); um nome e uma descrição narrativa. A eles acrescentaremos uma imagem, evocativa, da arte.

A escolha de palavras, desse modo, não apenas é representativa, mas faz parte dos apontamentos de soluções do projeto: nomes e verbos, nesse caso, são sínteses que devem dar compreensão das visões propostas; são *imagens*, se quisermos, cuja qualidade será sua *visibilidade* enquanto solução orientadora.

Teremos assim, esperamos, uma ‘síntese conceitual’ de um cenário, algo que podemos chamar, sem abusar das palavras, de um ‘*metacenário*’, no sentido de algo que reflete sobre si mesmo. Mas já deverão constar ali suas determinações de sentido e as importâncias que as constroem, como características das relações que propõe. A qualidade final de um cenário, dada entre sua coerência (frente aos vínculos do tempo presente) e seu potencial de manejo (frente ao projeto do tempo futuro), está diretamente vinculada à qualidade *do projeto* dessas relações.

No fim, o uso e o alcance de cenários como instrumento de projeto talvez esteja melhor descrito por Peter Brook, criador inglês que investiga em modo profundo as possibilidades do teatro:

“no teatro, a atenção de cada um muda constantemente de objeto. às vezes, você focaliza a ação principal; às vezes, um ator no fundo da cena; às vezes, você toma consciência da presença do público. Nenhuma camera, nenhum microfone, pode recriar diretamente essas condições, mas pode orientar e focalizar sua atenção e mostrar também a ação secundária” (BROOK, 1966, apud MONTEIRO GURGEL, Gabriela, 2010)

## 2. EXERCITAÇÃO DE PROJETO

*“Call me helium”*

*Jimi Hendrix*

## 2.1 O CASO DE HÉLIO OITICICA

*Parte em que contextualizamos e investigamos a obra e o pensamento do artista Hélio Oiticica em busca de valores de projeto*

### 2.1.1 RECORTE E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Vamos analisar a obra de Oiticica a partir de 1959, ano de lançamento, no Rio de Janeiro, do ‘Manifesto Neoconcreto’<sup>40</sup> e quando, segundo ele mesmo, começa a afirmar um pensamento criativo original, até 10 anos depois, – quando da exposição-experimento na Whitechapel Gallery – espécie de *acúmulo* de suas ideias, em 1969, em Londres. Nessa década, o artista desenvolve e afirma seus processos criativos intensos e inquietos, característica que sustentará até sua morte, aos 42 anos, em 1980.

*“Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente, em 1954. Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico.” (OITICICA apud FAVARETTO, 2015:47)*

Definimos fazer tal análise a partir de seus textos, em Oiticica uma produção indissociável de sua ‘obra plástica’, que tomamos como uma espécie de coleta em ‘fonte primária’ do pensamento do artista. Celso Favaretto esclarece a importância da produção escrita na obra de Oiticica dizendo que seus textos “(...) ora com ambições de totalização, ora residualmente fragmentários, instalam-se como face complementar das invenções” (2015: 17)

A opção por este recorte se dá também porque esta pesquisa responde, de fato, à busca de construções relacionais da arte que possam ser *aplicadas* ao urbano, e não a qualquer espécie específica de *crítica* sobre uma produção formal em si.

As imagens de suas obras plásticas, sem significar nenhum tipo de diminuição, entram nesse trabalho como *figuração* à sua produção manuscrita.

A maior parte do período analisado corresponde, no Brasil, a épocas de regimes políticos *não-democráticos* e será importante notar, embora não explicitemos, essa afetação de contexto em HO.

Embora o percorrer dos textos tenha se dado obedecendo a ordem cronológica clara pela qual o artista os organizou, muitos deles possuem como título a data em que foram produzidos, não será assim que os demonstraremos aqui: construiremos nossa análise interligando as ideias retiradas de Oiticica, que de todo modo são muitas vezes recorrentes: aparecem e reaparecem em seus escritos, em diferentes épocas e relações de contexto. Essa forma, um pouco ‘ao jeito’ do artista, tem a ver também com o fato dessa ser uma análise objetivada em um processo de identificação de valores de projeto.

Utilizaremos aqui, em mais de uma ocasião, a sigla HO para nos referirmos ao artista: era uma espécie de heterônimo afetivo que ele e seus amigos costumavam usar. As citações de Oiticica, diferentemente das de outros autores, estarão em estilo itálico.

Os textos que analisamos encontram-se originalmente reunidos no livro “Aspiro ao grande labirinto”, com seleção de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (1986).

Foram mais tarde reeditados (acompanhados de textos mais recentes) no catálogo geral de uma exposição retrospectiva sobre sua obra, de nome “Museu é o mundo”, organizado por Cesar Oiticica Filho (2011). Para efeito de datação, utilizaremos a publicação mais antiga.

Feito o registro de autoria da organização e seleção do livro de 1986, central em nossa pesquisa, as datações aos excertos desses textos referenciarão apenas seu autor, Oiticica. Estas datações indicarão eventualmente, quando parecer relevante a uma melhor compreensão, o título do texto em questão.

Destacamos como referencial teórico de nossas análises os autores, já citados na introdução, Celso Favaretto, particularmente seu livro “A invenção de Hélio Oiticica” (2015), e Waly Salomão, em particular seu livro “Helio Oiticica: qual é o Parangolé?” (2015).

Além deles nos apoiamos na coletânea de artigos contida no livro “Fios soltos: a arte de Helio Oiticica”, organizado por Paula Braga (2008), em catálogos de exposições de sua obra e no sítio eletrônico oficial do ‘Projeto Helio Oiticica’ (<http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php>).

Nas relações diretas com o urbanismo, foram particularmente importantes os livros “A estética da ginga” (2003) e “Elogio aos errantes” (2012), ambos de Paola Berenstein Jacques.

A formação de conhecimento sobre Oiticica vai se *organizar* pelos critérios construídos antes, na Base teórica. Primeiro, trataremos de reconhecer em sua produção, como características gerais ou de posicionamento, aspectos de *radicalidade e sociabilidade*:

. radicalidade será entendida como uma frontalidade no debate a padrões estabelecidos (contendo uma tensão à produção de diferenças)

. sociabilidade, como um direcionamento da ideia à afetação do coletivo (contendo uma tensão à produção de partilha).

Em seguida, como características específicas, aspectos declinados nas linhas de sentido (direção da ação, seus objetivos), interação (co-participação na ação, sua permeabilidade) e forma (configuração da ação, sua materialidade).

São linhas de *semelhança*, potenciais conectoras entre arte e cidade: estabelecem critérios de análise que podem ser comuns a ambas.

As partes do estudo se alinham por escala de abrangência e ênfases de procura. Serão construídas:

- . uma abordagem mais contextual e aberta de seus posicionamentos, ideias e resultados artísticos, relacionada ao seu percurso de vida e das ‘condições culturais de produção’ de sua arte;

- . um procedimento de análise diretamente relacionado ao que chamamos de ‘organizações de sentido’ em Oiticica, vinculado à primeira linha de atravessamento definida na Base Teórica e que consideramos abrangente das outras duas;

- . um procedimento de análise que cruza as organizações de sentido com as duas outras linhas de atravessamento, interação e forma e, de certo modo, organiza os resultados das construções anteriores;

As linhas tematizadas, que buscam expor os valores da arte a um ‘confronto’ com valores do urbano, são como linhas de fluxo: ao conectar os escritos analisados, carregam consigo vários outros ‘pequenos temas’, que ao mesmo tempo lhes esclarecem e determinam profundidade.

A ‘varredura’ sobre o textos do artista estará organizada em forma de tabelas relacionando valores conceituais individuados à sua ênfase frente às linhas de análise e indicando o texto de que foram retirados. Essas tabelas estarão disponíveis no Anexo desta pesquisa.

Ao longo das análises, posto que este é um estudo destinado a descobrir *frestas* de contato entre a obra conceitual de Oiticica e o projeto da cidade, dando-lhes evidência, chamaremos atenção sobre indicativos potenciais dessa possibilidade.

Os valores individuados reaparecerão, em forma sintetizada, para servir de elementos de projeto na construção da fase seguinte do trabalho: a de formulação de cenários.

## 2.1.2 OITICICA E A PALAVRA

*Parte em que construímos breve aproximação à importância da produção escrita na obra de Oiticica*

Os textos, para HO, tinham caráter *de obra* e transpareciam, como se obras fossem, preocupações com sua própria forma. Alguns eram francamente poéticos, outros eram recheados de citações, outros continham inclusive instruções exatas às *formas* de sua impressão: “os textos integram os experimentos, manifestando-se, em alguns momentos, como experimentação de linguagem verbal. Interessante é a maneira, provavelmente pinçada de Duchamp, de intitular suas experiências” (FAVARETTO, 2015: 17).

Essa postura *afirmativa* de escrever e dar nomes às ‘coisas’ que criava, que tem a ver com a noção de uma arte *construtiva*<sup>41</sup> e seus princípios ideológicos de ação, eram manifestações de um tipo de compromisso social com a *comunicação* de sua obra, que associamos a uma postura ética. Fazia parte de uma *clareza* sua:

*“acho importantíssimo que artistas deem seu próprio testemunho sobre sua experiência. A tendência do artista é ser cada vez mais consciente do que faz. É mais fácil penetrar o pensamento do artista quando ele deixa um testemunho verbal de seu processo criador e eu me sinto sempre impelido a fazer anotações sobre todos os pontos essenciais do meu trabalho” (OITICICA apud OITICICA FILHO, Cesar, org., 2015: 9)*

Pensamos que as *qualidades* de Oiticica não apenas se expressam em sua produção escrita, mas possuem uma relação causal com ela. Seus textos constituem reflexões reveladoras das *importâncias* em jogo nos seus processos ‘critico-criativos’ e dos encadeamentos que determinam. Registram, como nas pretensões da Bauhaus, a histórica escola alemã de design e artes ‘o conhecimento lá onde ele nasce’. Nesse sentido, são sua essências.



O percurso de Oiticica, diz Favaretto, trata-se da montagem de um único dispositivo, constituído “de duas séries, a da produção artística e a do discurso” (2015: 18).

Essa montagem *age*, primeiro, na gestação compreensiva do próprio artista sobre seu trabalho e, em seguida, em uma ideia de divisão *social* dessa compreensão. Em relação aos campos de análise que determinamos, podemos considerar essas reflexões escritas, como uma *tensão* à sociabilidade de HO.

Fica assim evidente que em Oiticica importam tanto as obras, quanto seus processos construtivos. E que, se as obras guardam seus resultados, os textos guardam um tipo de clareza: são eles que organizam e esclarecem como processo construído os fluxos criativos multidimensionais de Oiticica:

“quando o conheci tive o impacto de presenciar um clássico apolíneo prevendo todos os desdobramentos de sua obra, anotando obsessivamente todos os detalhes de montagem, escrutinando todos seus vértices e consequências” (SALOMÃO, 2015: 14)

O certo é que, nessa exercitação contínua entre texto e obra, uma ‘série’ esclarece a outra. Gostamos de pensar, também, que essa proximidade com a escrita seja uma porta à aproximação com o “*campo da poesia*”(1986: 91), presente em seu imaginário fundamental, em algumas de suas formulações artísticas e nas formas que adquirem seus textos mais ‘tardios’. Mas talvez o melhor modo de entender o papel da escrita para Oiticica seja através da citação de uma frase do filósofo Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês frequentemente citado por Oiticica:

“pois quando escuto ou leio, as palavras nem sempre vem atingir em mim significações já presentes. Tem o extraordinário poder de me atrair para fora de meus pensamentos, abrem em meu universo particular fissuras por onde irrompem outros pensamentos” (apud SALOMÃO, 2015: 9)

hélío oitícica  
1968

INSTRUÇÕES para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO

- 1- cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento.
- 2- o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como base viva da capa.
- 3- alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida.
- 4- a estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisada pelo participante; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa.
- 5- um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre.
- 6- o uso de dança e/ou performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado, etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.

fig. 21\_ OITICICA, 'Instruções à confecção dos Parangolés'

*A precisão persegue o impreciso*

### 2.1.3 OITICICA É UM MODO DE AÇÃO

*Parte em que procuramos identificar características de radicalidade e sociabilidade no modo e na produção de Oitica*

O designer americano Charles Eames dizia que, mais do que um modo de expressão, o design “é um modo de ação” (2006: 60). Essa ação, parafraseamos uma sua outra definição, é ‘um modo de conectar informações culturais em busca de resultados expressivos’. Visto assim, o ato criativo é um exercício de recombinação cultural, resolvido em processos de captura e manipulação de existências, que, em sua nova configuração, ganham novos sentidos de compreensão. O visível final, sua aparência, não é mais do que um invólucro daquele *contínuo* de operações sensíveis sobre as coisas, que será, de fato, sua essência.

A criação, *funcionalidade* da arte, tratará então de uma ação individual, do artista, sobre um bem coletivo, a cultura, sendo *sempre* relacional a ela.

“Museu é o mundo”, a expressão que Oitica constrói, em 1966, no texto ‘Programa Ambiental’ (1986: 78), propomos, é uma espécie de ‘mantra’ dessa compreensão: ela esclarece um fazer disposto à troca e à recombinação, definido entre um olhar incessante (de retirada do mundo) e um experimentar constante (de devolução ao mundo). Antes de ser um criador de formas, Oitica era um organizador de *sentidos*:

*“hoje está para mim mais claro do que nunca que não é a aparência exterior dá característica da obra de arte, e sim seu significado, que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa” (OITICICA, 1986: 30)*

*Radicalidade e sociabilidade*, os campos de acontecimento da arte que tomamos para uma primeira aproximação ao seu trabalho, submetidos à essa ‘escala’ de pensamento, ganham naturalidade *de fluxo* entre si pelo seu *modo de ação*.

Oiticica está descrevendo sua ‘caixa-poema 4’, ‘Mergulho no corpo’ (Fig. 22):

*“uma caixa d’água feita de concreto: o concreto fica aparente, cinza, sem pintura, cheio de água, mas não completamente, quase até em cima: no fundo você pode ver através da água cortadas em letras de borracha, as palavras Mergulho DO CORPO. A sensação é a de olhar para um abismo: talvez a sensação de mergulhar, aqui sintetizada pelas palavras poéticas” (OITICICA, 1986: 136)*

À arte cabe a procura de existências, *“acham-se coisas, que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar”*(1986: 80): à arte cabe a construção de diferenças.

***Isto não é uma caixa-  
d’água!***



Fig. 22: OITICICA, Bólido B47-caixa 22, caixa-poema 4

Em nosso ver, duas origens ajudam a explicar essa postura investigativa e essa arte envolvente do mundo que lemos em HO: uma é sua formação familiar-afetiva, centrada em seu avô e seu pai, outra é sua formação ideológica-artística, ocorrida dentro dos movimentos da ‘arte construtiva’.

Oiticica era neto de um professor de gramática ‘severo’, diz Waly Salomão, ao mesmo tempo poeta parnasiano e um ativo anarquista: “Hélio atribuía ao avô filólogo José Oiticica sua proficiência linguística: “devo a ele saber muito bem todas as línguas latinas” (2015: 14)

E filho de um metódico arquivista do Museu Nacional, que era ao mesmo tempo um fotografo experimental, alinhado por Salomão a Geraldo de Barros e Athos Bulcão como “a tríade da foto-inovação no Brasil” :

“debruçado sobre a prancheta, HO teatralizava a profissão de fé do pai, José Oiticica Filho, grande fotografo avant-garde, que sempre dizia: tudo pode ser feito. Não se prenda ao *não-pode*” (sic) (2015: 15)

Parece claro uma raiz da capacidade de Oiticica em dissolver distâncias e resolver dicotomias. De seu pai, com quem trabalhou no Museu Nacional, aprendeu a ser metódico, “HO era muito organizado, disciplinado”, conta sua amiga, a artista Lygia Pape (apud BERENSTEIN, 2001: 27). Mas aprendeu também a experimentação como agente de alguma coisa potencialmente subversiva:

“lição aprendida do pai: o exame vivenciado pela experiência direta é uma didática superior à obediência passiva e cega. (...) Lição aprendida do pai: atenção perquiritiva, aventura das descobertas” (SIC) (SALOMÃO, 2015: 15)

Nos interessa afirmar aqui esse entendimento da experiência como um tipo de ‘interferência construtiva’ e, pela perturbação ativa de existências, causa de diferenças, que é o sentido que damos aqui a uma sua *subversividade*: foi no caminho cotidiano até o trabalho com o pai, cruzando o Rio de Janeiro, que Oiticica aprendeu a olhar a cidade.

Se a *coragem para naturalizar* paradoxos em valores que se reforçam pode ser associada à formação familiar-afetiva de que falamos no início, a *forma* desenvolvida sobre como enfrentá-los, em particular por uma vontade constante por uma ‘organização geral’ e por uma clareza de objetivos, tem a ver com as noções de uma Arte Construtiva.

Essas noções, derivadas do movimento de vanguarda europeu de inícios do século XX, que ‘cola’ o fazer artístico nos avanços científicos como forma de utopia social, tornar-se-ão, em algum grau, a bússola ‘ideológica’ permanente de Oiticica: “*o sentido de construção está estritamente ligado à nossa época*” (1986: 55)

“O construtivismo”, diz Ronaldo Brito, preocupava-se com “a própria inteligência do trabalho da arte e no modo de sua inserção e circulação social. A arte produzida continha a pretensão de tornar-se modelo, não só para a própria arte, mas “à própria construção social” (1999: 15).

A ‘filiação’ de Oiticica vem de sua participação no grupo Frente, formação ‘construtivista’ de artistas carioca, que, no entanto, será berço de uma ruptura liberalizante dos padrões canônicos do movimento original, até desembocar no que Mario Pedrosa denominou de “*Novo Construtivismo*” (OITICICA, 1986: 54). A primeira relativização que promove será sobre a própria ideia da ação coletiva: o grupo se organizará muito mais como “um conjunto de visões pessoais”, do que como fator de “obedecimentos coletivos” (BRITO, 1999: 16):

“o Grupo Frente, a seu modo algo desarticulado, significava uma afirmação da especificidade do trabalho da arte e tentava instaurar a possibilidade de pensá-lo seriamente. A ausência de uma posição produtiva firmada talvez fosse essencialmente tática (...) (BRITTO, 1999: 12)

A permissão a um ‘desobedecimento’ do individual frente ao grupo, em nosso ver, será a senha para o percurso que seguirá Oiticica: “*contato grupal coletivo: não imposição de uma ideia estética grupal, mas a experiência do grupo aberto no contato coletivo direto*” (‘Apocalipopótese’, 1986: 68)

Uma especificidade do trabalho político da arte é a de que ela é de fato eficiente quando ‘age politicamente’, muito mais do que quando existe em função de pré-determinações programáticas.

A arte é política ao construir sentidos sociais, porque é capaz de produzir valores de construção àquela ‘partilha do sensível’ de que falava Rancière.

Em todo caso, em Oiticica, as raízes em uma *arte construtiva* irão servir não só a que *domine* seus processos criativos, progressivamente mais *multielementais* e complexos, mas também que possa situar neles essa vontade de afetação social que desenvolve:

*“o sentido de construção está estritamente ligado a nossa época (...) são os construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual na construtividade da arte “ (OITICICA, ‘A transição da côr do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1986: 55 )*

Em seus processos, Oiticica desenvolve algo que podemos definir como uma espontaneidade em tratar de temas ‘não-necessariamente-claros’, típicos das zonas de produção das subjetividades, que quer aliar a uma nitidez estruturada de objetivos, até resolve-los em formas de arte. E, se podemos ler essas vontades como ‘um próprio’ da arte em geral, podemos também dizer que o esforço de dominação dessa espontaneidade, *core* (zona de força) dos percursos de HO, é algo de realmente seu: ele está atrás de construir algo como um ‘objetivismo instintivo’, clareado entre seus textos e suas obras, disposto a dissolver distâncias entre qualquer dicotomia construída.

Nesse curso, sabe que está navegando em mares do ‘pensamento-que-não-pensa’, como na bela noção de Rancière, mas reconhece, como solução, sua ‘potência específica’: nada é *antecipadamente* exato.

*“O infalível é falível e o falível é infalível”*, define , em texto de 1961 (1986: 25).

A resposta que dá a essa ‘vontade cerebral de experimentação’ pode ser vista como uma operação a partir da complexidade e ganha forma na criação de um espaçamento, no conceito de Reyes (2016: 3), que trata o projeto como uma espécie de espaço-em-ação, aberto e não-estático, um configurador precário de zonas de dominação dos seus processos. Em HO, tal espaçamento se configura, primeiro, na noção de ‘programa’ (como ideia de organização geral) e, em seguida, pelo acréscimo do qualificativo ‘*in progress*’, indicativo de algo inacabado (como modo de relativização da estrutura de ordem):

*“todo projeto que eu faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de ‘programa’. Na realidade, são programas não programados. Eu chamo de ‘programas in progress’. Na realidade, tudo se transforma num programa, a longo prazo. Todas as coisas que eu faço são paulatinas e a longo prazo (...)”*  
(em entrevista a Ivan Cardoso, apud FAVARETTO, 2015: 13)

O “Programa *in progress*”, é uma figura ao mesmo tempo organizativa e construtiva, configurador da própria ideia, uma sua *forma*. Essa noção de ‘programa’ permitirá que o conhecimento de Oiticica torne-se cumulativo, em uma dinâmica de não-repetição: cada conceito que cria afeta e renova o que já existia. ‘Programa’ passará a ser um *nome* de suas resoluções e chegará à forma de “Programa Ambiental” (1986: 96), que é sua formulação de arte mais ampla, resolutiva de questões atávicas, como a inclusão na arte do espectador da arte e sua mistura com o mundo que o envolve, numa “*totalidade cultural*” (1986: 95):

*“há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-los por suas próprias leis, por proposições abertas, não condicionadas, único meio possível para isso”* (OITICICA, 1986: 120)



Esse ‘modo de ação’ que identificamos em Oiticica, entre um olhar especulativo e uma ação determinada, eliminará distâncias e levará seu trabalho a uma noção, não mais de ação da arte *sobre* o mundo, mas de construção da própria arte *dentro* dele. Oiticica passa a retirar dele seus elementos de feitura, e cumpre aquela noção de que a função do criar é recombinao o que já existe em outras construções de realidade, ao mesmo tempo reconhecíveis e estranhas, propondo um novo sentido a elas.

Na cidade, quando essas ‘porções de realidade’ são deslocadas a meios diferentes, um pedaço urbano da favela no museu (caso da “Tropicália”) ou o elogio a uma atitude ‘fora-da-lei’ na sociedade institucional (caso da “Marginália”), uma arte que se constrói de elementos culturais relevantes e que *descobre* esses elementos em suas formas, ganha poder de uma ação política em profundidade.

É nesse ponto que, entendemos, fica criada a possibilidade de que uma obra radical, porque força fronteiras culturais – como definia Danto – ganhe também permeabilidade no coletivo, sua sociabilidade.

Assim, não terá sido à toa que trabalhos *complexos* de Oiticica, como a instalação “Tropicália” (1967) e o ‘manifesto’ “Marginália” (1968) (Fig. 23, 24), tornaram-se referências disparadoras de movimentos culturais amplos, no Brasil:

“*Seja marginal, seja herói*”: com essa frase Oiticica sintetizou uma série de trabalhos que ficaram conhecidos como ‘Marginália’. A ‘Marginália’ ou a cultura marginal passou a fazer parte do debate cultural brasileiro do final de 1968, até meados da década de 1970 “ (OLIVEIRA, Ana de, sítio eletrônico Tropicália, tag marginalia)

***Fora-da-lei, parte da sociedade:  
homenagem ao assaltante  
“Cara-de-cavalo”, morto pela  
polícia***



*Fig. 23: OITICICA, série Marginália, serigrafia sobre tecido, 1968*

As condições para que esse trabalho *de afronta* social, torne-se *‘pop’* e vá parar em camisetas vendidas nas praças brasileiras ou, quase 40 anos depois, seja impresso no selo de um disco de edição inglesa, certamente passam por uma resolução formal sintética, forjada em meios precários e de fácil repetição, mas situam-se fundamentalmente no fato dessa resolução incluir algo como uma *verdade do fazer*: Oiticica era amigo de Cara-de-cavalo, o bandido morto.

***Fora-da-lei, parte da  
sociedade de consumo:  
homenagem ao assaltante  
“Cara-de-cavalo”, morto pela  
polícia***



*Fig. 24: trabalho de OITICICA, série Marginália, impresso em ‘miolo’ de LP*

Observando a foto jornalística que dá origem à obra (Fig. 25), o corpo do ‘marginal’ exposto na rua, é impossível não relacioná-la a outro trabalho aqui apresentado, a pintura *‘Little electric chair’* (fig. 12) de Warhol, em que uma cadeira elétrica, na época, nos EUA, uma máquina *legal* de matar os condenados penais, aparece velada por um filtro de cor, cuidadosamente distanciada e só então exposta ao público, sem outras mensagens além daquela, implícita, de banalizar como objeto de consumo estético um ato capital da violência institucional domesticadora.

*Recorte de jornal, recorte da cidade*



recorte de Jornal utilizado por Oiticica para o Estandarte "Seja Marginal, Seja Herói", 1968  
Newspaper photograph used by Oiticica for the Banner "Be Marginal, Be Hero", 1968

*Fig. 25: foto que deu origem ao trabalho de OITICICA, série Marginália, impresso de jornal*

A diferença é que, no caso brasileiro, a violência exposta está ao alcance público, incontrolada, nas ruas da cidade. Assim, faz sentido que sua denúncia se torne um ‘estandarte’. “Seja marginal, seja herói”, é um elogio gritante à marginalidade como forma de superação das diferenças:

*“como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser feliz!” (1986: 82)*

O estandarte possui a forma (adequada a manifestações de rua) e o slogan de uma *contra institucionalidade* (como acesso a um *outro* valor de normalidade), e a mensagem de rebeldia que Oiticica cria a partir dele situa-se como um tipo de propaganda estética, crua e direta, de uma certa ‘ética da revolta’, retirada de uma realidade cotidiana e que, ao ser reconhecida, funciona como uma chamada social potente. O seu não é um exercício de estetização do fato, como podemos pensar no caso de Warhol, é uma construção política forjada a partir de uma noção estética-social, que se manifesta em forma de arte. Como um tipo de *beleza* que todos devem poder alcançar, que é a felicidade. A repercussão deste trabalho, assim, é algo que conecta artista e sociedade porque *faz sentido*: “*só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.*” (OITICICA, 1986: 83).

*“A arte aqui não é sintoma de crise ou de época, mas funda seu próprio sentido de época, constrói seus alicerces espirituais baseando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico, espiritual, a tríade que compõe a própria arte”* (1986: 55)

A “*não-estetização da vida pela arte*” (1986: 82) tem a ver com uma *outra* noção do poder da arte: “*antiarte: compreensão e razão de ser o artista não mais um criador para a contemplação mas um motivador para a criação*” (OITICICA, 1986: 77). A arte, agora *antiarte*, deve tratar, portanto, de uma estimulação estética do social, a partir de jogos (Duchamp) de reconhecimento.

Será assim com a “Tropicália”, instalação de Oiticica que, para além do nome, deu ao ‘Tropicalismo’<sup>42</sup>, talvez o movimento cultural mais abrangente e alterador de comportamentos que o Brasil já teve, um arsenal de raciocínios e de repertório, que estavam organizados numa configuração ‘penetrável’ e por uma combinação frenética de materiais e cores, mas, fundamentalmente, porque estava centrada no elogio a um tipo de pertencimento e ‘modo de ser’ brasileiro.

“Tropicália” é um manifesto em “forma lúdica” (1986:88), um *jogo* de penetração sensorial através do qual Oiticica associa-se historicamente ao movimento cultural ‘Antropofágico’ paulista, que nos entornos do ano de 1920 inaugurou no Brasil uma *experimentação* de construção de identidade. Ele “*invoca Oswald de Andrade e o sentido de antropofagia*” (1986: 106) e dispara:

*“Tropicália é a primeiríssima tentativa objetiva, consciente, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”* (1986: 106)

A esse ponto, podemos pensar, como diz Bourriaud da arte contemporânea, que o ‘projeto político’ de Oiticica é mesmo o de produzir uma arte *relacional*, fundada em uma produção de *novas* articulações de sentido, que lhe garantam, ao mesmo tempo, condições de profundidade estética e espalhamento social. Essa tentativa está construída naquilo que Favaretto denomina como “um percurso moderno de sentido épico”:

“excêntrico e visionário, imagina a proeza de conciliar o branco no branco *maliévitchiano* e o desregramento de todos os sentidos, numa linguagem em que “o conceitual e o fenômeno vivo se articulam. A marginalidade é vivida; intrínseca ao programa, inscreve o desejo singular e a utopia diferenciadora no movimento de transmutação dos valores, artísticos e sociais” (FAVARETTO, 2015: 17)

Essa ambição, calcada em um modo experimental-cerebral (carnaválico-matemático, na primeira definição de Waly Salomão) que inclui uma *tensão* ao compartilhamento, chegará ao “espectador-participador” (1986: 102), é um derrubador de contrários e um misturador cultural: sua direção principal é a de *provocar* novas relações de entendimento sobre o mundo: “*antiarte seria a complementação da necessidade coletiva de atividade criadora latente (...)*” (OITICICA, 1986: 77).

O *'savoir faire'* de Oiticica não separa, como *qualidades* dos processos, o pensar do fazer ou o raciocínio da intuição: “*toda arte verdadeira não separa expressão de técnica*” (1986: 50). Podemos voltar a pensar naquela ‘anulação de distâncias’ que Malevich propunha entre ‘arte e vida’. Se associarmos essa disposição ao urbanismo, podemos voltar a pensar em uma *unicidade do conhecimento*, capacidade potencial da sociedade urbana, como propõe Lefebvre, ou, finalmente, na existência funcional do “urbanista-artista”, dedicado a *projetar* subjetividades à cidade, que propõe Felix Guattari:

“assim HO entendia o trabalho do artista: abandonar o trabalho obsoleto do especialista para assumir a função totalizante do experimentador” (SALOMÃO, 2015: 25)

As combinações do projeto de Oiticica vão desaguar em um conceito que consideramos central em suas resoluções, que é o que define a possibilidade da arte como uma “totalidade ambiental” (1986: 78). Mario Pedrosa dirá que ele “deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-tátil, motora”, passou do plano visual ao dos sentidos, e dali ao “plano da consciência” (1986: 12).

“arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie a si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo-sensorial domina”(PEDROSA, 1986: 11)

A arte é uma ‘situação perceptiva’, integralizada em conjuntos de artes: “*arte ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criá-las já conhecidas (...) e as que a cada momento surgem (...)*”(1986: 79), escreve Oiticica: “*não sei se o que faço está mais numa relação arquitetônica ou musical. A pintura, à medida em que se vai não objetivando cria relação com outros campos de arte; principalmente com a arquitetura e com a música*” (1986: 23)

Visto assim, agir sobre as consciências individuais será sempre uma ação radical; devolver ao coletivo os resultados dessa ação será sempre um modo potente de afetação social.

Nos “Parangolés” (Fig. 26), espécie de mínimo múltiplo comum dessa ideias, bastam as ações de corpos e capas coloridas para que se crie arte e, dela, território:

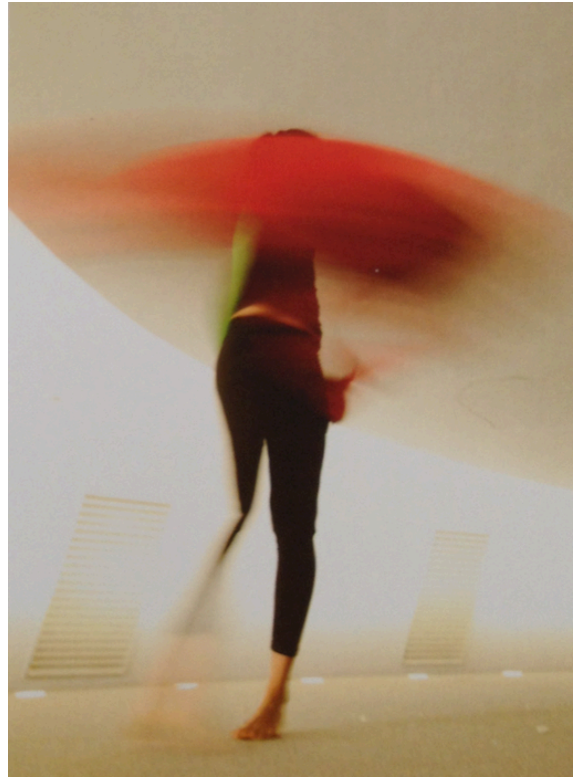
*“Parangolé é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia- foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que, de compromissos se possa falar nessas considerações” (1986: 79)*

Em muitos modos, o resultado dessa arte aberta, disposta a receber, ambiental, *“lugar-contexto-recinto-obra” (1986: 119)*, arte em estado de *“vivências totais (1986: 71)* e vida em *“atos expressivos (1986: 72)*, é uma experimentação de cidade. Definida em percursos experienciais, ela está feita para alcançar *o outro*, sensibilizando seu *corpo* até poder requerer dele exercícios políticos de apropriação, de *consciência*. A ação do corpo é de reconhecimento dos espaços e um conjunto desses reconhecimentos constrói lugares.

Lugares se constituem quando se tornam abrigos ao coletivo, é o que está dizendo.

*“a derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de ‘camadas’ sociais, para uma compreensão de uma totalidade” (OITICICA, ‘12 de novembro de 1965’, 1986: 75)*

*Como criar lugares*



*Fig. 26: Parangolé 'Xoxoba' (1964), na exposição Museu é o mundo (2011)*



#### 2.1.4 MUSEU É O MUNDO

*Parte em que aproximamos relações de sentido entre o ‘modo de ação’ de Oiticica e a cidade*

*“(meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser “achada” pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro– é esta a posição ideal de uma obra (...))” (OITICICA, ‘Programa ambiental’, 1986: 79)*

Os percursos de Oiticica em direção a “*estruturas ambientais*” (1986: 72), estimuladoras sinápticas de experiências de alteração de consciências, começam na cidade e se resolvem em relação à ela. Por um lado, a cidade é matriz da busca constante de estímulos do artista; por outro, será depositária de seus “*atos expressivos*” (1986: 70). Desse modo, resolvidos entre formalidade e política, a construção de seus exercícios de “*apropriação*” (1986: 82) potencializam-se como atos de territorialização, e querem aproximar-se, *de fato*, aos fenômenos urbanos:

*“(...) trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que sejam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc” (OITICICA, 1986: 67)*

A questão ética *geral* proposta por Oiticica, de uma integridade do artista frente à sua obra, reaparece aqui como uma noção de responsabilidade: a arte está tratando de provocar ‘superconstantes’, questões atávicas da condição humana, como a movimentação entre instinto e domesticidade (Leenhardt), por exemplo, e deve afetar como elas se manifestam no *habitat* da cidade. Assim, construir estímulos em zonas de conexão de sentidos, nos entre-fatos culturais, para lembrar Deleuze-Guattari, exige uma condição de sinceridade entre artista e obra e, pelos sinais que essa obra divulga, entre a obra de arte e a sociedade:

*“a posição (‘ética’\_ N.A.) com referência a uma ‘ambientação’ é a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, esculturas, etc... propõe uma manifestação total , íntegra do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador” (1986: 78)*

A inclusão dos ‘descuidistas’, na primeira citação, definição informal para ladrões urbanos de pequenos furtos, na citação de abertura deste capítulo, é demonstrativa dessa postura ética: a cidade é um estímulo de todos, é uma soma de diferenças e essa é a sua condição de beleza. Essa é uma posição estética que produz política, como na citação de Reyes a Rancière (2016: 2) e, em nossa percepção, é uma ideia-chave para entender uma arte que conscientemente começa sendo provocada pela cidade e termina por tomá-la como seu principal posto de exposição, lugar onde construirá suas relações para, então, fazer sentido: “museu é o mundo” repetimos o ‘mantra’ de Oiticica, tirado do texto ‘Programa Ambiental’, de 1966 (1986: 79).

Leitor “mesmerizado” de Baudelaire (e mais tarde de Debord), nos conta Waly Salomão que “ele traçou e retrçou ‘Paraísos artificiais’<sup>43</sup> do qual assinalou o seguinte trecho:

“eis aqui homem encarregado de reunir os sobejos de uma jornada da capital. Tudo que a grande cidade rejeitou, tudo que ela perdeu, tudo que ela desdenhou, tudo que ela quebrou, ele cataloga, ele coleciona. Ele examina os arquivos do deboche, o cafarnaum dos refugos. Ele faz uma triagem, uma escolha inteligente; e guarda, como um avaro um tesouro, os lixos ruminados pela divindade da indústria...” (BAUDELAIRE apud SALOMÃO, 2015: 31)

Baudelaire, que de algum modo já havia ‘previsto’ Oiticica, ao falar da condição do artista na cidade como a de um ‘periscópio inteligente’, irá influenciá-lo definitivamente com seu herói ‘flanêur’, aquele que anda sem rumos, mas não sem objetivos:

“no final de sua vida, de volta ao Rio de Janeiro depois de um autoexílio de 8 anos em Nova Iorque (de 1970 a 1978), Oiticica conceitua e define, em 1978 (ele morre em 1980), o tipo de errância que já fazia há muito tempo – pelo menos desde 1964, depois de sua ‘descoberta’ do Parangolé – em diferentes cidades: Rio de Janeiro, Londres, Nova Iorque e, sobretudo, de forma consciente e experimental na sua volta ao Rio de Janeiro: o DELIRIUM AMBULATORIUM (ou delírio ambulatório ou delirium ambulatório). (BERENSTEIN JACQUES, 2012: 165)

A cidade é apropriada por Oiticica como uma espécie de natureza do social, situação de nascença da sua arte e condição de existência espaço-temporal. Como na natureza orgânica, não existe estranhamento nessa urbana que vive de fusões e novos nexos e proporciona a ‘aventura das descobertas’ que lhe propunha seu pai:

“Hélio Oiticica nunca separou seu trabalho artístico de sua vida cotidiana, nem as questões corporais das questões urbanas, nem a experiência sensorial do corpo da própria experiência corporal da cidade, principalmente através da prática de errâncias. (JACQUES, 2012: 168)

Como os situacionistas franceses, Oiticica vasculhava a cidade atrás de ‘captar integralmente’ os acontecimentos em suas *sub-objetividades*, a fim de descobrir *de fato* as formas e contornos de suas expressões e então manipulá-las em arte. As manifestações dessa arte, assim, deveriam ser “*gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo*” (1986: 130).

Construídos dessa maneira, tais acontecimentos tornar-se-iam de um modo ou outro apreensíveis ao social, posto que são vivenciáveis, manipuláveis, experimentáveis e contém aquela essência ontológica.

Completa-se o ‘mantra’: “*museu é o mundo; é a experiência cotidiana*” (1986: 79).

*“(...) tudo começou com minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (...) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos- a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc...) (OITICICA, 1986: 107)*

Podemos então dizer que o sentido mais geral de relação entre a arte de Oiticica e a cidade é uma noção de experiência, ideia em torno da qual se constituem os conceitos-obra que cria.

A noção de uma ‘arte ambiental’, ou “*antiarte ambiental*”, como por fim definiu Oiticica, que inclui em sua efetivação seus ‘usuários’ e cujo *suporte* deixa de ser meramente um meio físico e passa a operar sobre “*espaços-tempo*” (1986: 29), organizando diferentes origens de estímulo, pode ser considerada como uma espécie de lente colocada sobre as subjetivações construídas: funciona como uma espécie de ‘realidade aumentada’, de porções de cidade. A partir dela a cidade é re-raciocinada, re-acionada. A qualificação dessa arte de vivência como aberta, “*suprassensorial*” (1986: 102) e “*sem condicionar a uma ou outra sensação*”, operada em níveis de afetação das consciências, caracteriza um sentido da ação, em nosso ver, fundamentalmente *crítico*.

A obra ‘penetrável’ Tropicália (Fig. 26), criada em 1967, é paradigmática disso: em uma camada, ela torna ‘estranhamente visível’ um pedaço estigmatizado da cidade do Rio de Janeiro, a favela, onde Oiticica fora morar: trata de uma revelação. Em outra constrói um elogio ao modo de vida que lá se desenrola: trata de uma provocação.

Da soma das duas, surge uma terceira: a instalação traz em si uma ideia de afirmação cultural e um sentido de beleza que dá luz a valores até então muito mais relegados ao subterrâneo social brasileiro.

Ela propõe uma descoberta e, mais do que isso, um processo de descoberta ‘*bottom-up*’ (é a favela que se revela), que vai afetar não somente ‘outras artes’, mas uma ordem geral de comportamentos:

*“Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa do que seu criar sensorial. Aliás, este penetrável deu-me a permanente sensação de estar sendo devorado (...) é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira” (OITICICA, ‘4 de março de 1968’, 1986: 107)*

Guy Brett, curador e crítico inglês, fala de um caráter óbvio, outro escondido, no trabalho de Oiticica: “num aspecto Tropicália é um ambiente que ruidosamente apresenta imagens tropicais (...) Mas o nível secreto de Tropicália é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo” (BRETT, Guy, 1986: 128). Eis a noção de Oiticica:

*“como se vê, o mito da tropicalização é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário em sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal”(1986: 109)*

A cidade de sensações que “Tropicália” oferece, efetivamente constrói uma imagem cultural, brasileira, de reconhecimento claro. Mas ela trata, de fato, de um debate que tem a ver com livre expressão, lugares sociais e identidade: em relação a uma cidade funcional e neutra, como aquela expropriadora de experiências que critica Agamben, Tropicália é um exercício sobre uma outra possibilidade, é algo como uma ‘*contracidade*’.



Fig. 27\_ Tropicália, PN2 “A pureza é um mito” e PN3 “Imagético”, 1967

### ***‘Posição e programa’: exercício crítico da cidade***

Além disso, ao instaurar o corpo como *máquina transitiva* entre matéria, estímulo e pensamento, submetido a experiências materiais-comportamentais, primeiro permitindo que penetrasse na obra de arte e em seguida a tornando dependente de seus movimentos, para além da questão política das liberdades individuais que suscita, pode ser um valor associado a uma arte que definiríamos como sendo radicalmente *‘human centered’*, como na tendência projetiva contemporânea que sugere o homem (em todos os seus aspectos) como o centro da cultura de projeto.

A obra de Oiticica, vista assim, *organiza* aquele sentido *‘de revolta’* que identificamos como um valor de seu posicionamento, e o devolve em forma de experiência. Numa leitura direta, *‘Tropicália’* representa um enclave da cultura marginal num meio socialmente chancelado. Assim, pode ser lida como uma provocação: um manifesto contra uma cidade excludente, quer pela retórica vitoriosa da técnica, quer pela estratificação social, quer pela *domesticação* do corpo: trata do debate central da sociedade urbana, entre instinto e sociabilidade, definido por Leenhardt.

A questão do ‘corpo na cidade’, debate vivo na contemporaneidade, que pode receber acepções relacionais (“cidade e corpo podem ser pensados como corpos de qualidades diferentes formando um outro corpo que contém os dois”) (DUTRA BRITTO, em CORPOCIDADE, Debates sobre estética urbana, Redobra, vol. 1, edição eletrônica), foi tratada de forma direta por Jane Jacobs, como critério de *escala do olhar* em suas análises sobre a cidade de Nova Iorque: “a dança das ruas” direcionava um de seus pontos de vista.

Podemos dizer que este debate, em Oiticica, unifica essas percepções e evidencia o uso do corpo, enquanto modo de manifestação, como forma política na cidade.

Oiticica tornou-se ‘passista’ de samba na ‘Estação primeira de Mangueira’, organização carnavalesca carioca, onde aprendeu a dançar, “*antes de mais nada, por uma necessidade vital de uma desintelectualização, de uma desinibição intelectual (...)*” (1986: 72). A Escola de Samba é um ‘programa in progress’ cujos elementos principais são corpo, música e uma organização geral aberta, suas partes podem estar, juntas ou não, em qualquer parte da cidade. Uma Escola de Samba é um ‘espetáculo ambiental’ concentrado, composto de ritmo, organização e desejo:

*“a experiência da dança (o samba), deu-me portanto, a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de ‘estar’ das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal que se transforma sem cessar”* (‘10 de abril de 1966 (continuação)’, 1986, 75)

Quando Oiticica é impedido de entrar com sua performance dos Parangolés no MAM- Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1965<sup>44</sup>, o que afronta o ‘*establishment*’ do museu é o uso do corpo, representado na dança dos passistas do Morro da Mangueira, como centro de uma obra em movimento.

A surpresa momentânea que causa é a da dissolução do objeto de arte, que se desobjetiva como tal, a obra *em si* é o movimento da dança; o escândalo permanente é o da intromissão de um mundo cultural em outro, que obriga à intersecção partes separadas da cidade. O corpo, estopim existencial dos Parangolés, torna-se assim o estopim político de uma colisão de corpos sociais, evidenciada pela arte:

*“há como que uma instituição e um reconhecimento de um espaço intercorporal na obra a ser desdobrada”* (*‘Anotações sobre o Parangolé’, 1986: 71*)

A arte de Oiticica, nessas esferas de pensamento, é um tipo de produção da arte ‘antes da arte’, como poderia ser, se pensarmos em termos *metaprojetuais*, a busca de soluções à cidade ‘antes da cidade’. HO trata da composição de fórmulas conceituais abertas que permitem o tratamento de um sem numero de temas, estabelecidos *em relação*. É o oposto do ‘pensamento simples’ de que fala Morin (2005) ou aquele tipo de ‘olhar complexo sobre problemas complexos’ de que falamos nas conceituações de Cenários.

Relacionada à experiência e ao corpo, “vivencial”, “ultrassensorial” e “aberta”, a cidade que queremos projetar, como as obras do artista, pode estar submetida a uma sua formulação ética ‘de confronto’, no sentido de produzir valores de diferença em relação a uma ‘pura objetivação’, e funcionalizar tais valores. Pode superar um pensamento rígido pensando-se como um “*transobjeto*” (1986: 63), em direção a uma *não-objetividade* entre suas formas e usos, até tornar-se aquele “*proobjeto*” (1986: 120), que Rogerio Duarte cria e Oiticica incorpora, na condição de ser, entre forma e uso, uma cidade dá sentido a *outras* noções de objetividade.

Como, por exemplo, perder-se: “*ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO*” (*sic*) (*OITICICA, ‘15 de janeiro de 1965’, 1986: 26*).



### 2.1.5 ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO

*Parte em que ‘atravessamos’ os textos de Oiticica pelas linhas de sentido, interação e forma, em busca de valores de projeto*

Vimos até aqui que o trabalho de arte de Oiticica, fiel ao desafio ‘antiretiniano’ de Duchamp, alcança um estágio de interesse que transforma em ‘matéria-prima’ os jogos sociais e seus valores de comportamento. Construimos um elogio a seu ‘modo de ação’, definido entre um agir experimental e uma objetivação social, e sugerimos que sua arte, definida assim, é toda construída entre ser radical (no sentido de forçar mudanças) e ser social (no sentido de dar divulgação a essas tentativas). Finalmente vimos que a produção daquela ‘matéria-prima’, com a qual passa a *constituir* seu trabalho, pertence, hoje, basicamente, à cidade.

Modo, como fazer, e sentido, onde mirar, estão ligados em uma condição atávica: Oiticica opera basicamente em zonas de dissolução de contrários culturais construídos, como as dicotomias classificatórias que o racionalismo organiza ou como as partes sociais que a cidade separa, desconstruindo, remontando e constituindo-se *entre* elas. O tema da ‘demolição’ de estruturas reaparecerá em seus textos, mas é uma presença latente desde cedo:

“esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada” (MONDRIAN apud OITICICA, 1986: 17)

Podemos dizer que sua arte, assim, é um ato expressivo forjado entre processos de destruição e reconexão, como forma de oferecer *novos* nexos. O que a faz existir é seu movimento.

Para Oiticica, aquela noção, heróica em Malevich, de misturar a arte com a vida, agora está dada e é incorporada como uma natureza da sua ação: “*descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo pelas suas próprias leis*” (OITICICA, 1986: 120).

Em suas obras ‘de exuberância’, montagens multielementais em “*formas perceptivas*”, “*suprassensoriais*” (1986: 102), coisas da ‘natureza orgânica’ e da ‘fabricação’ humana se igualam: tanques, areia, água, tecidos, pedras, bichos, plásticos, vegetação, palavra, sons, tudo está ‘a serviço’ da obra.

A natureza, numa interpretação sem ironia, é tomada como fornecedora de ‘*ready-mades*’ sensoriais, com profundo poder de disparar memórias e afetividades. Nessa relação com o mundo, a ‘arte ambiental’ de Oiticica é profundamente uma arte definida entre captura e entrega, em sentido duplo, “*uma espécie de comunhão com o ambiente*” (1986: 80).

*“Tenho um programa, para já, ‘apropriações ambientais’, ou seja, lugares ou obras transformáveis nas ruas, p.ex. a obra-obra (apropriação de um concerto público nas ruas do Rio (...)) e já que não posso transportá-la, aproprio-me dela por algumas horas para que me pertençam e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental). Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega: ninguém se constrange diante da ‘arte’ – a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade (‘Programa ambiental’, 1986: 80).*”

A ideia de uma “*obra-obra*”, que traz no próprio nome algo de lúdico e espontâneo, se pensarmos bem, dificilmente encontrará, como conceito, *nome* ao mesmo tempo mais sintético e retórico, de uma anulação de distâncias entre as coisas ‘da arte’ e as coisas ‘do mundo’. “*Obra-obra*” (uma apropriação da apropriação), como “*Pa-ran-go-lé*” (uma marcação de ritmo), ao contrário das ‘palavras-problema’ de Calvino, trata-se de um *nome-solução*.

Colocar as coisas do mundo *em relação* (Bourriaud dirá que essa é a solução política que encontra a arte contemporânea) é uma possível síntese a um entendimento de Oiticica.

Foi a partir dessa organização compreensiva que nos sentimos livres para desenvolver sobre seus textos essa captura de estímulos em forma de *errância*, nome que lhe dá Paola B. Jacques, ou de *deambulações*, como diria HO: as páginas tornam-se lugares poéticos onde nos movimentamos em busca de “*apropriações*” (1986: 79) das coisas que HO construiu nelas.

Submetidos a essa condição ‘ambiental’ geral, três processos principais são visíveis no desenvolvimento da obra de Oiticica:

- . o processo da espacialização da pintura, que o conduziu à construção de *espaços-tempo penetráveis*

- . o processo da passagem do corpo-espectador ao corpo-propositor e disso à noção de “*espectador-obra*”

- . o processo de multissensorialização de suas obras, que o conduziu à construção de *experiências ambientais*

Será importante entender que, embora possamos declinar em cada um deles uma de nossas ênfases analíticas (o primeiro tratando de formas, o segundo de interações e o terceiro de sentidos) , fica evidente uma dificuldade de separação sem que sejam diminuídos, posto que são, de nascença, relacionais. Grande parte dos valores que esses processos fazem aparecer, relacionam-se no conceito-programa que Oiticica chamou de “*Nova Objetividade*” (*Esquema geral da Nova Objetividade*, 1986: 84).

A Nova Objetividade se organiza como uma ‘tábua de valores’, definida em itens, e funciona, se quisermos, como um ‘*metaprograma*’, é um conjunto estruturado de ideias que reflete sobre o percurso de HO até ali. Vai resultar, por exemplo, na “*Tropicália*”, seu manifesto formal mais abrangente, mas é depositário de um processo que carrega consigo um caudal de reflexões importantes, conectoras dos debates artísticos ‘de época’ a questões de desenvolvimento próprias do artista:

*“a Nova Objetividade sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p.ex. foi o cubismo e também outros ismos constituídos como uma ‘unidade de pensamento’), mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’ uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas” (1986: 84)*

Arte antes da arte, é *em si* uma obra: sem matéria visível, “*transobjetiva*”, desfigurada de contornos reconhecíveis, o que a define não é algo de fixo, são fluxos. É uma *outra* forma de objetivização, des-organizada, sub-objetiva, “*símile diferente do Dada*”<sup>45</sup> (1986:84), fundada numa noção de precariedade, inventividade e confronto: “*DA ADVERSIDADE VIVEMOS!*” (*sic*) (1986: 98), é seu lema. Associado ao projeto da cidade, poderia ser um tipo de metaprojeto: seu pensamento é potencialmente confrontador de um ‘objetivismo técnico’; instalado como valor social, é potencialmente *revolucionário*:

*“o conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando proposições abertas ao exercício imaginativo, interior- esta seria uma das maneiras, proporcionada pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético social (OITICICA, ‘Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira’, 1986: 103)*

Ao formulá-lo, Oiticica está acionando suas raízes ‘construtivas’: Nova Objetividade<sup>46</sup> é um programa político a partir da arte, organizado sobre valores sociais e projetado pela arte em direção à sociedade.

É uma resposta-processo que se organiza em “características” (1986: 84, 101):

- 1- *Vontade construtiva geral*
- 2- *Tendência para o objeto ser negado e superado o quadro de cavalete*
- 3- *Participação do espectador*
- 4- *Tomada de posição em relação aos problemas políticos sociais e éticos*
- 5- *Tendência a uma arte coletiva*
- 6- *O ressurgimento do problema da antiarte*

Se já falamos das significações gerais da “Tropicália”, ‘síntese exuberante’ de um modo de vida relacionado ao calor, `a cor, ao improviso e ao corpo, agora podemos mostrar que ele nasce de uma operação mental, complexa e precisa, formulada *entre* “gente+ tempo+ possibilidade de expansão” (1986: 117):

*“da ideia e conceituação de Nova Objetividade, criada por mim em 1966, nasceu a Tropicália, concluída em princípios de 67 e exposta (projeto ambiental) em abril de 1967 (...) Tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964, com a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e outras, como as palafitas amazônicas) e principalmente das construções espontâneas anônimas nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc.” (1986: 106, 107)*

A Tropicália é um pedaço de cidade deslocado de seu meio, configurado em forma de experiência, que assim torna-se *outro* lugar. Envolve questões de forma (escala, materiais e cores), de interação (é penetrável) e de sentido (constitui-se num *organismo* de estímulos). E se permite afetar pelo entorno que a envolve (relocalizando-se): realiza aquilo que Oiticica chamou de “*comunhão com o ambiente*” (1986: 95).

Oiticica era admirador de John Cage, o maestro americano que ‘introduziu’ na música os sons aleatórios ambientais, unificando arte e música em sua performance 4’33’’<sup>47</sup>, definida por Santos como “do ruído constante ao silêncio impossível” (2013, s/p).

As questões de forma que inclui são respondentes diretas a um percurso centrado na ideia de uma “*não-objetividade da arte*” (1986: 18), conceito filiado a debates importantes das vanguardas artísticas europeias do início do século passado e que tinham a ver com a superação de temas e meios ‘fechados’ da expressão artística. A arte do *mundo novo* (o moderno) deveria renovar também suas mensagens e expressividade. É um debate centrado na formalidade da arte, em torno a uma ideia de *democracia*.

HO dará manejo próprio a essa questão de uma arte “não-representativa, não-objetiva” (1986: ):

*“desde que se deixa o campo da representação e há a descoberta do ‘plano do quadro’, vem então a noção de tempo dar nova dimensão e possibilidades à criação (...) Sem duvida alguma o tempo é a nova característica de nossa época, em todos os campos da criação artística. Pevsner e Gabo em seu manifesto construtivista já diziam que o espaço e o tempo eram os principais elementos de sua obra” (1986: 18)*

Essa percepção, do “*espaço-tempo*” (1986: 16) submetido ao manejo da criação (“*nada se faz a priori (...) (1986: 18)*), é importante porque vai agir no processo de espacialização de pintura de Oiticica e resultará na ideia dos “Penetráveis”.

Desde seus ‘*Metaesquemas*’ (Fig. 28), pinturas ainda fixadas ao plano, mas que claramente tentam escapar a ele (as formas geométricas sugerem relações espaciais) percebe-se uma pulsão ao pensamento da obra como construção multidimensional:

*“na pintura de representação, o sentido do espaço era contemplativo e o do tempo, mecânico. O espaço era representado na tela, espaço fictício, e a tela era janela de representação do espaço real (...) Ora, desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido do tempo entrasse como principal fator novo da não-representação”* (1986: 18)

A ação de ‘captura’ formal do tempo (“o tempo é o *zeitgeist* de nossa época” (1986: 19), iniciada pelo uso da cor, um “elemento exclusivo da pintura”(1986: 23), será importante também porque dará permissão a que Oiticica inclua em seus pensamentos de arte outras formas de arte, como a arquitetura e a música, antes de explodir sensorialmente nos “devoramentos” (1986: 108):

*“a cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental”* (OITICICA apud FAVARETTO, 2015: 87)

Desse modo, quando a “cor-dimensão” (1986: 23) ganha o espaço (Fig. 29, 30), é como se estivesse constituindo um tipo de arquitetura molecular, constituída das vibrações da matéria: torna-se estrutura das percepções sensíveis (“cor-estrutura” (1986: 23), reveladora política de uma nova possibilidade experiencial. Por essa operação, a obra incorpora o espaço (os ‘vazios’) ao mesmo tempo em que é incorporada por ele (“no penetrável, o espaço ambiental o penetra e envolve a um só tempo” (1986: 43). Definida como arquitetura (“a arquitetura torna-se abstrata quando ‘abandona’ a massa e passa a projetar espaços” (1986: 32)”, passa a requerer o passeio do corpo dentro dela:

Assim apropriado, o pensamento da arquitetura traz consigo relações de tempo, provocando questões, por exemplo, de escala, percepção e percurso. A pintura, *desobjetivada* do reconhecimento em forma plana, torna-se abstrata: expande sua materialidade a partir de seu elemento estrutural, a cor, produz espaços, incorpora movimentos perceptivos e passa ser uma produtora de *ritmos* de apropriação. Pode, então, tornar-se música (“*o tempo estático da representação ante o tempo dinâmico do abstrato*” (*‘Cor, tempo, estrutura’*, 1986: 47).

Não tardará a que essa decomposição espacial do plano seja insuficiente: por um lado, a produção espacial deixa de ser uma qualidade resultante dessa operação e passa a ser massa de manobra da arte de Oiticica, que agora quer produzir espaços-tempo abstratos; por outro, o sentido mesmo desses espaços-tempo pode ser incorporado ao objeto, que se desconfigura em dobras e texturas: a mensagem *cerebral* de síntese que o abstracionismo de Mondrian propunha torna-se *corpórea*, tátil, de exuberância, “*coisa da integralidade perceptivo-sensível*” (1986: 102):

*“na pintura de representação, o sentido do espaço era contemplativo e o do tempo, mecânico. O espaço era representado na tela, espaço fictício, e a tela era janela de representação do espaço real (...) Ora, desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido do tempo entrasse como principal fator novo da não-representação. Nasce então o conceito de não-objeto, um termo mais apropriado, formulado por Ferreira Gullar, (...) já que a estrutura não era mais unilateral, como o quadro, mas pluridimensional”* (1986: 47)

Segundo vemos, deixa de representar visibilidades para tratar de traduzir sensações mais inteiras, alguma coisa envolvente *também* da percepção racionalizada, mas diferente dela: envolve o uso de sensações e estranhamentos, algo como uma produção de compreensão *sensível*. Como diz Guattari:



“Na arte, (...) a finitude do material sensível torna-se suporte de uma produção de afetos e perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas pré-formadas. Marcel Duchamp declarava: ‘a arte é um caminho que leva a regiões onde o tempo e o espaço não regem.’” (2012: 129).

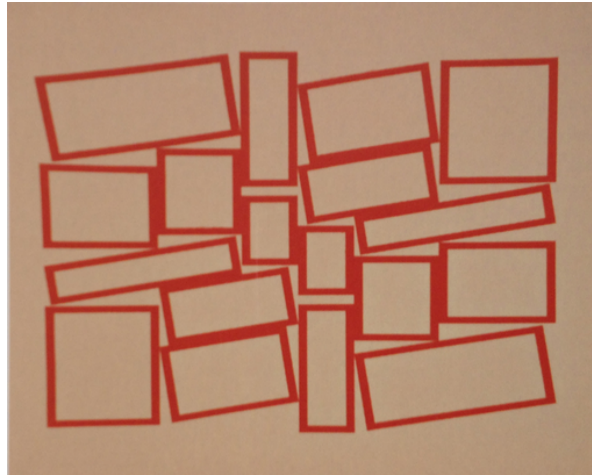


Fig. 28: ‘Metaesquema’, pintura (1958)

*O salto da côr ao  
espaço-tempo*



Fig. 29: ‘Relevo espacial’, madeira pintada, (1960)

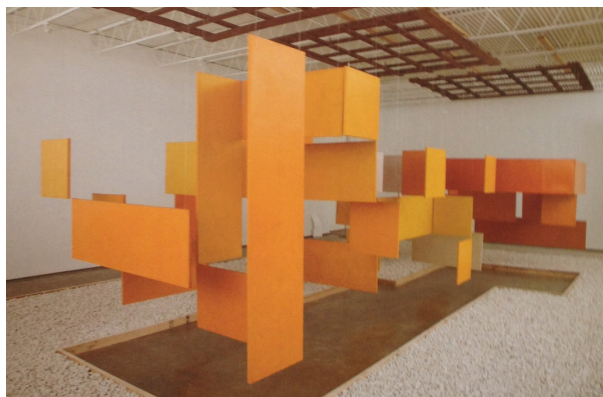


Fig. 30: ‘Grande núcleo’, madeira pintada (1960)

O conceito de “*não-objeto*” (1986: 47), cunhado pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, é a senha a uma resolução dessa noção complexa sobre uma forma que quer mostrar-se pensamento: é a descoberta de algo como a menor distância entre as subjetividades contidas na criação e seu meio plástico expressivo. Pensada assim, a resolução matérica do objeto deixa de ser em si um fim e passa a ser um de seus aspectos, e a obra pode tornar-se explicitamente uma plataforma a inúmeras resoluções sensíveis, “*próxima da vitalidade pura que queria Mondrian*” (1986: 47). A forma é um depositário de ideias, e quer ser tão dialética e veloz quanto elas: vive *entre* ser forma e não-forma e, como no *não-pensamento* de Rancière, reconhece em ambas as condições uma potência, complementar e específica:

*“não se trata aqui de criar uma estética do objeto ou do ambiente, este seria um lado menor do problema, que pode tomar certa importância, mas limitada ao espaço e ao mesmo tempo nessa evolução. O que importa, ainda, é a estrutura interna das proposições, sua objetividade”* (1986: 103)

Essa lógica que revela Oitica interessaria, na cidade, que da provocação de suas estruturas mais básicas, espacialidade e uso, possa-se produzir possibilidades de uma *outra* vivência, contrária, por assim dizer, àquela de domesticidade, pois “*a arte refere-se ao espaço-tempo; não a uma ideia racional de espaço*” (1986: 16).

*“a obra antiga, peça única, micro-cosmo, a totalidade de uma ideia-estrutura, transformou-se, com o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento (onde inclui a ideia de ‘proobjeto’ de Rogério Duarte): estruturas palpáveis existem para propor, como abrigo aos significados, não uma visão para um mundo, mas a proposição para a construção de ‘seu mundo’, com os elementos de subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso”* (‘A obra, seu caráter objetal, o comportamento’, 1986: 120)

Assim, questões de forma, que evidentemente seguem possuindo características plásticas manobráveis, passariam a responder muito mais à *criação de condições* para acontecimentos perceptivos do que a querer determiná-los em mensagens fechadas, e a obra torna-se um resultado ‘de meio’, mediador, modificável e, fundamentalmente, disposta a conversações.

***Imprecisão: a forma como  
captura exata de vibrações***



Fig. 31: Bólido B17, vidro 5, ‘Homenagem a Mondrian’ (1965)

Podemos dizer que Oiticica está exercitando, com os elementos da pintura, aquele jogo de re-combinações “*das coisas do mundo*” e seus sentidos, de que falamos antes.

Ao admitir o corpo dentro da obra, uma questão resolutive formal está potencializando outra, a do envolvimento do espectador, em ação, na obra, que acabará em sua incorporação como agente do *fazer* artístico: “(*...*) *a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participante*” (1986: 77).

O percurso dessa ultima ideia pode ser lido no que observamos como um dos conceito-força de Oiticica (último dos pontos do programa da Nova Objetividade) definido no que HO chamou de uma “*antiarte*”:

“*antiarte*” \_ *compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação* (‘*Posição e programa*’, 1986: 77)

A ideia de que ao artista cabe *viabilizar* atos expressivos, espalhando pela vida uma certa lógica da arte, tem a ver com dar visibilidade a uma produção subjetiva. Constrói-se, então, um debate que arrasta consigo valores de uma “não-estetização” dos atos criativos (“(...) *não existe pois o problema de saber se arte é isso ou aquilo ou deixa de ser*” (1986: 77), e de uma política dessa construção de subjetividades, que vai chegar à noção ética-social da arte como construção coletiva (*‘Tendência a uma arte coletiva’*, 1986: 96). A obra de arte é então uma espécie de ‘espaçamento’ (Reyes), no qual Oiticica inclui a possibilidade do acaso (*não há a proposição de ‘elevar o espectador a um nível de criação’ (...) mas de dar-lhe uma oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar*” (1986: 77) e, depois de dito parece óbvio que assim deva ser, do erro:

*“o não-achar é também uma participação importante, pois define a oportunidade de escolha daquele a que se propõe a participação (...) algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades, suscitadas pela obra, não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também”* (1986: 77)

O erro, então, torna-se *outra* possibilidade de acerto. Voltamos à noção de projeto de Reyes, que o admite como ato ‘em negativo’: mais do que uma positividade direta de respostas, busca uma possibilidade (que é uma abertura) de descobertas.

Oiticica está, fiel ao seu estilo ‘carnaválico-matemático’, tentando uma *revolução* e escrevinhando suas formas de acontecimento: *“o problema poderia ser enfrentado por uma outra pergunta: para quem o artista faz a sua obra?”* (1986: 97):

*“Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria jogar produções individuais em contato com o público nas ruas (...); a outra a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra”* (1986: 96)

A segunda opção envolve a formulação de “*programas abertos à realização*” (1986:96), envolve a posição do artista como “*proposicionista*” (1986: 97) e tenta superar “*o problema antigo de fazer uma nova arte*” (1986: 98) por uma descoberta de meios para que essa se torne uma ação coletiva, resolvida *entre* artista e ‘participador’. Se pensarmos nas construções de senso-comum racionalistas, do *artista* como operador dedicado das sensibilidades (Leenhardt), a interação proposta por Oiticica possui uma forma que questiona, por um lado, o papel contemporâneo dessas formulações sensíveis (Agamben)<sup>48</sup> e, por outro, a “divisão geral dos fazeres”, quem pode fazer o que (Rancière), abrindo um debate efetivo sobre possibilidades de ocupação dos espaços sociais.

Essa ação de ocupação, que associamos antes a atos de apropriação de lugares, é uma qualidade intrínseca dos ‘Parangolés’ (corpo + cor + movimento) (Fig. 27), cujo acionamento, como manifestação expressiva, será sempre um potencial ato de perturbação e confronto:

*“para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei Parangolé. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda; Parangolé é a formulação definitiva do que seja a ‘antiarte ambiental’ justamente porque nessas obras me foi dada a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia \_foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se possa falar nessas considerações”* (1986: 79)

Em relação ao corpo (o individual), pela possibilidade *subversiva* de alcançar algo como um ‘estado de expressão’, que é transcendental, não-objetivo e passível de configurar-se ‘em grupo’; em relação ao ‘conjunto de corpos’ (o coletivo) porque possui o poder de validação das iniciativas individuais, determinando-lhes um “*sentido social da descoberta*” (1986: 88).

Mais ainda, por uma ‘potência específica’ que exista na criação coletiva e que viabiliza uma arte de “*totalidades culturais*” (1986: 95).

Transformar o “*ato expressivo*” em obra, quando “*a ação é a pura manifestação expressiva da obra*” (1986: 70), é “*transmutar*” o próprio espectador em obra. Tornar o ato expressivo em resultado exclusivo da “*ação corporal*” de quem o faz, “*sem ter de acionar botões (...)*” (1986: 71), é uma forma de construir democracias: todos podem dançar. Formulações estéticas ‘de inserção’, assim, podem conduzir à criação de valores de conjunto, alterando e propondo “*comportamentos*” (1986: 100).

“*Revoluções*” (1986: 109), assim como a democracia grega para Rancière, são *belezas* de construção coletiva.

***A dança das ruas:  
‘homenagem a  
Mosquito da  
Mangueira’***



Fig. 32: Parangolé P10, Capa 6 (1966) com Bólide B17 (1965)

O alcance que pretende Oiticica de “*transformações profundas na consciência do homem*” (1986: 95), nos percursos contidos na ideia da ‘Nova Objetividade’, estão relacionados ao alcance uma “*vivência*” (1986: 103) que suas obras possam estimular em quem as visita. A complementação desse ambiente, entre uma multiforma e uma proposição participativa, será exatamente sua preparação sensorial, em modo de provocação sináptica, que a liberta do plano do visível, passa pelo sensível e finalmente chega ao “*suprassensível*” (1986: 102): “*do mundo das imagens ao mundo das consciências*” (1986: 115).

Desse modo, a operação da arte alcança ser uma “dilatadora de consciências”, através da “percepção-total”(1986: 104). Trata-se, antes de mais nada, de uma disposição política: “outra atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais”(1986: 97), seu sentido de ação.

O termo sentido, aqui, relacionado a decisões do artista, adquire caráter de discernimento e de clareza de objetivos. Assim, voltamos a uma questão ética. A forma de arte já não quer *dar a priori* o que sentir, e sim quer fugir de qualquer “condicionamento de sentidos” (1986: 102):

*“é a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir esse lado. São dirigidas aos sentidos (...) para a descoberta de seu centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”* (‘Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira’, 1986: 104)

Se alterarmos a escala dessa perseguição ao urbano, pensamento plausível diante da ideia de simbiose arte-cidade que Oiticica alcança, podemos dizer que ele está provocando agora, a partir de um “*tempo da arte*” (1986: 47), uma ‘desobjetivação’ da forma-cidade frente às suas vivências:

*“quanto mais não objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo, para afirmação de outro mundo”* (OITICICA, ‘9 de dezembro de 1960’, 1986: 24)

Podemos aqui encontrar uma proximidade de interesse na revelação do ‘cotidiano- estranho’, semelhante a aquele que Matta-Clark opera com seus ‘*splittings*’, mas, ao contrário dos minimalismos do americano, é uma ‘matemática de excessos’ que faz funcionar a arte de Oiticica.

A essa altura podemos dizer que Oiticica recolhe estímulos na cidade, exemplarmente na marginalidade da cidade, onde estão as “*áreas abertas*” (1986: 115) da expressividade, e trata de dar-lhes novos espaço-tempo de percepção, ‘eticamente’ abertos à sua participação construtiva: “(...) *já que o verdadeiro fazer seria a vivência do indivíduo*” (1986: 103). É um tipo de operação estética, é a arte que a motiva e lhe dá meios, determinada sobre o *habitat* social, que desse modo passa a ser o objeto de sua construção artística.

Se voltarmos a Rancière, Oiticica está exercitando a partilha do sensível, em sua função de recortar “tempos e espaços”, “o visível e o invisível”, até demonstrar o “lugar e a questão em jogo na política como forma de experiência”.

Essa construção de vivências será levada a “*situações-limite*” (1986: 112), *lugar* das radicalidades de Oiticica, com a construção de um novo conceito, que trata de tentar superar as próprias estruturas sensíveis de expressão da arte a que havia chegado, que chamou de CRELAZER:

*“não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’ (...) Adeus ó esteticismos, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre do tema ou do lema”* (‘Crelazer’, 1986: 113)

É como se de repente a arte recuperasse sua vontade de combate, sua vitalidade de fúria e um desejo de libertação das próprias estruturas:

*“a ideia de forma e estrutura não existirá: o passado de ‘necessidade estrutural’ cresce para o agora de ‘existência ou não’: algo espregueia a possibilidade de se manifestar e aguarda – ultraguarda”* (OITICICA, ‘LDN’, 1986: 117)



Oiticica repete aquela ‘ética da revolta’ e, assim queremos ver, reafirma o que chamou de uma “*antimoral*”: “(...) *derrubar todas as morais, pois que estas tendem a um conformismo estagnizante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos*” (*Posição ética*, 1986: 81).

Depois de construir algo como a ‘possibilidade universal’ da arte, detonando as fronteiras entre quem é ou não capaz de fazê-la, Oiticica navega em direção à explicar ‘possibilidades universais’ de intelectualização da sua expressão (o que, portanto, a desintelectualiza) como obra de arte. A palavra revolucionária agora é o *prazer*, como chave de uma naturalidade criativa geral e de algo como uma ‘autenticidade de propósitos’, o alcance de uma “*espontaneidade expressiva*” (1986: 104), núcleo dessa sua ‘posição’: “*todos podem criar*” (1986: 113).

Arte, espaço, tempo, corpo, sensorialidade e consciência estão agora submetidos ao debate de algo como uma ‘vivência da felicidade’, como uma condição da criação: Oiticica primeiro declara que o “*lazer-prazer é lícito*” (1986: 115), para em seguida construir a noção do “*lazer-fazer*” (1986: 120).

Podemos associar essa noção a algo de muito brasileiro, se pensarmos nas fontes culturais que deram vazão aos trabalhos mais paradigmáticos de Oiticica, forjadas em valores de espontaneidade e improviso (o samba, a favela, a obra de rua, ...).

Mas, fundamentalmente, o que vemos aqui é um questionamento das relações de uso do tempo, que a sociedade moderna, ‘sociedade do trabalho’, definiu estaticamente na dicotomia produtividade e lazer, com óbvia vantagem à primeira, e em torno das quais se define a cidade. A questão do tempo reaparece assim como uma estrutura de dominação a ser confrontada, enquanto objetivadora da *forma* social.

Em 1969 Oiticica expõe, em Londres, a primeira das instalações que chamou de ‘Éden’ (fig. 22, 23, 24). Constrói espécie de compressão de suas obras ambientais, cujo resultado é, no entanto, na dialética de Oiticica, *expansivo*.

**Plano**

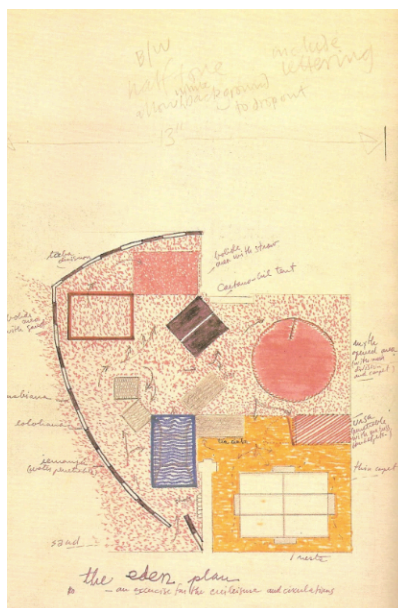


Fig. 33\_ Plano para instalação 'Éden' na Whitechapel, Londres, 1969

**Configuração**



Fig. 34\_ Instalação 'Éden', Museu nacional de Brasília, 2011

**Experiência**



Fig. 35\_ Instalação 'Éden' na Whitechapel, Londres, 1969

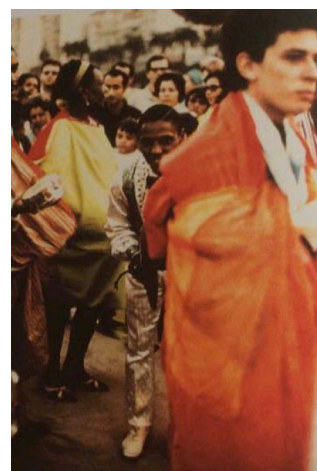
*“toda a concepção do Éden se inicia nisso: na transformação de uma síntese imagética, a Tropicália, passando pela formulação do Supra-sensorial, até a idéia do Crelazer (...) O Éden não está no entanto submisso a uma forma acabada, mas à proposição permanente do Crelazer. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras”* (*‘As possibilidades do Crelazer’, 1986: 114*)

Nesse trabalho concentram-se diversas de suas formas de estímulo, cujo conjunto é de difícil apreensão como configuração, mas intuitiva como experiência. Um seu caráter evidente, a construção dessa experiência, o percorrer da obra, é determinada pelo ‘experimentador’. Não há um percurso definido, não há uma totalidade a cumprir. O trabalho cria condições, mas não as determina. A intensidade dessa experiência dependerá, assim, da disposição individual em ‘abandonar-se’ a ela.

Sua construção carrega consigo a possibilidade mesma de sua superação: *“é a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado (...)”* (1986: 104).

Um olho nas estruturas da arte, outro nas estruturas gerais, Oiticica ‘dispara’: *“prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor!”* (*‘Crelazer’, 1986: 114*).

### ***Poesia urbana***



*Fig. 36: Torquato Neto veste Parangolé P4 Capa 1 (1964) em evento Apocalipopótese (1968)*

A obra de Oiticica constitui, a partir de suas construções de conceito, uma espécie de ‘acumulo crítico’, definição pertinente para se pensar no fato-cidade, que podemos associar à imagem da ‘constelação’ de Bourriaud: as estrelas que vemos são luzes de diferentes tempos que, vistas em conjunto, formam imagens. Tais figuras são, na verdade, construções que nossa capacidade de percepção exercita para ‘enxergá-las’.

O que percebemos na leitura dos seus textos é uma série de conceitos que surgem e voltam em diferentes tempos e combinações, permitindo que, ao alterarmos o ponto de vista sobre eles, rearranjam-se: constroem novos sentidos. Essa é uma qualidade profunda de um processo que, como um todo, é coerente e claro.

Em um dos últimos textos do livro que analisamos, o artista fala em “*nucleizar tudo a que minha experiência me levou*” (1986: 121). De certo modo, esse modo de produção de Oiticica, um ziguezaguear no espaço-tempo, capturando conceitos e reconstruindo, a partir deles, deslocamentos e conexões de sentido, nos apontou a forma da construção desse nosso estudo.

Temos consciência de que nossa opções de foco sobre o pensamento de Oiticica são parciais, assim como são *uma* interpretação de suas construções de sentido: nossa tentativa foi a de uma análise ‘*in progress*’, como queria aos seus programas HO.

De todo modo, caso essa construção mostre-se coerente com o pensamento do artista que analisamos, cumpre-se a posição relevante desse estudo, em nosso caso: ele deveria ser capaz de estruturar um levantar de valores, de modo a que ficassem expostos à nossa escolha projetiva, que vem a seguir.

Desse ponto de vista, nos pareceram adequados os critérios que definimos da Base Teórica (radicalidade e sociabilidade versus sentido, interação e forma). Eles nos forneceram certa clareza de leitura e serviram de orientação a nossa leitura. A nosso ver, *fizeram sentido* em relação à obra de HO: ajudaram a esclarecer as *posições* de sua produção e seus percursos.

Ao final, destacamos o pensamento de Mario Schenberg, ao mesmo tempo importante físico nuclear brasileiro e ativo crítico de arte, citado por Oiticica: “*não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos (...)*” (1986: 98).

Da ‘comunicação dos pensamentos vivos’ de Oiticica, escolhemos aquilo que, entendemos, tenha sido nossa compreensão mais abrangente de sua arte, como parte efetiva de um organismo social e disposta, sempre, a *incomodá-lo*:

“(…) *não como uma alienação sintomática e sim como um fator decisivo no seu progresso coletivo?*” (*‘Esquema geral da nova objetividade, Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte’*, 1986: 97)

Logo após o período que analisamos, Oiticica, fiel a seu percurso, formula, em um texto-poema-revisional, o conceito de “*EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL*” (2011:154), que associamos aqui a um dos ‘mantras’ de seu pai: nunca estar satisfeito.

Como projetar organismos? Essa talvez seja a pergunta certa a fazer, para entender o que pudesse ser uma *cidade de Oiticica*.

***Elogio da mistura constante: “a pureza é um mito”***



*Fig. 37: Hélio Oiticica em Penetrável PN2, ‘A pureza é um mito’ (1967), em exposição na Whitechapel Experience (1969)*

## 2.2 EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

*Parte em que exercitamos o 'projeto por cenários' a partir dos estímulos da teoria e dos conceitos individuados de Oiticica*

### 2.2.1 ESCOLHA E CAPTURA DE VALORES

Permanece da Base Teórica a determinação geral de um olhar sobre a arte que acontece entre radicalidade e sociabilidade, arte que *tensiona* e arte que *partilha*, disposta a *provocar* valores sociais. Essa configuração garante ao nosso exercício de projeto aquela característica 'de confronto' antes postulada: frente a estruturas racional-tecnicistas arraigadas, o que miramos é a especulação sobre alguma coisa como uma *contracidade*. Permanecem também, como valores de conexão entre os acontecimentos da arte e da cidade, os critérios de captura definidos entre sentido, interação e forma. Tais escolhas se dão por uma noção de 'força' que os conceitos oferecem às definições de projeto e reafirmam uma 'totalidade aproveitável' de seus processos. Em modo mais ou menos explícito, elas serão cruzadas com os valores saídos das conceituações de Oiticica (Fig. 38).

A captura de valores obedece a uma percepção de interesse, que tem a ver com os processos de decisão projetiva e suas escolhas, e a uma 'visibilidade' dos conceitos em meio à produção pesquisada, que tem a ver com uma leitura de autossuficiência de sentido do conceito, revelada quando retirado do (con)texto.

A um certo ponto, os valores extraídos poderão recombinar-se: são como '*sketches*', anotações de ideias, à disposição da ação de projeto. Manipulados, formarão novos significados e novos contextos a sua compreensão. Sua recombinação, desse modo, é um puro ato de eleição projetiva e os resultados a que chega funcionarão como um tipo inicial de *configuração*.

A figura a seguir (Fig. 38) é uma listagem dos conceitos 'capturados', cuja ordem, quando recombinações, tornar-se-á irrelevante.

não-objetividade	espaço ambiental	espectador-participador
não-representação		estrutura mítica
tempo como zeitgeist	tempo perceptivo	estandarte / ato expressivo
cor	multidimensionalidade	transmutação
Interação das artes	escala humana	participador-obra
desobjetividade	vivência	reconhecimento
autoria x estímulo	consciência	espaço intercorporal
espaço e dimensão infinita	arte x técnica	metarrealidade
materialidade	transobjetos	transformabilidade
cor-estrutura	descoberta	antiarte
arquitetura e música	parangolé	apropriação
não-expressividade	espectador-obra	museu é o mundo
estrutura-espaço-elemento	novo espaço-tempo	achar x captar
coletividade	totalidade ambiental	reunião de modalidades expressivas
bólide		antiarte ambiental
penetráveis	ultraespacialidade	antiestratificação
vivencialidade	espaço ambiental	antimoral
labirinto	relações perceptivas-estruturais	anticonformismo
natureza	dança	responsabilidade da posição individual
abstração x figuração	revolta	estruturas ambientais
manejo dos opostos	utopia da felicidade	desintegração física
poética	vitalidade	desintegração semântica
dialética	tempo+gente+expansão	tátil-sensorial
processo	marginalidade	sentido social
lúdico	nova objetividade	corpo
sentidos	multiplicidade	participação corporal
pensamento	'chegada'	contato
consciência	vontade construtiva geral	demolição / negação
programa aberto	inovação	
novo	antropofagia	
exigência ética	identidade	
experiência sensorial		
comportamento	individual e coletivo	viver o prazer
corpo	conhecimento direto	todos podem criar
expressividade	projeto ambiental	
luz	local. / global	superação
forma perceptiva	arquitetura orgânica	parafernália
espontaneidade	construção espontânea	que deve mudar
expressiva	cenário tropical	são eles
hibridização	produção de valores brasileiros	participação-proposição
dilatação da consciência	devoramento	'proobjeto'
ritmo	tropicália	lazer-fazer
lugar-elemento	miscigenação	repouso-ativo
não-objeto	crelazer	

Fig. 38: 'Listagem de conceitos' retirados dos textos de Oiticica

'Tábua de valores'

## 2.2.2 MONTAGEM DA FIGURA DE RELAÇÃO

A figura que montamos centraliza a cidade, nosso objeto de projeto, e considera um entorno constituído pela arte, de onde queremos obter estímulos. Entre o centro e o entorno, optamos por estabelecer as mesmas linhas utilizadas na análise de Oiticica, como vetores de conexão entre os ‘ambientes’: são critérios que, ao reportar ênfases de qualidades que podem ser comuns, funcionam como *zonas visíveis* de intersecção entre os fatos culturais da arte e da cidade.

A figura de relação será, portanto, composta por três eixos de valor, sem polarização frontal, direta, mas tensionados entre si num movimento circular de forças, como uma espécie de motocontínuo (Fig. 39).

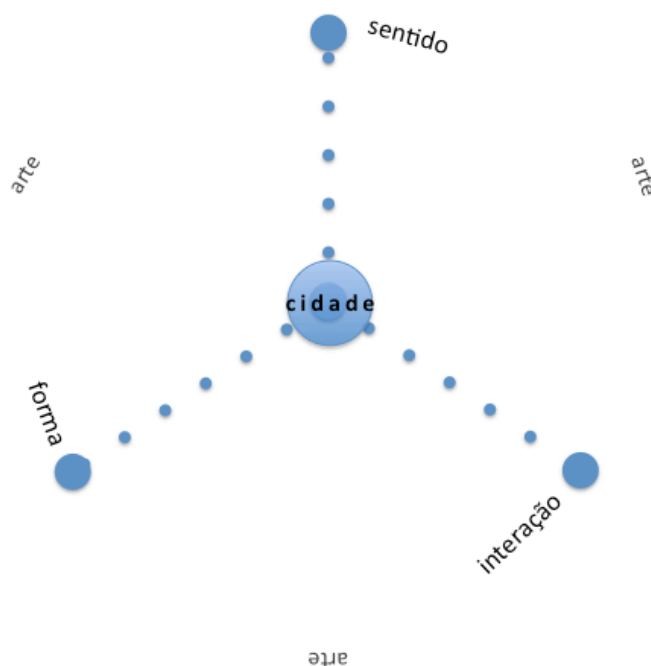


Fig. 39: 'Figura de relação'

**Organização e síntese, afirmação de 'pólos' referenciais ao projeto**



Criada esta ‘cartografia’ do acontecimento de projeto, um valor construído por Oiticica foi considerado por nós transversal a todos os outros: sua noção de ‘*totalidade ambiental*’, exigente de uma busca de complexidade ainda *na visão* projetiva, nos pareceu que devesse ser primordialmente perseguida, interpretada como um sinônimo do fato urbano: para nós, será uma *outra* definição geral de cidade.

Além desse, três outros conceitos, já destacados no estudo de caso, possuem densidade e força capazes de atrair vários outros, criando uma espécie de campo gravitacional em torno de si: a noção de ‘*antiarte*’ e as discussões sobre as permissões de fazeres sociais que propõe; o conceito de ‘*crelazer*’ e o debate sobre o consumo do tempo que inclui e a visão de uma ‘*nova objetividade*’ e as questões de forma e significação, de representatividade das estruturas plásticas que trata (Fig. 40).

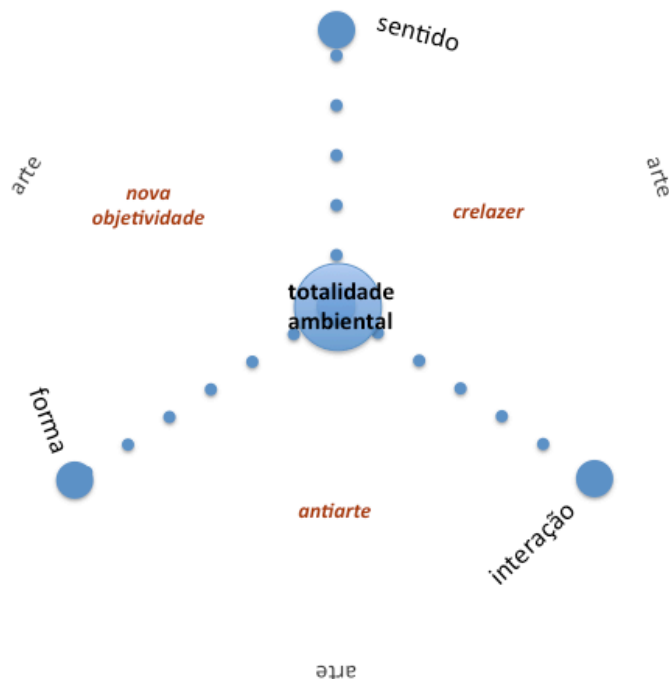


Fig. 40: ‘Figura de relação e valores principais’

**Localização de valores primários, ‘modo projetivo’ da figura**

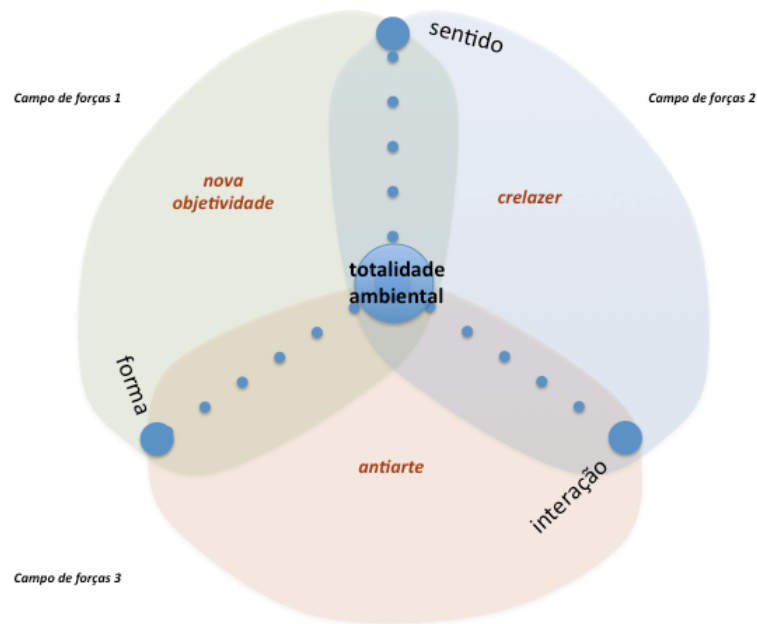


Fig. 41: ‘Figura de relação e campos de projeto’

**‘Campos de força’ de projeto**

A esse ponto, delineamos nossos andamentos de projeto em direção a noções de cidade que primordialmente preocupem-se como uma experiência ambiental, a ser percebida por todos os sentidos, e localizamos, a partir dos campos de força determinados pelos ‘pólos’ e seus valores centrais, as primeiras características e possíveis declinações de *caráter geral* das respostas de projeto.

A organização do que chamamos de ‘valores secundários’, todos retirados de Oiticica, nesses campos, gravitando por aproximação de sentido em torno dos ‘valores primários’, é uma operação de adensamento: eles determinam qualidades claras ou de nuances, que começam a especificar as respostas, aprofundando-as e determinando-lhes qualidades específicas.

O manuseio desses conceitos é aberto: por vezes existe uma proximidade explícita, o conceito configura-se diretamente como elemento do projeto; por vezes ele é uma interpretação, resultado de um jogo evocativo sobre seu sentido inicial. Em qualquer caso, será sempre uma atitude consciente, de escolha, com fins projetivos.

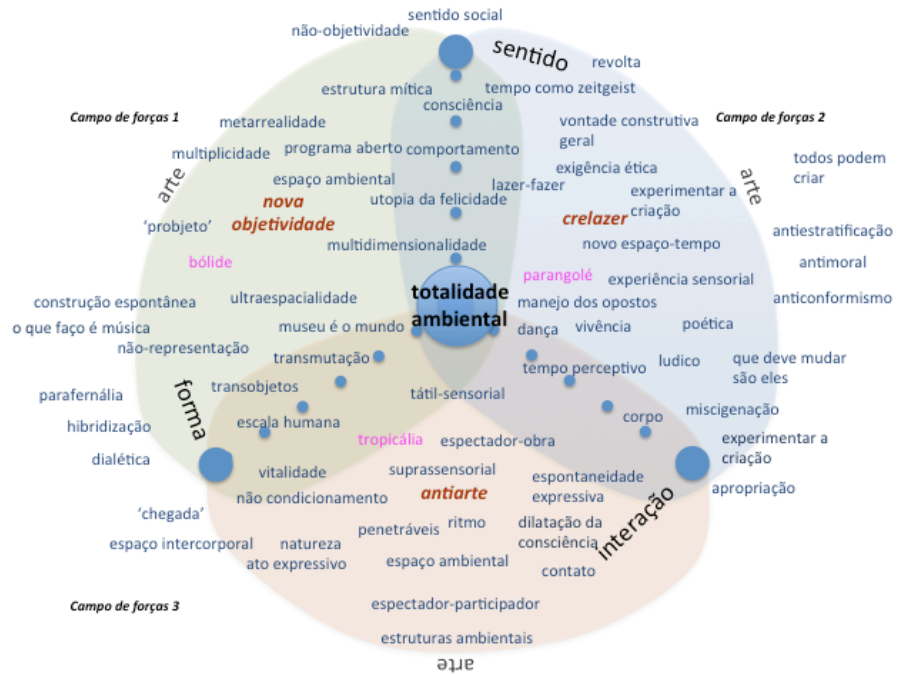


Fig. 42: 'Figura de relação e valores secundários'

**Atração de valores secundários**

No nosso caso, claramente ligamos à noção de 'nova objetividade' um debate sobre valores gerais de representação e uso da cidade; à noção de 'crelazer' valores de vivência frente ao consumo do tempo e às relações contemporâneas de produção; à noção de 'antiarte' as questões de acesso e participação na vida urbana.

O conjunto dessas decisões determina ênfases do projeto e vai tornando claro os tipos de questão a que se determina enfrentar. Definidos três valores principais, consideramos aqui que cada campo possa gerar uma ideia de cenário, segundo cada ênfase. Mas, conectados a uma mesma configuração de base, essas são construções relacionais, na forma de derivações possíveis de uma única construção metaprojetual.

Desse modo, tais formulações de cenário, além de poderem afetar-se mutuamente, podem ser vistas como potencialmente complementares.

## 2.2.3 PRIMEIRA EXTRAÇÃO DE CENÁRIOS

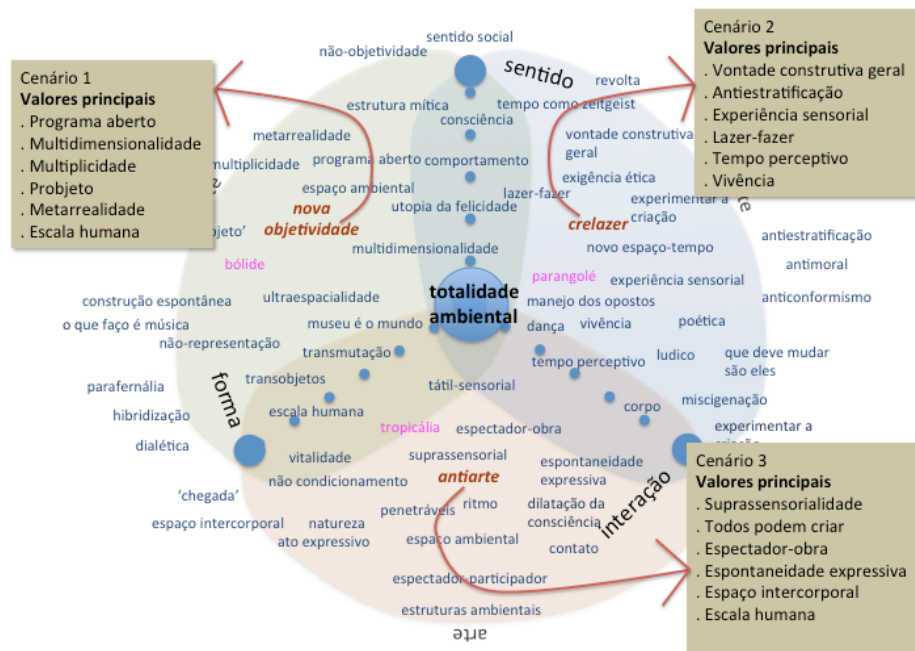


Fig. 43: 'Figura de relação e possibilidades de cenário'

### Primeira extração de Cenários

Primeiramente, especulamos a possibilidade de três cenários, cada um ligado a um valor central na definição dos campos de projeto. Uma segunda análise nos direcionou a duas construções: uma ligada ao campo da 'nova objetividade', definido entre valores de sentido e forma, e a segunda sobrepondo os campos do 'crelazer' e da 'antiarte', localizados respectivamente entre valores de sentido e interação e interação e forma. Essa opção de reunião, deu-se por considerarmos que as aproximações que provocam possam pertencer a universos similares de possibilidades de projeto, ambos indicativos ao trato de questões políticas de acesso e comportamento. Tais formulações, mesmo iniciáticas, foram processualmente importantes como exercitação de síntese compreensiva e geraram clareza na escolha dos valores direcionadores das linhas de especulação projetiva. Assim, passamos por uma rápida interpretação de *possibilidades de cenário* a partir delas, mas, ao final, optamos por formular um único cenário, indicativo geral de uma cidade 'a partir de Oiticica'.

A possibilidade de cenário 1, que poderíamos chamar de ‘*A cidade e as formas*’, nasce em torno da noção de desintegração de uma ‘forma objetiva’ em suas representações, figurativa, em outra, abstrata, ‘sub-objetiva’. Especularia sobre uma *configuração* urbana capaz de estimular experiências ativas de produção de valores, antes de ‘imobilizá-los’ em discursos de adequabilidade.

Esta seria uma cidade menos definida em esferas de tecnicidade ou preocupada em gerar normativas fechadas e mais disposta a aprender a ler soluções a partir do imprevisto e da espontaneidade de seus habitantes, que assim poderiam ter voz e modos em sua retórica constitutiva. Sua constituição formal incluiria o conceito de ‘penetrável’, atenta a valores de permeabilidade espacial e social e de pluralidade de acontecimentos urbanos, podendo estimular em sua resolução, por exemplo, a mistura de classes sociais no mesmo espaço, provocando a questão centro versus periferia. Além disso, ‘multidimensional’, a forma da cidade deveria ser pensada em todos seus aspectos sensoriais, deixando de definir-se tão somente por aspectos visíveis. Linhas de pesquisa urbanística que considerassem projetável a possibilidade das ‘totalidades ambientais’, como a que especula sobre as *paisagens sonoras* da cidade, assumiriam assim importância nas decisões de projeto.

Uma figuração possível desse aspecto, fluidez, estímulo e paisagem poderiam tornar-se critérios às definições de mobilidade urbana, que passaria a ser projetada não só em modo quantitativo, mas também como um potencial vetor de produção de experiências, por exemplo, de reconhecimento da cidade.

Em um senso geral, seria uma ‘cidade aberta’ e estaria disposta a construir espaços de estímulo a experiências *totais* de apropriação, definida entre projeto e imprevisto e em uma materialidade acuradamente multissensorial, sináptica.

Configuraria o que Oiticica chamou de uma ‘ultraespacialidade’ – poeticamente, uma *ultracidade* – e, numa evocação imagética, poder-se-ia chamar “Tropicália”.

A segunda possibilidade de cenário, que une os campos 2 + 3, seria denominada por nós de '*A cidade e os erros*', constituindo um debate em torno das noções políticas da cidade como lugar de uma objetividade produtiva-consumista. Debate em particular sobre a noção de uso funcional do tempo que tal lógica propõe e sobre como essa noção tenta regular as expressões sociais, de modo a torná-las *adequadas* à convivência no espaço urbano.

A partir dos conceitos de '*crelazer*', que confunde a objetividade do trabalho e do lazer, e da '*antiarte*', que confunde a efetividade da arte entre artista e espectador, tal cenário trabalharia a ideia de uma *antacidade* racional, projeto em busca de negações, como especulação de extremos: inverteria valores, projetando uma cidade definida antes por relações vivenciais de desfrute e exposição do corpo e, só a partir daí, *funcionável*. 'Ludicidade' e 'poética' tornar-se-iam valores importantes de projeto e uma objetividade produtiva, então, estaria muito mais ligada à provocação de 'atos expressivos': 'todos podem criar', no dizer de Oiticica. Podemos dizer que este cenário entende o valor do território contemporâneo enquanto produtor de conhecimento e que, em vista disso, considera *eficiente* uma configuração de estímulo ao bem-estar e ao experimentalismo.

Parques, praças e espaços culturais tornar-se-iam parte de uma estrutura primária de resolução da cidade, com prevalência sobre grandes vias de tráfego, por exemplo. Sua qualidade especial deixaria de dar atendimento ao tempo especializado focado no trabalho se dedicaria a proporcionar estruturas voltadas à contemplação, desenhando um 'novo espaço-tempo', mais próximo de um 'tempo perceptivo'.

Essa talvez fosse uma cidade que nem tentasse se configurar como espaço urbano e, em relação à cidade das máquinas, seria uma cidade *errada*. 'cidade libertária', poderia ser um conjunto de pequenos conjuntos, cujos espaços seriam configurados pela ação momentânea do corpo, por movimentos: 'Parangolé' poderia ser o nome deste invento.

## 2.2.4 CENÁRIO ESCOLHIDO PARA APROXIMAÇÃO

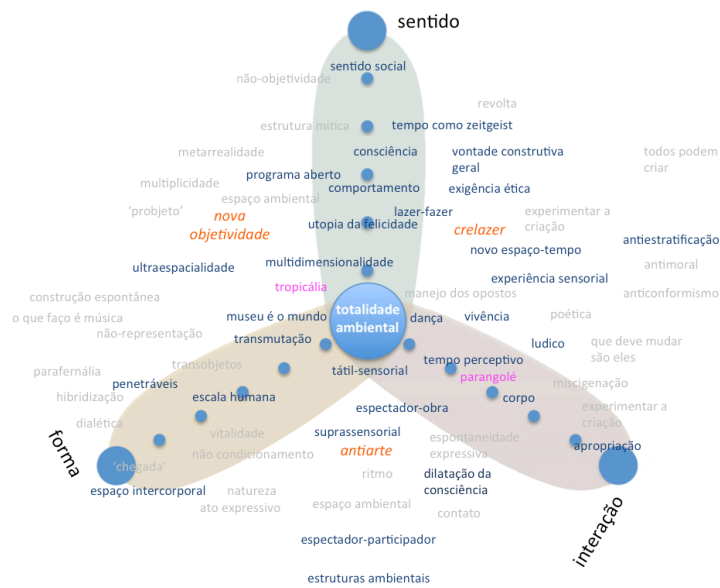


Fig. 44: 'Figura de relação e definição de cenário'

### Localização do cenário

Estabelecidas as primeiras sínteses ao direcionamento de um projeto por cenários, percebemos que as ideias de uma cidade voltada a uma 'ultraespacialidade', cidade conformada à experiência, e outra voltada a permitir 'atos expressivos' de influência, cidade de usufruto social, somadas, potencializam a formulação de um único cenário, por sua vez centrado em valores de democracia, consciência e vivência pública, tomados como uma espécie de *beleza social*. Esta cidade do viver criativo, qualidade que podemos perceber como *uma camada* cada vez mais aparente das cidades contemporâneas, mas ainda em posição *oposta* à cidade racional, em nosso cenário seria aquela que transpõe tal camada a seu valor resolutivo principal. Algo como o "lazer-fazer" (pág. 136) de Oiticica, tomado não mais como uma *desobjetivação* de suas relações produtivas, mas como uma *outra* objetividade, baseada em relações de bem-estar. Neste cenário, a característica mais geral de nossa cidade seria a de construir vivências "gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo" (pág 115) e sua fórmula certamente seria: "gente+ tempo+ possibilidade de expansão" (pág 125). Ela se chamaria 'Oiticica'.

#### 2.2.4.1 NARRATIVA DO CENÁRIO

##### *As cidades e a beleza*

Em Oiticica, não existiam calçadas, porque não existiam ruas. Entre as casas, porque, é claro, casas havia, o que se via eram praças, pátios, parques, quadras de jogo, hortas e varais. E monumentos. Os jardins, assim, sempre floridos, não eram de ninguém, e eram cuidados por todos. O que não existia era terrenos baldios, porque ninguém sabia mais dizer onde acabava seu domínio, onde começava o do outro.

Nas vizinhanças, Oiticica era famosa pela beleza de seus monumentos: muitos visitantes iam até lá só para vê-los. Para os oiticiquianos, eles serviam (uma cidade sem ruas não tem nomes de ruas), mesmo, como referenciamento. Essa confusão era muito clara em Oiticica: o que era expressivo, o que servia. Para muitos, alguns desses monumentos eram mesmo feios. Não importava: “a beleza é mesmo uma coisa confusa, não é mesmo?”.

Era mesmo assim: o que de longe parecia confuso, em Oiticica era clareza. Um outro exemplo? Embora todos tivessem profissão, a especialidade mais aceita era ser dado à aceitação. Desse modo, ninguém era alheio: “Ninguém conhece melhor o chão do que quem o varre”, dizia o engenheiro.

Existia um jogo, jogado entre essas obras de arte, em que a cidade virava um tabuleiro. O jogo era chamado de ‘perder-se’, todos jogavam, e a cada jogo conheciam mais, mas o ganhador, todos sabiam, sempre seria o carteiro. Consistia em dançar, de um monumento a outro, até não saber onde está, e assim ter de voltar, reconhecendo. Era um dia especial, o do ‘perder-se’: todos vestiam roupas coloridas, faziam bolos cheirosos, ligavam música e abriam suas casas, para que os jogadores passassem por dentro.

Foi assim que o juiz conheceu a manicure, com quem casou, que a moça entrou pela primeira vez na biblioteca e o turista caiu nas graças do varredor de espaçamentos.



Ora, claro, como você chamaria um lugar onde as pessoas passam, jogam, dançam e que é um espaço mais um monumento?

Assim, a forma de crescer de Oiticica é uma espécie de ritual de movimento, é decisão coletiva cuja energia, primeiro, estabelece um *ambiente*. “O que fica bem fazer aqui?”; “que consequências?”.

A cidade vizinha, preocupada em produzir, vê Oiticica como um estado de preguiça: “oitciquianos são lentos!”. Mas muitos de seus moradores possuem casa lá, ou vão somente caminhar, ou vão somente para descansar nos seus espaçamentos: “em Oiticica parece que é sempre sábado”, diz o turista-arquiteto (arquitetos são, em geral, muito atentos).

Bingo!

Afinal, a grande beleza da cidade era mesmo essa confusão entre caminhar e ver, trabalhar e brincar, entre ser objetivo e criar: a atividade produtiva primordial, em Oiticica, é a produção de tempo.



fig. 45\_ 'Mood board do Cenário': 'Parangolés' de Oiticica performados na via elevada conhecida como 'Minhocão', na cidade de São Paulo

### *A cidade constituída*

### 2.2.5 ALGUMAS INTERPRETAÇÕES POSSÍVEIS

O sentido principal que capturamos dessa indicação narrativa é o da participação experiencial da população na cidade nas formas de sua constituição. Nossa *urbe* hipotética é, primordialmente, uma cidade pensada em torno do ser humano e suas escalas, emocionais e de conforto, de *usos* do espaço urbano: ‘Oiticica’ está atrás de uma ‘beleza’ ambiental, antes de qualquer funcionalidade simples. Se quisermos, podemos colocar foco nas questões decisórias coletivas, desenvolvendo projetos dessa urbanidade em formas abertas e aptas à organizar uma “espontaneidade expressiva” da população. Se quisermos, ainda, podemos retirar a noção de processos interdisciplinares de projeto, em que diferentes conhecimentos trabalham em interferência, apontando juntos soluções, ao invés de ‘especializar’ as partes de um problema. Esse modo ‘de partição’, é o que Munari chama, em seu livro “Das coisas nascem coisas” (1981), de modo ‘cartesiano’ de resolver um problema. Ambas essas ideias respondem a debates atuais, por exemplo, sobre co-projeção ou projeção em redes. Mas a direção principal dessa linha de dedicação do projeto seria certamente a superação daquele modo apontado por Munari: a formulação de um “olhar complexo sobre um problema complexo”, de que falava Celaschi, citado no início deste trabalho.

Outra possibilidade é a de trabalhar as noções de projeto de espaços contínuos, uma cidade sem ruas, que remeteria certamente a questões de mobilidade, paisagem e regulação imobiliária.

Esta é uma tomada de cena que parte de uma característica formal e chega velozmente um debate político amplo, sobre visões de mundo e comportamentos. Se pensarmos no consumo de tempo e, a partir dele, nas questões de mobilidade urbana (e então estaríamos tocando em acessibilidades sociais), podemos dizer que possivelmente, em ‘Oiticica’, não haveriam grandes vias dedicadas ao tráfego intenso.

Um projeto, nesse caso, trataria de entender um sistema espraiado de transporte baseado em tecnologias ‘amigáveis’, como a caminhada, a bicicleta e veículos leves de locomoção de massa. A relação custo-benefício dos meios de transporte incluiria também, por exemplo, em modo objetivo, aspectos de afetação da paisagem urbana (sua forma vivencial e *estética*): nesse caso, tabelas simples de cálculos numéricos seriam acessórias, de conhecimento, às decisões de projeto. Podemos dizer que ‘Oiticica’ teria como objetivo geral de seus projetos de desenvolvimento, a construção de uma “paisagem do pensamento” (RANCIÈRE, 2005: 13), definitiva daquilo que *quer ser* como cidade.

E certamente, nessa cidade, numa visão deste projetista, como queriam os ‘Provos’ holandeses, deixaria de fazer sentido o deslocamento por veículos motorizados individualizados.

Outra possibilidade, ainda, mais específica, poderia ser a ‘malha’ referencial dos monumentos, obras de arte públicas que simultaneamente são elementos de estímulo: uma espécie de trama sensorial dedicada à apropriação dos lugares de Oiticica.

Nesse caso, fica evidente uma resposta urbanística diretamente associada às formas artísticas, como a Roma de Bernini que referenciamos na origem deste trabalho. Por um lado, as obras de arte tornam-se equipamentos da cidade; por outro, qualquer equipamento poderia declinar-se em definições estéticas e ser visto através dos olhos da arte. Outras ainda poderiam ser derivadas.

Um exercício de *metaprojeção* como o que construímos por ‘Cenários’, com definições indicativas de saídas a ‘futuros possíveis’, é uma resposta ‘de meio’ cuja qualidade será exatamente sua capacidade de geração clara de estímulos a projeto. Ele poderá ser derivada, e assim verificada, por diferentes análises e pontos de vista, por *outros* projetistas.

Em todo caso, fica claro que elevar critérios de subjetividade a um status decisional de projeto potencializa uma abrangência ampla de fatores, com diversas conexões de sentido.

Qualquer das possibilidades elencadas, *iniciadas* em valores de subjetividade, carregam consigo questões objetivas, como as de escala, infraestruturas ou gestão urbanas. São *camadas* de decisão, cidades devem ser *'multilayereds'*, podem superpor as existentes.

Assim, um pensamento geral sobre 'Oiticica' veria uma cidade de estímulos vivenciais (disposta aos acontecimentos sociais em seus espaços), *'humancentered'*, direcionada a uma tomada de decisões aberta (como uma espécie de confiança no coletivo) e proponente de uma *'nova objetividade'* em suas relações de 'custo e benefício' (particularmente na questões de uso do tempo), com evidente questionamento da cidade racional contemporânea. Seria, possivelmente, uma cidade definida em gestos de pequena escala, aos quais estariam submetidas suas macro-definições funcionais.

Uma cidade *'ética'*<sup>49</sup>, nesse caso, seria aquela que quer proporcionar, por um lado, bem-estar (conforto de uso nas adequações de funcionalidade) aos seus habitantes; por outro, sua livre manifestação expressiva (conforto social na absorção de diferenças). Oiticica seria uma cidade muito mais propositiva de uma ação ética do que sua reguladora. Nesse caso, sua disposição e forma, seriam, podemos especular, mediadores éticos. Essa visão torna-se mais clara se pensarmos, opostamente, numa cidade excludente, estratificada e organizada em divisões do social.

O que trouxemos aqui é exemplar de possibilidades de acontecimento dessa fase de metaprojeto, culminada em 'cenários', tentando demonstrar um possível papel seu nos processos de projeção da cidade. Evidentemente, um processo desenvolvido em profundidade cruzaria outros dados e visões para chegar a resultados expressivos como os que estamos, em modo exemplar, especulando aqui. Trataria de poder 'prestar contas'. Mas, o Projeto por Cenários, pela amplitude a que se permite olhar e pela qualidade de uma 'mediação crítica' de suas respostas, pode ser percebido, ao modo de HO, como um método *reconector* de agentes, *recombinador* de conceitos e configurador de *metaformas*, em busca de *outras* possibilidades de articulação de resultados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Não há maneira mais segura de afastar o mundo, nem modo  
mais seguro de enlaçá-lo do que a arte”*

*Goethe*

Em um senso geral, podemos dizer que as possibilidades de retirar da arte valores ao projeto da cidade, investigação primordial deste trabalho, estão ligadas a uma amplificação de visão sobre as produções de uma e outra, que tem principalmente a ver com uma admissão *objetiva*, pela resolução formal da cidade, dos valores de subjetividade sobre as quais se debruça a arte. Trata-se de retirar esses valores do que chamaríamos de um ‘modo latente’, participantes adjetivos dos processos de projeto, de forma a incorporá-los como valores primários das resoluções, ou seja, como variáveis determinantes diretas do ato projetivo.

Como na identificação de Rancière, sobre um *regime estético* das ações humanas, reconhecer a existência de um “pensamento inconsciente” e descobrir nele uma *potência*<sup>50</sup>: “existe sentido no que não parece ter, algo de enigmático no que parece evidente (...)” (2009: 10, 11).

Um primeira condição para que tal aconteça passa por uma mudança de modelo mental: um pensamento-padrão sobre a cidade que a coloque exclusivamente na condição de *fato técnico*, tenderá sempre a ver manifestações de subjetividades como um vetor de perturbações àquela racionalidade. Vistas assim, essas manifestações serão sempre algo ‘a ser controlado’ e qualquer possível adição de valor ao projeto do urbano vinda dos *modus* da arte, como os exemplos que trouxemos da *Factory* de Andy Warhol, em Nova Iorque, e das ocupações dos *Provos* de Amsterdam, tende a ser subaproveitada, numa espécie de descarte cultural, sem reciclagem, que obedece a uma diretriz de anulação das diferenças.

O que para nós fica mais claro, é que essa retórica *técnica* da cidade, que inclui uma ideia *a priori* de adequação de comportamentos, poderia ser alterada a um discurso de inclusão das sensibilidades que a torne, por exemplo, capaz de estimular a busca por novas e variadas formas de projeção das dinâmicas urbanas, menos totalizantes em si. A cidade produzida seria menos *de fixação* de valores e mais uma cidade *de reflexão* sobre eles.

Sensibilidades compartilhadas, no sentido que trouxemos de Rancière e reconhecemos em Oiticica, produzem tipos de experiências que, se quisermos, podem ser vistas como objetivos funcionais de projeto: estão destinadas a constituir *também* conexões subjetivas com o lugar, produzindo *afetividades*, na forma de valores de reconhecimento e construções de identidade.

Num exemplo, projetar a cidade a partir de afetividades, percepção essencialmente construída na esfera do sensível, pode determinar organizações de uso voltadas enfaticamente ao bem-estar. Bem-estar, nesse caso, constituiria um valor não-visível, estabelecido efetivamente nos objetivos de projeto, mas poderia ser reconhecido, inclusive, como fator de produtividade (*slogan* de projeto: ‘pessoas felizes trabalham melhor’). Em qualquer caso, para que tal aconteça, deve-se alterar a percepção dicotômica simplificadora que opõe valores objetivos de usabilidade aos valores menos palpáveis produzidos pelas sensibilidades e, nesse caso, os estímulos vindo da produção de pensamento da arte devem ser exemplos consideráveis. A superação de uma visão *de anulação* entre um e outro, derivada ainda de necessidades contextuais da ‘era industrial’, sempre em busca de totalizações em forma de ‘verdades técnicas’, por uma direção a um tratamento *relacional* desses temas e do reconhecimento objetivo de que um possa explicitamente afetar o outro, afetando mesmo a noção do que seja ou não objetivo, e gerando respostas *entre* ambos, é o que está em debate.

O que tentamos demonstrar aqui é, primeiro, o papel que a arte pode ter na construção desses processos relacionais, uma vez que existe dedicada à produção desses valores sensíveis frente a um acordo hegemônico de realidade palpável; em seguida, uma forma de manipular *em projeto* tais valores, de tal modo que possam tornar-se visíveis como orientadores à produção de uma outra realidade. Entre ambas, como substrato e meio de acontecimento dessas manifestações, está a cidade.

A chave dessa proposição, concluímos, passa pela inserção nos processos de uma fase projetiva preocupada em obter respostas de construção conceitual, como parte inicial, sem ser distinta, dos processos e direcionamento das soluções analíticas de implementação. Falamos de Oiticica que sua noção de ‘nova objetividade’ era, metaforicamente falando, ‘arte antes da arte’, pois constituía em si um tipo de obra artística, com características determináveis.

No caso do urbanismo, *projetar os sentidos* da resposta, antes das respostas, pode revelar uma noção de democracia, pois configura uma construção que é anterior a uma resolução e que multidireciona essa resolução, retirando-a do domínio exclusivo da retórica técnica-funcionalista, com suas especializações fechadas e as noções de *verdade* que aplica sobre as condições de vivência urbana.

Essa visão, que por um lado se ocupa de esclarecer fases usualmente *ocultas* do processos de projeto (sempre existe um sentido construído embutido nas decisões), tornando-os mais transparentes e compreensíveis (e agentes), por outro libera o ato projetivo de uma direção única de positividade, como sói acontecer no modo ‘racionalista’, excludente por princípio de subjetividades, como nos esclareceu Picon. Visto assim, um processo de projeto pode tratar de construir questionamentos e propostas disruptivas em relação aos seus próprios objetivos: dito ao modo de Oiticica, pode produzir *antirrespostas*, objetivamente mais estimuladoras do que resolutivas, a partir das quais chegar a conclusões de futuro.

Nesse sentido, consideramos adequada a utilização das lógicas do Projeto por Cenários: afastada das zonas exclusivas de busca de previsibilidades, tal metodologia presta-se a ser instrumento de um modo de pensar preocupado em construir *valores de projeto*, como caracterizações de significação das cidades, construtores de um arcabouço de qualidades a serem atendidas e tensionados à obtenção de respostas formais.



Evidentemente, a noção de incorporar valores de subjetividade nas decisões projetivas pode estar naturalizada em outros modos nos processos de projeto. O que propomos aqui, frente a isso, é uma disposição dedicada a isso do Projeto por Cenários, cujas qualidades principais identificamos no fato de ser um modo projetivo *aberto*, que admite sofrer hibridizações e declinações de forma; *receptivo*, é uma ‘plataforma de interações’, no dizer de Heidjen, e *processual*, constrói percursos estruturados que permitem verificação e lhe dão comunicabilidade. Assim, mesmo constituindo-se como parte *de meio* dos processos de projeto, a construção de Cenários é determinável em seus andamentos e valorável em seus resultados. podendo constituir-se como fase autônoma dentro desses processos, como é o caso nesta pesquisa.

Fez sentido, para nós, a organização que propusemos: uma base teórica de *geração* de repertório de análise, um estudo de caso de *aplicação* deste repertório e de onde retirar valores da arte passíveis de transformar-se em valores ao projeto urbano e a *verificação* desses valores frente a um exercício projetivo ao modo da cultura de projeto na qual se inclui a projeção da cidade.

A utilização de Hélio Oiticica como *centro* do trabalho demonstrou-se altamente estimulante: seus textos são ao mesmo tempo explícitos e complexos e articulados entre si, como partes que se reforçam em uma mesma obra.

De algum modo o pensamento provocativo e o modo de ação *in continuum* de HO extravasaram o estudo de caso e estão na pesquisa do início ao fim, determinando algo próximo, como queria Bachelard, de um seu *espírito*.

Radicalidade e sociabilidade, os campos de acontecimento da arte que identificamos como estrutura analítica ainda na base teórica, demonstram-se como uma espécie de *natureza* da localização do trabalho de Oiticica.

Constatamos, por um lado, uma formulação radical da estética como ‘olhar autônomo misturado à vida’ (nos agrada pensar que, afinal, a estética (a arte), para Oiticica, era apenas um *outro* modo de ver o mundo, tão relevante e diferente quanto todos os outros).

Por outro, a *necessidade social* de suas ideias, que entendemos como uma vitalidade sua. Essa vitalidade, identificamos particularmente naquelas proposições da revolta como um estado ético e da ética como um estado cotidiano, vivencial: decididas a combater padrões de comportamento que se totalizam, dão uma configuração clara ao pensamento de Rancière de uma ‘partilha do sensível’ como produtora de valores políticos de comportamento, a partir da arte.

Os cenários que indicamos a partir de seus conceitos são, se quisermos, tentativas políticas de constituição de *belezas*, pois tratam de uma certa harmonização projetada de valores, como forma indutora de formações de valores coletivos. São utópicos, na medida em que constituem alternativas de futuro que tensionam um estado presente. E, como tal, querem ser ‘utopias eficientes’.

Podemos vê-los como *organizações desejáveis* dos componentes de subjetividade da experiência urbana. Estruturaram-se em aspectos determinados (sentido, interação e forma) mas estão dispostos a atravessar qualquer ação objetiva do projeto urbano, são proposições de diálogo, conversações de convencimento com a construção ‘funcional’ geral, resolutive usual da cidade.

Uma revisão possível em nosso processo de construção dessa pesquisa poderia ser uma aproximação maior a determinados aspectos ou produções que retirassem do panorâmico nosso olhar sobre a arte, bem como sobre determinados conceitos-chave de Oiticica, que poderiam ser aproximados. Esse recorte mais preciso teria permitido ainda uma dedicação maior às idéias de Jacques Rancière, principal suporte teórico deste trabalho.

A determinação de amplitude, que aqui teve a ver com uma necessidade inicial de formação de conhecimento por este autor, geradora, de fato, de *aproximações* aos temas, serve muito bem à produção de estímulos de projeto, mas não viabiliza maiores aprofundamentos conceituais, que poderiam determinar resultados potencialmente mais estruturados e profundos e com processos melhor demonstrados, dos cenários que deles resultam.

De toda maneira, vemos na questão projetiva e seus processos (sentido, interação e forma) algo de central em nosso estudo e com potencial de continuidade em futuras pesquisas. O tema do projeto, tão caro à cultura da arquitetura e do urbanismo ainda hoje, de início um vetor determinante do caráter operativo de nosso trabalho, acabou demonstrando-se também como uma espécie de chave de sua resolução organizativa geral. Vemos como um longo e refletido processo de projeto, o que produzimos.

Projetar, podemos pensar, é um processo *'carnaválico e matemático'*, como Salomão dizia de Oiticica, capaz, em si, da conciliação entre arte e ciência que propunha Lefèbvre.

Debruçado sobre a cidade, pode servir a *mediar* tensões primárias, lembramos Leenhardt, *entre* o individual e o coletivo, *entre* pulsão e sociabilidade: um projeto pode ser sintetizante sem ser redutivo. Mas para tal precisa admitir-se permeável, relacional, multidirecional e disposto a operar complexidades, incorporando efetivamente valores para além das objetividades claras ou de uma positividade reconhecível.

Nas cidades contemporâneas, em busca de um *olhar complexo*, o projetista pode, como queria HO, contaminar a posição de “especialista” pela de “experimentador”. Construir o “elogio da mistura”, que, de resto, é o espírito do fato urbano. Pode oferecer soluções de *desobedecimento*.

Como na noção que construiu, a partir da arte, Hélio Oiticica: “o infalível é falível e o falível infalível”.

## **CITAÇÕES E NOTAS**

Página 10 :

Citação de fragmento do poema de Frank O'Hara, poeta americano citado por Waly Salomão (

Fonte: sítio eletrônico Good Reads

<http://www.goodreads.com/quotes/304458-i-m-becoming-the-street-who-are-you-in-love-with>

**“I'm becoming  
the street.  
Who are you in love with  
me?  
Straight against the light I cross.”**

Página 22 :

Citação de Jean-Jacques Rousseau

Fonte: Vento, Marisa Alves, *O fundamento antropológico da vontade geral em Rousseau*, tese de doutorado, UNICAMP- Campinas, 2013

Versão digital: Biblioteca digital da UNICAMP

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000915122>

Página 69 :

Citação de Peter Brook apud MONTEIRO GURGEL, Gabriela in ‘Corpo e espaço na obra de Peter Brook: Marat / Sade e os limites da representação’ - artigo, 2010: s/p, sítio eletrônico ‘O Percevejo’

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1450/1254>

Página 90 :

“Quando as coisas ficarem muito pesadas, me chame de hélio, o gás mais leve que o homem conhece- dizia Jimi Hendrix” (apud SALOMÃO, 2015: 25)

Fonte: SALOMÃO, Waly. *Qual é o Parangolé*, ver bibliografia

Página 155 :

Citação de J. W. von Goethe: anotação isolada de Oiticica, em ‘2 de dezembro de 1960’ (1986: 24)

Fonte: livro ‘Aspiro ao grande labirinto’, ver bibliografia

<sup>1</sup> Diz Lefèbvre: “Se as ciências descobrem determinismos parciais, a arte (e a filosofia também) mostra como nasce uma totalidade a partir de determinismos parciais. Cabe à força social capaz de realizar a sociedade urbana tornar efetiva e eficaz a unidade (a síntese) da arte, da técnica, do conhecimento” (2005:116)

<sup>2</sup> De modo ampliado, podemos ler no sentido que diz Paola Berenstein Jacques, de uma espécie de manipulação das subjetividades nas cidades: “(...) ou ainda, quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogêneos, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes (...)” (2012: 13, 14)

<sup>3</sup> Diz-se das cidades que se produzem ‘em imagens’ de cidade: “consome-se o produto sob a forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo de consumo dos produtos. Em suma: consome-se” (CAUQUELIN, 2005: 29); cujo inverso seria “(...) uma prática mais incorporada do urbanismo, que consideraria as relações inevitáveis entre corpo e cidade, e cujo foco incorporaria também a carne, além da pedra e, principalmente, um engendramento entre ambas” (JACQUES, 2012: 308)

<sup>4</sup> Basicamente, De Bono, estudioso das ações produtivas em grandes empresas, propõe em vários livros o conceito de ‘*lateral thinking*’, algo como uma forma de “criatividade aplicada” a partir da noção de um ‘pensamento lateral’, criativo, oposto e complementar a um ‘pensamento frontal’, focado e seletivo. Ver “*Lateral thinking: creativity step by step*” – Ed. Harper-Perennial Books, Nova Iorque, 1990

<sup>5</sup> A autora está falando no prefácio do livro “Projeto por Cenários- O território em foco” (Org. Paulo Reyes - Ed. Sulina, Porto Alegre, 2015)

<sup>6</sup> Em seu livro “Inteligência brasileira” diz o alemão Max Bense: “Para o Brasil, as relações econômicas não são decisivas, e sim as espirituais, e o papel de *arrangeur* global não é desempenhado aqui pelo comerciante e sim pelo intelectual” (2009: 12)

<sup>7</sup> Sobre a subjetividade, escreve Guattari:  
. “A subjetividade, de fato, é plural, polifônica, para retomar a expressão Mikhail Bakhtine. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (1992: 11)

<sup>8</sup> “De fato, tanto Bernini quanto Borromini estão convencidos que o problema da *forma urbis* não é um mero problema de correção e de prestígio, mas fundamentalmente um problema artístico que implica em uma profunda exigência ideológica: a definição do caráter ou significado ideal da cidade” (ARGAN, 1985: 27)

<sup>9</sup> Anne Cauquelin relaciona a ‘*street art*’ a uma “reação ao ambiente direto, que pode ser a parede, a cidade ou o corpo” e a localiza em um campo reivindicatório: a obra de arte como a requisição de um direito (2005: 148)

<sup>10</sup> Refere-se ao termo de Debord e diz-se das cidades que se produzem em ‘imagens de cidade’, ‘embaladas’ *publicitariamente* como produtos: “consome-se o produto como forma de espetáculo, consome-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo de consumo dos produtos. Em suma, consome-se” (CAUQUELIN, 2005: 29)

<sup>11</sup> Sobre Matta-Clark, resumem as curadoras da exposição “Desfazer o espaço”, Tatiana Cuevas e Gabriela Rangel, MAM, São Paulo, 2010: “Gordon Matta-Clark desenvolveu seu projeto de desfazer os espaços da arquitetura moderna encenando intervenções metafóricas em edifícios abandonados ou condenados com o intuito de questionar a autonomia e a lógica econômica pós-1950 nas quais os edifícios foram rapidamente lançados em detrimento de sua função pública. O artista, através desses projetos, apontou para o desaparecimento de capítulos não documentados da memória coletiva e, conseqüentemente, da história e da vida desses lugares”

<sup>12</sup> “Para Fuão, a obra de Matta-Clark consiste na revelação do não familiar no interior da arquitetura, numa ação de des-interiorização” (CIDADE, 2010: 21)

<sup>13</sup> Rancière, comentando conceitos de Lyotard, afirma que “a experiência de desarmonia entre razão e imaginação tende para a descoberta de uma harmonia maior – a auto percepção do sujeito como membro do mundo supersensível da razão e da liberdade” (2008: 26)

<sup>14</sup> Argan está falando da reforma ‘papal’ da cidade de Roma, ápice no século XVI: “A base da nova arquitetura, pois, é a transformação urbanística de Roma, que determina um conceito novo e concreto do espaço, que já não se funda em enunciados teóricos ou em conceitos geométricos, mas na experiência direta de vida e nas necessidades urbanas” (1984: 10)

<sup>15</sup> “Programar, dimensionar os espaços, pré-determinar os modos e as quantidades e tantos outros fatores poderiam sublinhar esta urgência de previsão que acontecia. Sem entrar na interpretação social, política e econômica deste fenômeno, ligado ao nascimento da racionalidade burguesa moderna e à afirmação do papel do estado, devemos agora insistir em sua repercussão no plano teórico. Ela induziu de fato um deslocamento do campo da arquitetura” (PICON, 2005: 4)

<sup>16</sup> Pesavento está falando, no artigo “Sensibilidades: escrita e leitura da alma”, de História, como disciplina: “O passado, como pondera Jauss, só pode ser atingido pela força do imaginário e o historiador precisa admitir o caráter de sua narrativa, que comporta, também ela, a ficção. Historiadores constroem versões plausíveis sobre o passado, que operam em termos de verossimilhança com o acontecido, atingindo ‘efeitos de verdade’, ou verdades aproximativas” (2007: 10)

<sup>17</sup> “Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935, Walter Benjamin analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística (fotografia e cinema) na esfera da cultura. De qual forma as possibilidades trazidas por essas técnicas, em especial, a reprodutibilidade das obras de arte, provocam alterações na produção e recepção da obra de arte e redimensionam o papel desta na sociedade. O principal elemento de seu texto é a tese de a reprodutibilidade técnica provocar a superação do caráter aurático da obra de arte. A autenticidade e unicidade dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte” (ARAÚJO, 2010: 120)

<sup>18</sup> “Atribui-se normalmente a Baumgarten o feito de trazer, na primeira metade do século XVIII, o problema da arte e do belo de volta ao centro da discussão filosófica” (TOLLE, 2007: 4)

<sup>19</sup> “Mesmo que o empreendimento de Baumgarten com sua ‘*Aestetica*’ tenha tentado construir uma espécie de *órganon* do pensamento sensível (...) e o de Kant com a ‘*Critique du jugement de goût*’ (uma teoria) tenha dado uma base a esse conjunto fluido, o termo estética mantém ainda um uso confuso” (CAUQUELIN, 2005: 14)

. “(...) Benedetto Croce, em um dos textos de seu “*Essay d’esthétique*”, “define Estética como “a ciência da arte”, mas afirma de imediato não se tratar de ‘ciência propriamente dita, mas de visão filosófica (...)” (CAUQUELIN, 2005: 14)

<sup>20</sup> “Trata-se, como sugere Deleuze, de operar no meio: “pois não são os começos nem os fins que contam, mas o meio. As coisas e pensamentos crescem e aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se” (apud JACQUES, 2008: 156)

<sup>21</sup> “Estética é, de fato, o termo usado para definir a área de significação desenvolvida em torno da arte” (CAUQUELIN, 2005: 15)

<sup>22</sup> “Para as vanguardas modernas com as quais Reidy vai se identificar, a nova modalidade da prática arquitetônica do Século XX será o Urbanismo.” (PEREIRA apud FREIRE, OLIVEIRA. 2012: 27)

“O Pedregulho propõe um avanço na organização do espaço de convivência social. Ele é também pioneiro no trato arquitetônico e construtivo, pois demonstrou que uma arquitetura para uma população economicamente desfavorecida não precisava ser também, uma arquitetura empobrecida. (...) Daí temos uma arquitetura pioneira, uma busca de integração das artes, em que ele chamou Portinari, Anísio Medeiros, Burle Marx para darem seu talento aquele espaço” (BRITTO apud FREIRE, OLIVEIRA. 2012: 22)

<sup>23</sup> Cito Paola B. Jacques: “ao ler Baudelaire (1821-1867), constatamos uma reação crítica à reforma do Barão Haussmann, que estava transformando a velha cidade de Paris naquele extato momento” (2012: 30)



<sup>24</sup> Denominação da arte feita com objetos industriais: “o famoso mictório de porcelana de Duchamp, assinado “R. Mutt”, levou mundo da arte a se posicionar sobre sua propalada largueza de visão, ao mesmo tempo em que fazia um comentário instigante sobre o peso de uma assinatura na avaliação de uma obra de arte” (DEMPSEY, 2003,115)

<sup>25</sup> Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp está respondendo à citação de uma declaração de Andre Breton, o artista surrealista, segundo a qual ele, Duchamp, seria "o homem mais inteligente do século XX" ( 2014: 8) (tradução do autor deste ensaio)

<sup>26</sup> “O Parangolé, como dizia Oiticica, implica todo um programa. Vai muito além do objeto – as capas, tendas ou estandartes. É também um processo complexo de busca da ambiência das favelas (samba/sociedade/arquitetura), que não passa pelo formalismo simplista ou estetizante. Trata-se da própria temporalidade desse espaço, que é buscada por Oiticica (...)” (JACQUES, 2003:36)

<sup>27</sup> “O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada” (LEFÈVBRE, 2011: 117, 118)

<sup>28</sup> “A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. Talvez algumas pequenas TAZs tenham durado por gerações - como alguns enclaves rurais - porque passaram despercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que é invisível para os agentes da Simulação” (BEY, 2001: 16)

<sup>29</sup> “Arte pode se tornar vida. Vida pode se tornar arte. Arte e vida podem trocar suas propriedades. Esses três cenários rendem três configurações da estética, narradas em três versões de temporalidade. De acordo com a lógica de cada um é também uma variante da política da estética, ou aquilo que devíamos chamar sua “metapolítica” – seu modo de produzir sua própria política, propondo mudanças políticas de seu espaço, reconfigurando a arte como uma questão política, ou se declarando política de fato” (RANCIÈRE, 2010: 7)

<sup>30</sup> Danto conta uma história sobre as ‘Brillo Box’, de Andy Warhol: “no começo de 1965, um comerciante de arte de Toronto tentou importar oitenta caixas para o Canadá, mas ebarrou em entraves da alfandega canadense. Como esculturas, as caixas poderiam entrar sem pagar taxas de importação, mas a alfandega canadense as classificou como ‘mercadorias’ e exigiu o pagamento de tarifa de quatro mil dólares” (2013: 42)

<sup>31</sup> “Existe portanto na base da política uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política própria à ‘era das ‘massas’, de que fala Benjamin” (RANCIÈRE, 2005: 16)

<sup>32</sup> Diz Debord, em seu livro ‘A sociedade do espetáculo’: “É o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por "coisas suprassensíveis embora sensíveis" que se realiza absolutamente no espetáculo, onde o mundo sensível se encontra substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência” ( 2006: 65)

<sup>33</sup> “A expressão ‘arte pop’ foi usada pela primeira vez em 1958 pelo crítico britânico Lawrence Alloway, para designar a cultura de massa dos Estados Unidos, especialmente os filmes de Hollywood. (...) Mas, por algum deslize, o termo passou a designar exclusivamente pinturas- e esculturas- de objetos e imagens ligados à cultura comercial, ou a objetos fáceis e amplamente reconhecidos, cujo uso ou significado não precisavam ser explicados “ (DANTO, 2012:23)

<sup>34</sup> Citação oral em “A curadoria no século XXI”, ciclo de palestras realizadas na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, em maio de 2012

<sup>35</sup> “Em *Postproduction*, o crítico francês Nicolas Bourriaud define o Comunismo Formal como um conceito capaz de resumir atitudes e ações possíveis para a arte e os artistas em um novo e acelerado contexto histórico: este, agora, no qual o imenso repertório de imagens, dados, construções, produção, estados emocionais e experiências científicas, psicanalíticas e estéticas, formado nas sociedades industrializadas se encontra à disposição dos criadores, como se estes estivessem diante de uma imensa biblioteca, eternamente aberta e disponibilizando um material infinito para a exposição, o comentário e a invenção” (Curadoria da exposição “O comunismo da forma”, 2007: 9)

. BOURRIAUD, Nicolas, *Posproduction*, Les Presses du réel, Paris, 2003

<sup>36</sup> “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI e ROLNIK, 1986: 323 apud HAESBERT, BRUCE).

<sup>37</sup> Do ‘Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa’ (versão eletrônica): “**Etimologia:** lat.tar. *scaenariūm, ŭi* 'lugar da cena', prov. pelo it. *scenario* (a1665) 'papel com as indicações necessárias do contrarregra, (1772) aparato cênico'; ver <sup>3</sup>*cen(o)-*; f.hist. 1833 *scenario*”

<sup>38</sup> Esclarece FRANZATO e HINDRICHSON: “Em 1967, Herman Kahn lançou o livro “The year 2000”, que define as bases para a incorporação da técnica de planejamento por cenários na administração” (KAHN, WIENER, 1967)

<sup>39</sup> “(...) o processo de construção de cenários passa por cinco momentos fundamentais, sem ordem específica de ocorrência (MORALES, 2004; CAUTELA, 2007; JÉGOU ET. AL., 2012): a definição e a especificação das intenções projetuais em determinado horizonte temporal; a criação de um reagrupamento das informações da pesquisa; a construção de polaridades (JOHNSON; SEIDLER, 2005), a partir de características dominantes, forças motrizes e macro-tendências; a realização de um mapa de orientação, e a representação dos cenários” (2012: 163)

<sup>40</sup> Publicado no suplemento dominical do ‘Jornal do Brasil’, Rio de Janeiro, em 22/03/1959 (BRITO, 1999: 8)

. Segundo BRITO: “O manifesto Neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte não figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionistas de qualquer espécie. Dada e surrealismo são nominalmente citados como movimentos retrógrados. Mondrian, Pevsner e Malevitch são pontos de referências básicos. (...) O neoconcretismo permanece interessado na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva – a arte como instrumento de construção da sociedade.” (1999: 8)

<sup>41</sup> “A leitura construtiva da arte representou a seu tempo, nos anos 20 e 30, um passo adiante, um passo decisivo. Abriu caminho para uma consciência inteligente dos processos de produção em arte, contribuiu para desvelar sua opacidade: tornou possível investigar os meios que colocava em ação enquanto linguagem, isto é, enquanto sistema de significação. E com isso atacou toda a tradição metafísica atrelada à produção de arte no ocidente” (BRITO, 1999: 14)

<sup>42</sup> O movimento Tropicalista - seu projeto e realização - encontra eco em outras manifestações artísticas do período: nas artes plásticas com Hélio Oiticica, no cinema com Glauber Rocha e no teatro do Grupo Oficina. Não é por acaso que a obra de Hélio Oiticica vai batizar o álbum “Tropicália” e o movimento musical dos baianos de 1968 e ainda criar uma agitação cultural muito mais ampla, o tropicalismo. A Tropicália pode ser definida como um caldeirão cultural - a união de todas as artes e de elementos populares com o pop e o experimentalismo estético – que criaram juntos um movimento sincrético, inovador e incorporador, capaz de impulsionar a modernização não só da música brasileira, mas da própria cultura nacional. O termo Tropicália nasce como nome da obra de Hélio Oiticica (1937 - 1980) exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967.

Fonte: revista electrónica ‘Obvious mag’  
[http://obviousmag.org/my\\_cup\\_of\\_tea/2015/03/arte-brasileira---antropologia-cultural-e-o-movimento-tropicalista.html#ixzz49mBkY1Ps](http://obviousmag.org/my_cup_of_tea/2015/03/arte-brasileira---antropologia-cultural-e-o-movimento-tropicalista.html#ixzz49mBkY1Ps)

<sup>43</sup> O livro do poeta simbolista francês reúne dois ensaios realizados seguindo seu interesse pelos chamados ‘estados de exaltação’ atingidos pelo uso de drogas. A edição original data de cerca de 1858, em Paris. Fonte: sítio eletrônico da editora LP&M, Porto Alegre  
[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout\\_produto.asp&CategorialID=816351&ID=826273](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategorialID=816351&ID=826273)

<sup>44</sup> O MAM foi cenário de um divisor de águas também comportamental. Até então, ia-se ao museu de terno e gravata. A mostra rompeu com essa exigência. Mas não conseguiu garantir que passistas da Mangueira, levados por Oiticica, entrassem no museu. Os convidados, então, dirigiram-se aos jardins, onde aconteceu a performance com os parangolés. Na época, diante da repercussão, Boghici (1928-2015) declarou: ‘Parangolé é o que é/ É o mito/ Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional/ Não voa nos espaços siderais/ Voa através das camadas sociais.’

Fonte: sítio eletrônico Cultural Pinakothek  
<http://pinakothek.com.br/new/exposicao-imprensa.php?idExposicao=21>

<sup>45</sup> “Ao contrário de outras correntes artísticas, o dadaísmo apresenta-se como um movimento de crítica cultural mais ampla, que interpela não somente as artes, mas modelos culturais passados e presentes. Trata-se de um movimento radical de contestação de valores que utiliza variados canais de expressão: revista, manifesto, exposição e outros. As manifestações dos grupos dada são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo do choque e do escândalo, procedimentos típicos das vanguardas de modo geral”

“Se o dadaísmo não professa um estilo específico nem defende novos modelos, aliás coloca-se expressamente contra projetos predefinidos e recusa todas as experiências formais anteriores, é possível localizar formas exemplares da expressão dada. Nas artes visuais, os **ready-made** de Duchamp constituem manifestação cabal de um espírito que caracteriza o dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto escolhido ao acaso em obra de arte, Duchamp realiza uma crítica radical ao sistema da arte. Assim, objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seu contexto original e elevados à condição de obra de arte ao ganhar uma assinatura e um espaço de exposição, museu ou galeria. Por exemplo, a roda de bicicleta que encaixada num banco vira Roda de Bicicleta, 1913, ou um mictório, que invertido se apresenta como Fonte, 1917, ou ainda os bigodes colocados sobre a Mona Lisa, 1503/1506 de Leonardo da Vinci, que fazem dela um ready-made retificado, o L.H.O.O.Q., 1919. Os princípios de subversão mobilizados pelos ready-made podem ser também observados nas máquinas antifuncionais de Picabia e nas imagens fotográficas de Man Ray”

Fonte: sítio eletrônico Itau Cultural;  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>

<sup>46</sup> “Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ser negado e superado o quadro do cavalete; 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje (que pode ser englobada no conceito de ‘arte pós-moderna’ de Mario pedrosa); 6- ressurgimento e novas formulações de antiarte” ( OITICICA, ‘ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE’, 1986: 84)

<sup>47</sup> Explica Evandro Santos: A obra 4’33’’, é uma composição em três movimentos – sentar em frente ao instrumento, a cronometragem de 4 minutos 33 segundos, e o encerramento. A composição foi criada por Cage no verão de 1952, e foi concebida para ser executada por qualquer instrumento. No mesmo ano Cage a executa, permanece imóvel durante os 4 minutos e 33 segundos, a duração total da obra. Durante o tempo de realização foi a platéia que explorou o som do ambiente, o silêncio que passou a fazer parte da composição (Arte e Multimedia, 2013; <https://digartdigmedia.wordpress.com/2013/05/19/do-ruído-constante-ao-silêncio-impossível-john-cage-e-433/>)

<sup>48</sup> Diz Agamben, em entrevista de 2014: “No mundo antigo, a existência estava ali – algo presente. Na liturgia cristã, o homem é o que ele deve ser e deve ser o que ele é. Hoje, não temos outra representação da realidade do que a operacional, o efetivo. Nós já não concebemos uma existência sem sentido. O que não é eficaz – viável, governável – não é real. A próxima tarefa da filosofia é pensar em uma política e uma ética que são liberados dos conceitos do dever e da eficácia.”

<sup>49</sup> Não podemos dizer que a de Oiticica seja uma noção ética simplificadora: ela está vinculada a uma noção *radical* de anticonformismo (“(...) *não pretendo estabelecer uma ‘nova moral’ ou coisa semelhante, mas ‘derrubar todas as morais (...)*’ (1986: 81) e outra de acessibilidade a esse anticonformismo (*a liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada nas experiências de cada um: (...) a sua responsabilidade individual (...)*)” (1986: 81). É assim que vai chegar a uma noção de “*arte participante*” e da estética “*não como uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo passaria a agir sobre eles, usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação*” (1986: 95)

. Uma relação possível de esclarecimento a essa “posição ética” de Oiticica, a ser melhor verificada, talvez possa ser com aquela de Bauman sobre uma ‘ética pós-moderna’, a partir do entendimento de uma ‘derrubada’ da *responsabilidade* ética de ‘superestruturas’ sociais à esfera das relações interpessoais. Dela, diz Fernandes de Aquino: “Não há respostas simples, tampouco garantias infalíveis para seu aperfeiçoamento. Somente quando se compreender a natureza ambivalente, dúbia e incerta da Moral, a Ética deixará de se exigir a homogeneização das condutas como meio de se garantir ordem e segurança a todos”

(‘Ética e moral no pensamento de Bauman’, Cadernos Zygmunt Bauman, 2011) <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/viewFile/1580/1244>).

<sup>50</sup> “No regime estético das artes, as coisas da arte são reconhecidas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-pensamento, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional, etc...” (RANCIÈRE, 2005: 33)

. “Pois a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para a elaboração de de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potencia específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência de pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. Há, portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, que é dotada de uma potencia específica” (RANCIÈRE, 2009: 33, 34)

## **BIBLIOGRAFIA**

ARGAN, Giulio Carlo. *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires: Ed. Nueva Vision, 1984

AGAMBEN, Giorgio. *O pensamento é a coragem do desespero*, entrevista, Paris, versão eletrônica do periódico Télérama, 2014

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo, Ed. Paulus, 1997

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, LP&M, 2014.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*, São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2009

BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Ed. Conrad, 2001

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança Vol.1*. São Paulo. Ed. Contraponto, 2005

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. São Paulo, Martins Editora, 2011

BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Helio Oiticica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo, Ed. Cosac e Naify, 1999

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2008

CABANNE, Pierre e DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp: entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris, Ed. Allias/Ed. Sables, 2014

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*, São Paulo, Ed. Cia das Letras, 1990



CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005

CELASCHI, Flaviano e DESERTI, Alessandro. *Design e innovazione*. Roma, Ed. Carocci, 2007

CIDADE, Daniela. *Os cortes de Gordon Matta-Clark: um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura* – Tese de doutorado. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 2010

COHN, Sergio. *Encontros- Rogério Duarte*, Rio de Janeiro, Ed. Beco do Azougue, 2009

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol, e-book*, São Paulo, Ed. Cosac Naify, 20013

DANTO, Arthur C. *Marcel Duchamp e o fim do gosto, uma defesa da arte contemporânea*, artigo, São Paulo, Revista Ars, 2008

DANTO, Arthur C. *O mundo da arte*, artigo, Ouro Preto, Revista Arte e Filosofia, Ed. UFOP, 2006

DEBORD, Gui. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo, Ed. Contraponto, 2006

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*, São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2003

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Helio Oiticica*, São Paulo, EDUSP, 2015

FRANZATO, Carlo e HINDRICHSON, artigo, *Design de Cenários: uma tecnologia para promover o compartilhamento de conhecimentos em redes de projeto*, Porto Alegre, Revista D, p. 155-158, 2012

FREIRE, Américo e OLIVEIRA, Lúcia Lippi in *Capítulos da memória do urbanismo carioca, depoimentos ao CPDOC/FGV*, Rio de Janeiro, Ed. Folha Seca, 2002

FOSTER, Hall. *O complexo arte-arquitetura*, São Paulo, Ed. Cosac e Naify, 2015

GARRONI, Emilio. *Creatività*, Macerata, Ed. Quodlibet, 2010

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. São Paulo: Ed. LTC, 2000

GUARNACCIA, Matteo. *Provos, Amsterdam e o nascimento da contracultura*, São Paulo, Ed. Conrad, 2010

GUATTARI, Felix. *Caosmose- Um novo paradigma estético*, São Paulo, Ed. 34, 2012.

HEIJDEN, Kees van der. *Planejamento de Cenários- A arte da conversação estratégica*, Porto Alegre, Ed. Bookman, 2004

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos extremos- O breve século XX*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Ed. UFBA, 2012

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*, Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 2001

LEENHARDT, Jacques. *Sensibilidade e Sociabilidade* in Olhares Sobre a História, RAMOS, Alcides Freire et ali, São Paulo, ED. Hucitec, 2010.

LEFÈVBRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo, Ed. Centauro, 2011

MANZINI, Ezio, JÉGOU, François. *Design degli scenari* in Design multiverso. Appunti di fenomenologia del design, org. MANZINI, Ezio; BERTOLA, Paola. Milano, Edizioni Poli.design, 2004

MARCH, Ana. *Vivir en la época del capitalismo artístico* – resenha do livro *La estetización del mundo* (Lipovetsky, Serroy) <http://blogs.culturamas.es>, 2015

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, Porto Alegre, Ed. Sulina, 2004

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Vol. 5 – Jacques Rancière*, Rio de Janeiro, Ed. Cobogó, 2011

OITICICA FILHO, César (ORG). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011

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

PICON, Antoine. *Pour une genealogie du projet*, Cahiers du CCI,-Architecture et Philosophie, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1987

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005

RANCIÈRE, Jacques. *A revolução estética e seus resultados*, artigo, Projeto Revoluções, 2011, <http://www.revolucoes.org.br/v1/seminario>

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009

REYES, Paulo Belo. Org. *Projeto por Cenários*, Porto Alegre: Ed Sulina, 2015

REYES, Paulo Belo. *Lugares de Godot*, artigo, Rio de Janeiro, SBDS, no prelo, 2016

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* São Paulo, Companhia das Letras, 2015

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004

**ANEXO**

**TABELAS DE CAPTURA DE VALORES NA OBRA DE HELIO OITICICA, ENFATIZADOS ENTRE *SENTIDO, INTERAÇÃO E FORMA***

(as marcações em vermelho respondem a um passo de processo: são primeiras escolhas, não definitivas, de valores a serem trabalhados)

valor	ênfase	texto	Pág.
formas puras são <b>cósmicas</b>	S	Novembro 1959	15
<b>espaço-tempo</b>	S	Dezembro 1959	16
Mondrian: arquitetura-pintura-escultura unificadas	S, I, F	Natal de 1959	17
Não-representação, <b>não-objetividade</b>	S, F	Maiço 1960	18
Problema da cor, cor-tempo, <b>tempo como zeitgeist</b>	S, F	Junho 1960	19
Pintura desobjetiva, interartes	S, F	Inter-relação das artes	19
artista-autor, <b>obra no espaço</b> , dimensão infinita	S, F	4 de setembro de 1960	21
Arte do artista	S	6 de setembro de 1960	22
Artista x matéria	S	7 de setembro de 1960	22
Artista x criação	S	11 de setembro de 1960	22
Cor-estrutura, <b>cor-dimensão</b>	F	5 de outubro de 1960	23
<b>arquitetura e musica</b> , relação da pintura com outro campos	S, F	4 de novembro de 1960	23
Grande núcleo nº 1, não-expressão do artista, cor	S, F	25 de novembro de 1960	24
goethe	S	2 de dezembro de 1960	24
não-objetividade positiva da arte	S	9 de dezembro de 1960	24
cor-estrutura, cor-espaço, cor-elemento	S, F	30 de dezembro de 1960	24
<b>O falível é infalível</b>	S	7 de janeiro de 1961	25
AAGL	S	15 de janeiro de 1961 (domingo)	26
goethe	S	21 de janeiro de 1961	26
Fim do quadro, <b>não-objeto</b> , salvação da pintura	S, F	16 de fevereiro de 1961	26
<b>Espaço estético</b> , arquitetura abstrata, labirinto, <b>tempo estético</b>	S, F	22 de fevereiro de 1961	29
Chega de intelecto, pensamento sublime	S	(continuação)	30
Grande ordem da cor	F	12 de março de 1961	30
Significado maior que a aparência, Mondrian	S, F	21 de abril de 1961	30
Cor-estrutura integrada ao espaço-tempo	F	28 de junho de 1961	31
Núcleos, cor nuclear, pintura no espaço, espaço como signo, pintura-arquitetura	F	7 de agosto de 1961	32

Individualidade e contexto, <b>atividade de grupo</b> , Mondrian, fim da representação, Lygia Clark	S, I, F	13 de agosto de 1961	33
projeto 'cães de caça', <b>penetráveis</b> (maquetas), poesia, teatro	S, F	28 de agosto de 1961	35
Cor, espaço, tempo, forma, <b>vivencia</b> , labirinto,	S, F	28 de agosto de 1961	35
Cor vivencial, natureza	S, F	28 de agosto de 1961	35
Núcleo improviso, <b>improviso</b> como qualidade	S, F	27 de dezembro de 1961	36
Fim do suporte, expressão abstrata e estrutural versus naturalismo e figuração	S, F	6 de fevereiro de 1962	38
<b>Manejo dos opostos</b> , cor-luz	F	8 de fevereiro de 1962	39
Cor-tonal e desenvolvimento nuclear da cor	F	17 de março de 1962	40
Kandinsky, arte abstrata	S	23 de março de 1962	41
Pintura pura, cor-estrutura, espaço	S, F	16 de abril de 1962	42
<b>Penetrável</b> , ligação ao <b>espaço ambiental</b> , projetos	S, F	3 de junho de 1962	43
Cor-tempo, <b>estrutura-tempo</b> , espaço-tempo	F	Cor, tempo, estrutura	44
Fusão versus justaposição	S, F	Cor, tempo, estrutura	44
Tempo estático da representação versus tempo dinâmico do abstrato	S, F	Cor, tempo, estrutura (tempo)	47
<b>Não-objeto</b> , pluridimensionalidade	S, F	Cor, tempo, estrutura (tempo)	47
<b>Tempo-perceptivo</b> , tempo-filosófico, tempo-arte, Mondrian	S, F	Cor, tempo, estrutura (tempo)	47
Espaço de representação de Mondrian, tempo mecânico o do concretismo, <b>tempo dinâmico</b>	S	Cor, tempo, estrutura (espaço)	48
Sentido da arquitetura e da música	S, F	Cor, tempo, estrutura (espaço)	48
<b>Escala humana</b> , vivencia, labirinto	S, I, F	Cor, tempo, estrutura (espaço)	48
Tomada de <b>consciência</b> do espaço pela massa de cor	F	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	50
Arte e técnica, grande ordem da cor, cor-física-cor-psíquica	S	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	50
Cor única, puro espaço (espaço na pintura-pintura no espaço)	S	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	50
Núcleo, penetrável	S, I, F	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	50

Relação espectador e estrutura-cor / centralidade virtual do espectador	I	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	52
Construtividade como <b>zeitgeist</b> / relação espectador x forma	S	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	55 60
Sentido de construtividade: nova construtividade / construtor	S	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	62
Bólides / <b>transobjetos</b> (readymades participantes da essência estética)	S, F	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	63
Captação do pronto, não o achar ao acaso	S, F	A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade	64
<b>Descoberta / Parangolé</b> / novo objeto / <b>palavra</b> / intenção	S, F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	65
<b>Transmateriais</b> / obra total	F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	66
<b>Espectador-obra</b>	I	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	66
Transobjetividade/transobjeto	F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	66
Cubismo e arte africana negra	S	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	67
Novo espaço, novo tempo / participação ambiental do espectador / <b>totalidade ambiental</b>	S I	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	67
Estandarte / <b>ultraespacialidade do objeto</b>	I, F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	67
Arquitetura, urbano, escala / estrutura objetiva	F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	67
Achar no mundo urbano / relações perceptivo-estruturais	S, I, F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	68
Estrutura mítica primordial / <b>imaginativo-estrutural</b>	S, I, F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	68
<b>Dança / lugares privilegiados</b> / vontade de um novo mito	S, I, F	Bases fundamentais para uma definição de Parangolé	69

Estandarte, dança, cor no espaço ambiental	I, F	Anotações sobre o Parangolé	70
Espectador, movimento, ato expressivo	S, I	Anotações sobre o Parangolé	70
Vestir/ transmutação expressivo-corporal	S, I	Anotações sobre o Parangolé	70
Agir como situação no espaço-tempo / vivência mágica	S, I	Anotações sobre o Parangolé	70
Vivencia total do espectador / <b>participador</b>	I	Anotações sobre o Parangolé	71
<b>Reconhecimento / espaço intercorporal</b>	I	Anotações sobre o Parangolé	71
<b>Vestir x assistir / obra-ação</b>	I	Anotações sobre o Parangolé	71
<b>Estrutura ambiental, participador-obra, dança, ato expressivo</b>	S, I	Anotações sobre o Parangolé	72
<b>Derrubar preconceitos sociais</b>	S, I	Anotações sobre o Parangolé	73
Dança, contemplação ativa x transcendente, ato-total do eu	I	Anotações sobre o Parangolé	74
<b>transformabilidade</b>	S, I, F	Anotações sobre o Parangolé	75
Antiarte: criar x motivar à criação	S, I	Posição e programa	77
Necessidade coletiva da criação	S, I	Posição e programa	77
metarrealidade	S	Posição e programa	77
<b>Reunião de modalidades expressivas</b>	S, I, F	Programa ambiental	78
Antiarte ambiental / apropriação / coisas do mundo	S, I, F	Programa ambiental	79
<b>Museu é o mundo</b>	S, I, F	Programa ambiental	79
Achar x captar / obra-obra	S, I, F	Programa ambiental	80
Antimoral / anticonformismo / antiestratificações	S, I	Posição ética	81
Responsabilidade da posição individual ( <b>ética</b> )	S, I	Posição ética	81
Antiarte é criação e coletividade	S, I, F	Posição ética	81
<b>Revolta / marginalidade / utopia da felicidade</b>	S, I	Posição ética	82
Não-esteticismo / indiferenciação	S	Posição ética	82
<b>Vitalidade / nova realidade</b>	S, I, F	Posição ética	83
<b>Nova objetividade</b>	S	Esquema geral da nova objetividade	84
Estado situacional / chegada / <b>diferença</b>	S	Esquema geral da nova objetividade	84
Não-dogma / princípio da <b>multiplicidade</b>	S	Esquema geral da nova objetividade	84
Vontade construtiva geral	S, I	Item 1: Vontade construtiva geral	85
Inovação / antropofagia / Brasil	S, I, F	Item 1: Vontade construtiva geral	85
Identidade geral	S, I, F	Item 1: Vontade construtiva geral	85



Demolição, negação, processo / desintegração	S, F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	86
criação sucessiva de relevos / antiquadros / estruturas espaciais / estruturas ambientais	F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	86
<b>Sentido social</b> da descoberta	S, I	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	88
Desintegração física, desintegração semântica	S, F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	
<b>Protesto</b> em forma lúdica, Pedro Escosteguy / Lygia Pape, Lygia Clark	S, F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	88
<b>Poética / dialética</b> /processo	S, I, F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	88
Descoberta do <b>corpo</b> / reconstituição do corpo / campo <b>tátil-sensorial</b>	I, F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	89
Processo dialético / <b>arte dos sentidos</b> , Frederico marais / realismo mágico, W. D. Lee	S, I, F	Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete	90
Contemplação transcendental versus participação corporal sensorial (manipulação) / participação semântica	I	Item 3: participação do espectador	91
Campo da poseia, palavra e <b>palavra- objeto</b> , Lygia Clark	S, F	Item 3: participação do espectador	91
Crise das <b>estruturas puras</b>	S, F	Item 3: participação do espectador	92
Participação coletiva ( <b>vestir e dançar</b> ), dialético-social ( <b>confrontar</b> ), lúdica ( <b>jogar</b> ): volta ao mito ( <b>sentir/apropriar</b> )	S, I	Item 3: participação do espectador	92
Processo / velocidade	I, F	Item 3: participação do espectador	93
<b>Pintura tátil, como forma política</b> , Escosteguy / arte participante / identidade brasileira / F. Gullar		Item 4: tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos	94

Pensamentos transformadores / participação total /totalidade cultural (inclui a estética)	S	Item 4: tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos	95
Não tratar a estética como uma segunda natureza da cultura	S	Item 4: tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos	95
Processamento de consciências x esteticismo	S, F	Item 4: tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos	95
Jogar produções individuais ao alcance do público x propr atividades criativas na própria criação da obra	I	Item 5: Tendência a uma arte coletiva	96
Programa aberto	S, I	Item 5: Tendência a uma arte coletiva	96
Antiarte / novo / pós-moderno, Mário Pedrosa	S, F	Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte	97
Criação x exigência ética	S	Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte	97
Criar e comunicar / obra aberta / artista posicionista, educador	S, I, F	Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte	97
Mario Schemberg, ser 'contra' coisa argumento e fatos	S	Conclusão	98
Sensação, elementos de sensação, memória, experiência sensorial como autoconhecimento	S, I, F	15 de maio de 1967: Perguntas e respostas a Mario Barata (fragmentos)	99
Criar ambiente para o comportamento, liberar à individualidade este comportamento	S, I, F	15 de maio de 1967: Perguntas e respostas a Mario Barata (fragmentos)	100
antitecnologia	F	15 de maio de 1967: Perguntas e respostas a Mario Barata (fragmentos)	100
Suprassensorial / pintura, escultura, hibridização, mobilidade: produto híbrido	S, I, F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	102
Palavra, poema,: poema-objeto (concreto brasileiro)	I, F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	102

Objeto: nova proposição da estética, nova <b>forma perceptiva</b> , aberto à participação do espectador	F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	102
Objeto como superação das formas (da arte): <b>coisa</b> da integralidade perceptivo-sensível	F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	102
<b>Nova objetividade / não condicionamento dos sentidos / verdadeiro fazer</b> pela interação com o indivíduo	S, I	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	102
<b>Vivência</b>	S, I, F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	103
Proposições abertas / exercícios criativos / <b>obras (im) palpáveis</b>	F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	104
<b>Não-objeto</b>	S, F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	104
<b>Espontaneidade expressiva</b>	F	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	104
Estados alucinógenos x não-alucinógenos ( <b>polaridade</b> suprassensorial)	S	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	104
Estabilidade suprassensorial é na alucinação / <b>dilatamento da consciência</b> / volta ao mito	S	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	104
Ritmo / dança / corpo / sentidos / <b>conhecimento direto</b>	I	Dezembro 1967: Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira	105
Projeto ambiental / vanguarda / local, global	S	4 de março de 1968	106
<b>Arquitetura orgânica</b> das favelas / construções espontâneas / arte das ruas / coisas inacabadas / centros urbanos	F	4 de março de 1968	106
Plano de idéias universalista (volta ao mito, <b>incorporação sensorial</b> )	S	4 de março de 1968	107
Produção de valores brasileiros / cenário tropical / <b>caminhar</b>	S	4 de março de 1968	107
<b>Organismo</b> / tátil-sensorial / luz / sentido imagético	I, F	4 de março de 1968	108

Devoramento / antrpofagia	S	4 de março de 1968	108
Problema da imagem / linguagem brasileira	S	4 de março de 1968	108
Nome / Tropicália	S, F	4 de março de 1968	108
Mito da miscigenação	S	4 de março de 1968	108
Superação da obra de arte transformada em consumo capitalista	S	4 de março de 1968	109
Droga /dilatamento da consciência / expressividade / negros x brancos (corpo)	S	4 de março de 1968	109
Revolução / anticonformismo	S	4 de março de 1968	109
Nova objetividade como vanguarda brasileira	S	Situação da vanguarda no Brasil	110
Objetos como ordens ambientais	S, I, F	Situação da vanguarda no Brasil	110
Experimentar a criação, descobrir significados	I	Situação da vanguarda no Brasil	111
Mundo experimental	I	Situação da vanguarda no Brasil	112
Operar em situações-limite	S	Situação da vanguarda no Brasil	112
viver o prazer	S	CRELAZER	113
Todos podem criar / criar do lazer ou crer no lazer?	S	CRELAZER	113
Não ao pensamento a priori	S, F	CRELAZER	113
O lazer-prazer é lícito	S	CRELAZER	115
Vida, corpos, contato	F	CRELAZER	114
Do mundo das imagens ao mundo das consciências	S	CRELAZER	115
Proposições nascem e crescem umas das outras	S	CRELAZER	115
Área aberta (descobrir sensações) Área vazia (criar significados)	S, F	CRELAZER	115

Sonho / ideia / realidade/ parafernália	F	CRELAZER	116
Imagem-estrutura (Tropicália) Comportamento-estrutura (Barracão)	S, F	CRELAZER	116
Participação-proposição	I	CRELAZER	117
Espera, potência-ultraguarda	S	CRELAZER	117
A insuficiência dos museus (das estruturas da arte)	S, I, F	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	118
Os que devem mudar são eles	S	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	118
Recinto-obra / lugar-recinto-contexto-obra	I, F	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	119
Mondrian, Schwitters : Casa:obra realização estética da vida	S	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	119
Repouso ativo, fantasia profunda, Estados vivos	S	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	119
Projeto (objeto que propõe): Rogério Duarte	S, I, F	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	120
Sono-lazer, Lazer-fazer Lugares-elemento Habitar-significar-existir	S, I, F	A obra, seu caráter objetal, o comportamento	120