

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Guilherme Rezende Landim

PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE INTERVENÇÕES URBANAS:

*A experiência locativa de *Habita-me se em ti transito*.*

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Guilherme Rezende Landim

PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE INTERVENÇÕES URBANAS:

A experiência locativa de *Habita-me se em ti transito*.

Trabalho de dissertação apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação, na área de concentração em Comunicação e Sociedade, na linha de pesquisa “Estética, Redes e Tecnocultura”.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Guilherme Rezende Landim

Práticas artísticas de intervenções urbanas:
a experiência locativa de *Habita-me se em ti transito*.

Trabalho de dissertação apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação, na área de concentração em Comunicação e Sociedade, na linha de pesquisa “Estética, Redes e Tecnocultura”.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.

Trabalho aprovado em ____ de _____ de 2015 pela Banca Examinadora composta por:

Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia – Orientador
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela – Convidada
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Profa. Dra. Raquel Rennó Nunes – Convidada
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015



Este trabalho é dedicado aos que acreditam no potencial dos espaços e suas ramificações.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que permitiu o apoio financeiro para a realização da pesquisa.

Aos professores que tornaram possível este trabalho, muitos deles auxiliando em minhas pesquisas desde a graduação. Ao meu orientador, por me impulsionar no projeto prático, repensando diversas características da linguagem audiovisual no contexto urbano, além de sempre proporcionar a busca pelo melhor na produção textual, incentivando leituras muito enriquecedoras e com possibilidade de liberdade na escrita, e também de forma a me posicionar criticamente enquanto pesquisador e criador de conteúdo audiovisual.

Às profas. Dra. Raquel Rennó e Dra. Gabriela Borges pelos apontamentos críticos como integrantes da banca, cruciais ao amadurecimento do texto.

Ao meu companheiro Leonardo Barbosa cujo apoio se deu desde a ideia de propor esta pesquisa de mestrado. Obrigado pelo carinho, pelas conversas no café da manhã, pelas indicações de leituras no campo social, por me fazer pensar o lado mais cético da tecnologia e dos processos aos quais analiso e proponho enquanto pesquisa. Gracias también por me proporcionar viagens tão distantes em assuntos breves, por me mostrar a beleza nos intensos ínfimos.

À grande parceira Claudia Rangel, que me acompanhou no processo de busca pela linguagem cinematográfica, produzindo *Habita-me*, trocando ideias tão sólidas ou mesmo divagações sobre planos fílmicos e outras referências artísticas. Agradeço à pesquisadora e amiga profa. Dra. Carolina dos Santos Bezerra Perez por me incentivar em cada encontro à leitura, à plena busca pela ampliação do conhecimento, dentro e fora do âmbito do saber acadêmico. Agradeço à Lilian Medeiros cujas desconstruções da arte me trouxeram ímpeto de buscas pelo cinema, fotografia e pintura. Agradeço ao amigo Big Charles por fazer refletir sobre as pedras “que os humanos insistem em remover de seu *habitat* natural, e construir inverossímeis cidades fortalezas de sua solidão”. Ao amigo Rogério Farias pelos encontros fortuitos em conversas tão enriquecedoras. À Maria Maria Deleuze (Elaine) pelas trocas e afetos em leituras compartilhadas, mensagens e conversas. À Alessandra Fonseca (Rizza) que me aproximou dos estudos da luz trazendo uma nova paleta de cores na fotografia e em outros processos de formação de imagem. Ao amigo Marcos Souza (Markito), espectador assíduo de *Habita-me*, que me fez acreditar cada vez mais no filme e fazê-lo continuar. Ao amigo Chadas Ustuntas agradeço por trazer aberturas a transições entre céus mais claros, horizontes mais extensos e sinfonias mais puras.

À Gabriella Ribeiro pela paciência e atenção em viabilizar a participação em congressos relevantes à pesquisa. Um agradecimento especial à Ana Cristina Brandão pelo empenho em me proporcionar a bolsa em meio a tantas dificuldades, em diversas instâncias.

Aos meus companheiros de turma com os quais aprendi muito em conversas no período das disciplinas ou pelos congressos onde nos encontrávamos. À Elisiana Frizzoni Candian, pela indicação de congressos relevantes, pelo cuidado na leitura de meus artigos e do primeiro e segundo capítulos da dissertação, e por conversas intensas e tão valiosas, as quais eu ansiava por novos encontros.

Ao Rogério de Souza, Subsecretário de Desenvolvimento Social de Juiz de Fora, que auxiliou em todas as etapas da pesquisa de *Habita-me se em ti transito* e também aos membros e apoiadores do Fórum Municipal de População de Rua de Juiz de Fora.

À minha mãe, mulher guerreira, que apesar das dificuldades sempre me proporcionou saltos a novas conquistas. Agradeço também pela compreensão por minhas longas ausências e breves loucuras devido ao processo de estudos. Agradeço também aos entrevistados de *Habita-me se em ti transito*: Marcos; Wallace; Luzia; William; Bianca; Mirian; Jonathan; Renato; Emerson; Fabiano e João, pessoas que tive o prazer de conhecer e ouvir histórias.

“Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém quem não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. Também retorno de Zirma: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventila-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.”

(CALVINO, Ítalo. 1999, p. 23)

RESUMO

Cada vez mais se experiencia a cidade através de interfaces de aparelhos digitais móveis, de modo que o espaço urbano é intensamente atravessado por fluxos infocomunicacionais (LEMOS, 2008) por meio de tecnologias digitais ubíquas, como redes *wireless*, redes sociais, tecnologias de vigilância, *LBT*¹ e *LBS*², realidade aumentada, navegação GPS, sensores assim como a emergência da “internet das coisas”³ (*internet of things*) e o “*big*” e *open data*. Nesse sentido, a pesquisa aborda as formas de apropriações do espaço urbano na atualidade a partir da mídia locativa digital, permitida com as tecnologias móveis (*gadgets* com acesso a internet *wi-fi*). Analisa-se o processo de intervenção no espaço urbano por meio dos conteúdos locativos de *Habita-me se em ti transito* e outros trabalhos que se voltam à crítica urbana. São abordadas práticas de crítica ao próprio espaço urbano, trabalhos que lidam com a relação do corpo e a cidade e aqueles que têm a cidade como suporte de criação. Os principais pontos investigados são o corpo (sujeito, transeunte, usuário de *gadgets*, o artista *performer*), a mobilidade (nomadismo e conteúdos digitais em aparelhos móveis), o lugar (cidade, território e geolocalização) e os conteúdos infocomunicacionais (LEMOS, 2008) dispostos em determinados espaços geolocalizados. Destaca-se também a dimensão estética, política, cultural e social das intervenções artísticas urbanas, realizando-se, para tanto, um panorama partindo do século XVIII à contemporaneidade pensando nas formas de apropriação do espaço urbano no campo da arte. O principal objeto de análise é baseado no relato de experiência do processo criativo de *Habita-me se em ti transito* (*locativo*), composto por vídeos locativos reconfigurados a partir de um curta-metragem documental de 21’47” e veiculados nos locais onde o filme foi gravado, por meio de *qr codes*⁴, espalhados por três praças do centro de Juiz de Fora (MG). Esta pesquisa é de cunho bibliográfico, documental e de campo, sendo o último, o projeto prático, objeto de análise do texto.

Palavras-chaves: intervenções artísticas; espaço urbano; mídia locativa digital; GPS filme; *Habita-me se em ti transito*.

¹ *Location-based technologies*.

² *Location-based systems*.

³ “A “Internet das Coisas” (*Internet of Things – IoT*) é, de acordo com CERP 2009 (*Cluster of European Research Projects on the Internet of Things*), uma infraestrutura de rede global dinâmica, baseada em protocolos de comunicação em que “coisas” físicas e virtuais têm identidades, atributos físicos e personalidades virtuais, utilizando interfaces inteligentes e integradas às redes telemáticas. As coisas/objetos tornam-se capazes de interagir e de comunicar entre si e com o meio ambiente por meio do intercâmbio de dados. As coisas reagem de forma autônoma aos eventos do “mundo real / físico” e podem influenciá-los por processos sem intervenção humana direta” (CERP *apud* LEMOS, 2012, p. 19-20).

⁴ Código *qr* (sigla do inglês *quick response*) é um código de barras bidimensional que pode ser facilmente esquadriado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto (interativo), um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um *e-mail*, um contato ou um SMS.

ABSTRACT

Increasingly we experience the city through mobile digital device interface, so the urban space is intensely crossed by infocommunicative content (LEMOS, 2008) by means of ubiquitous digital technologies such as wireless networks, social networks, surveillance technologies, LBT and LBS, augmented reality, GPS navigation, sensors as well as the emergence of the "internet of things" and the "big" and open data. In this sense, the research addresses the forms of appropriation of urban space from the digital locative media, permitted with mobile technologies (gadgets with access to wi-fi). The analysis is on the process of intervention in the urban space through locative videos from "Habita-me se em ti transito" and other works that are focused on the urban criticism. Critical practices are focused on the urban space itself, works dealing with the relationship of the body and the city and those who have the city as creating support. The main points investigated are the body (subject, passers, gadgets users, the performer artist), mobility (nomadism and digital content on mobile devices), the place (city, territory and geolocation) and infocommunicative content (LEMOS, 2008) arranged in particular geo spaces. It is also highlights the aesthetic dimension, political, cultural and social urban artistic interventions, performing, thus, an overview starting from the eighteenth century to the contemporary, thinking in the forms of appropriation of urban space in art. The main object of analysis is based on the experience report of the creative process of "Habita-me se em ti transito" (locative), composed of locative videos reconfigured from a short documentary of 21'47" and available (through qrcodes) in places where the movie was recorded, spread over three squares of Juiz de Fora centre (MG). This research is a bibliographic, documentary and practice, the latter, the practical project, is the object of analysis.

Keywords: artistic interventions; urban space; locative digital media; GPS film; Habita-me se em ti transito.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: <i>Mémoires</i> (1957).....	36
Figura 2: <i>Guide psychogéographique</i> de Paris (1957).....	36
Figura 3: Edifício da Central Headquarters of the Affiliated Gas Companies Network, (1977) ...	39
Figura 4: Tilted Arc, Richard Serra (1981).	41
Figura 5: Descrição do ato de caminhar.	44
Figura 6: Exemplo do projeto em Darmstadt, Hesse, Alemanha (2008).....	53
Figura 7: <i>Transborder Immigrants Tool</i>	54
Figura 8: <i>Tracklog</i>	55
Figura 9: Estrutura montada para o projeto.	57
Figura 10: Montagem da estrutura.	57
Figura 11: Exposição de informações sobre passantes.....	57
Figura 12: Informações sobre os passantes expostas na rua.....	57
Figura 13: Mapa de <i>Mabuse Paris Visit Tour</i>	59
Figura 14: Ilustração do projeto.....	61
Figura 15: Dispositivo acoplado ao performer.	61
Figura 16: <i>Techformance</i> em Fev. 2009.....	61
Figura 17: Marcas no corpo do performer.....	61
Figura 18: Usuário no Largo da Carioca.	69
Figura 19: Leitura de <i>qr code</i> próximo ao Palácio Gustavo Capanema.....	69
Figura 20: <i>laloca.art_deco@jf</i>	70
Figura 21: Abertura de <i>Habita-me se em ti transito</i>	75
Figura 22: Exibição na Praça São Mateus.	78
Figura 23: Exibição na Praça da Estação.....	78
Figura 24: Exibição na Praça Antônio Carlos.	78
Figura 25: Exibição na Praça Padre Geraldo Pelzers.	78
Figura 26: Abertura do filme <i>legi-signo</i>	79
Figura 27: Abertura do filme <i>legi-signo</i>	79
Figura 28: <i>graffiti</i> com o nome do filme.	79
Figura 29: João, entrevistado, passa com o carrinho.....	79
Figura 30: Transeuntes e pedra portuguesa.	80
Figura 31: Transeuntes no Calçadão Rua Halfeld.	80
Figura 32: Transeuntes e pedra portuguesa.	80

Figura 33: Ciclista.	80
Figura 34: <i>Time Lapse</i> Praça da Estação.	80
Figura 35: <i>Time Lapse</i> Praça Jarbas de Lery.	80
Figura 36: <i>Time Lapse</i> Praça Antônio Carlos.	81
Figura 37: <i>Time Lapse</i> Parque Halfeld.	81
Figura 38: Imagem angular da Praça da Estação.	82
Figura 39: Torre da estação ferroviária.	82
Figura 40: Edificações da Praça da Estação.	82
Figura 41: Edifício da Associação Comercial.	82
Figura 42: Correção de cor na fotografia (depois).	83
Figura 43: Correção de cor na fotografia (antes).	83
Figura 44: Entrevista com Bianca na Praça da Estação.	85
Figura 45: Nome do filme grafitado.	85
Figura 46: Fragmentos urbanos.	86
Figura 47: Fragmentos urbanos.	86
Figura 48: Fragmentos urbanos.	86
Figura 49: Fragmentos urbanos.	86
Figura 50: Fragmentos urbanos.	86
Figura 51: Fragmentos urbanos.	86
Figura 52: Plano fechado no carrinho de Luzia.	87
Figura 53: Plano Geral de Luzia transitando pela rua.	87
Figura 54: Bianca caminhando.	87
Figura 55: Transeuntes na Rua Halfeld.	87
Figura 56: Transeuntes na Praça da Estação.	87
Figura 57: Transeuntes na Rua Halfeld.	87
Figura 58: Intervenção na Praça Antônio Carlos.	92
Figura 59: Intervenção na Praça Antônio Carlos.	92
Figura 60: Intervenção no Parque Halfeld.	92
Figura 61: Intervenção em ponto de ônibus próximo ao Parque Halfeld.	92
Figura 62: Intervenção em ponto de ônibus na Praça da Estação.	92
Figura 63: Resultado de uma ação na Praça da Estação.	92
Figura 64: Seta e <i>qrcode</i> do Parque Halfeld.	93
Figura 65: Seta e <i>qrcode</i> da Praça da Estação.	93
Figura 66: Seta e <i>qrcode</i> da Praça Antônio Carlos.	93

SUMÁRIO

1 A CIDADE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	20
1.1 O CAMINHAR COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	21
1.1.1 Corpo e espaço na cidade.....	26
1.1.2 A cidade como <i>ready-made</i>	30
1.2 A CIDADE EXPERIENCIADA PELO SURREALISMO	32
1.3 A CIDADE COMO SUPORTE DE CRIAÇÃO PARA ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS	37
 2 PRÁTICAS ARTÍSTICAS LOCATIVAS: POR UMA CRÍTICA À GEOGRAFIA URBANA	47
2.1 NOMADISMOS TECNOLÓGICOS: COMUNICAÇÃO, REDE E MAPEAMENTO	49
2.2 ARTE LOCATIVA COMO CRÍTICA URBANA	52
2.2.1 Mapeamento, Vigilância e Controle	56
2.3 PROCESSOS LOCATIVOS NO ESPAÇO URBANO: O CORPO COMO MOTOR	60
2.4 O GPS FILME: O CINEMA QUE TRANSITA PELA URBE	63
2.4.1 A cidade como suporte narrativo e experiência estética	66
 3 A LINGUAGEM AUDIOVISUAL NO GPS FILME: POTENCIALIDADES E LIMITAÇÕES NA EXPERIÊNCIA DA PRODUÇÃO DE <i>HABITA-ME SE EM TI TRANSITO</i>	71
3.1 AS ETAPAS DA CRIAÇÃO DE <i>HABITA-ME</i> E A RELEVÂNCIA PARA O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DA CONCEPÇÃO IMAGÉTICA.....	74
3.1.1 Pré-produção.....	75
3.1.2 Produção (gravação).....	76
3.1.4 Exibição nas Praças	77
3.2 O ASPECTO INDICIAL DA FOTOGRAFIA EM DIÁLOGO COM O ESPAÇO URBANO	78
3.3 MONTAGEM LOCATIVA E VEICULAÇÃO.....	88
3.3.1 Veiculação	89
4 RESULTADOS E DISCUSSÕES	94
5 REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

“O problema não é de inventar o espaço, ainda menos de reinventá-lo [...], mas de interrogá-lo, ou, mais simplesmente ainda, de lê-lo; pois o que nós chamamos cotidianidade não é evidência, mas opacidade: uma forma de cegueira, uma maneira de anestesia.”

(PEREC, 2000, p. 23)⁵

O interesse pela pesquisa no campo locativo se deu a partir de 2011, ao conhecer as atividades do grupo LaLoca⁶ (Laboratório de Mídias Locativas), no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pude participar como colaborador do projeto *laloca.art_deco@Jf*, um minidocumentário locativo desenvolvido para plataformas móveis (celulares e *tablets* com acesso à *internet*) que aborda os prédios no estilo *art-déco* no centro de Juiz de Fora (MG).

Ao conhecer o grupo, tive a oportunidade de escrever⁷, em dezembro de 2011, em coautoria com o prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia⁸ e Claudia Elena dos Santos Rangel⁹, sobre a experiência do projeto para o Festival da Cultura Digital no Rio de Janeiro. Ouvindo as instigantes comunicações orais no evento, do relato de experiências de outros grupos que trabalhavam com arte e tecnologia, Claudia Rangel e eu começamos a pensar em algumas questões que nos inquietavam, entre as quais o espaço urbano: Como retratar a cidade? Como apresentá-la através de imagens? Como pensar nos espaços que dividem estruturas tão sólidas? Como habitar e transitar espaços urbanos? Quem os habita e quem os transita?

Essas indagações levaram-nos à conclusão de que o espaço urbano deveria ser apresentado por quem está à margem, por quem faz da rua sua morada. Diante disso, a partir dos conceitos de habitar e transitar as cidades, pensamos na população em situação de rua para apresentar esses locais, o que culminou no documentário *Habita-me se em ti transito*.

⁵ Nossa tradução para: “*Le problème n’est pas d’inventer l’espace, encore moins de le ré-inventer [...], mais de l’interroger, ou, plus simplement encore, de le lire; car ce que nous appelons quodidieneté n’est pas évidence, mais opacité: une forme de cécité, une manière d’anesthésie*” (PEREC, 2000, p. 23).

⁶ “LALOCA (www.ufjf.br/laloca) é um Laboratório de Mídias Locativas que tem por objetivo estabelecer um pólo de produção e pesquisa de mídias móveis, mais especificamente filmes locativos, com roteiro interativo, usando diversas ferramentas e sistemas operacionais abertos e criados em *software* livre. Em colaboração com a Universidade da Califórnia em San Diego e com apoio da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), o LALOCA contempla o desenvolvimento de produtos audiovisuais, especificamente GPS filmes interativos de curta duração, rodados no Brasil ou no exterior.” (SUPPIA, 2011, não paginado).

⁷ Comunicação proposta: “Arte com Mídia Locativa: Uma nova experiência narrativa com o Cinema GPS”.

⁸ Atual orientador.

⁹ Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Para isso, partimos, inicialmente, de pesquisas bibliográficas sobre o tema da população em situação de rua, seguidas de referências filmográficas, para, enfim, chegarmos à pesquisa em campo: na rua, priorizando os espaços de maior contingente desse grupo. Nessa etapa também foram realizadas entrevistas com assistentes sociais e conversas informais com pessoas em situação de rua. Em março de 2012 surgiu a oportunidade de submeter o projeto à Lei Municipal de Incentivo à Cultura Murilo Mendes, em Juiz de Fora (MG), tendo sido aprovado¹⁰.

A partir de então, continuamos as pesquisas, complementadas com outras produções em filmagens nas ruas da cidade, as quais foram importantes no processo de imersão na linguagem documental da paisagem urbana. Em 2012, aconteceram duas: o curta-metragem “Getúlio, que horas são?”¹¹ (2012), como prática da oficina “Base de Realização Audiovisual” na “II Semana do Audiovisual de Juiz de Fora”; o curta-metragem “Movirtualizar-te”¹² (2012), mocumentário¹³ sobre um vírus de computador que faz com que os infectados filmem e fotografem incessantemente.

Outra experiência relevante para a pesquisa foi minha participação no setor educativo do FILE-SP (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica), em São Paulo, quando estive em contato com artistas cujas obras expressavam as potencialidades de diversas linguagens tecnológicas. Continuando as pesquisas teóricas e práticas, realizei, em abril de 2013, meu trabalho de conclusão de curso¹⁴, na Faculdade de Comunicação Social da UFJF, crucial no desenvolvimento da pesquisa de mestrado, já que foi possível fazer um levantamento bibliográfico sobre as mídias locativas, conhecer suas categorias e principais aplicações no campo artístico.

Em 2013, submeti a proposta do projeto locativo de *Habita-me se em ti transito* como pesquisa de campo ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, na linha de

¹⁰ Projeto 205/12 aprovado na área de audiovisual, contemplado com o valor de R\$23.727,75 para sua execução por meio da Lei Municipal Murilo Mendes de Incentivo à Cultura. Disponível em: <http://www.pjf.mg.gov.br/noticias/anexo/Anexo%20Lei%20Murilo%20Mendes%20-%20ok.pdf> Acesso em 20 Jan. 2015.

¹¹ Trata-se de um curta-metragem no formato de documentário sobre a Av. Getúlio Vargas, em Juiz de Fora (MG), avenida que abriga centenas de lojas do comércio popular e pontos de ônibus que vão para a maioria dos bairros mais afastados do centro da cidade. Durante o dia, a avenida tem uma intensa movimentação de pessoas que transitam nas calçadas estreitas, disputando espaço com os carros, motos, bicicletas e camelôs. Durante a noite, a movimentação dá lugar a outras atividades, como a prostituição, o tráfico de drogas, contrapondo-se a outras formas de diversão e artes. Disponível em <https://vimeo.com/46602074>. Acesso em 20 Jan. 2014.

¹² “Movirtualizar-te” fez parte de uma (re)performance com base inicial em *Good Boy, Bad Boy*¹² (1985) do artista americano Bruce Nauman a qual foi realizada pelos dançarinos e atores Luciana Maia e René Loui. A performance foi executada em dezembro de 2012 no Festival de Artes do Corpo (FAC) do grupo Intervenções em lugares espaços e adjacências (ILEA). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1fenOcC7fZ4> Acesso em 19 Jan. 2014.

¹³ Mocumentário (*Mockumentary*) é uma espécie de documentário, porém, os fatos são ficcionais. Ao invés de contar uma história da forma convencional, toda a trama é delineada como se fosse um documentário próximo à realidade.

¹⁴ “Mídia Locativa e as possíveis formas de apropriação do espaço urbano”, disponível em <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Monografia-Revisada-Final.pdf> Acesso em 02 Jan. 2015.

pesquisa “Estética, Redes e Tecnocultura”. As disciplinas, a participação em palestras, os cursos e os congressos foram relevantes no processo de criação do filme. Em maio de 2013, iniciamos as gravações do documentário, finalizado após um ano e exibido nas praças onde foi gravado, seguindo-se ao projeto locativo, que é analisado nesta pesquisa. Noto como houve uma confluência nestes dois processos: tanto pela pesquisa teórica, que auxiliou significativamente nas incessantes buscas por projetos de arte com mídias locativas, quanto pelo projeto prático, que fez a pesquisa teórica tomar vulto.

Reforço também a participação no projeto VIA¹⁵, de vídeo, dança e música computacional geolocalizados em pontos do centro do Rio de Janeiro. Participei, primeiramente, captando as imagens audiovisuais e, posteriormente, durante uma semana, em dezembro de 2013, como guia, realizando os percursos com os usuários interessados. Concebido pelo prof. Sr. Álvaro João Magalhães de Queiroz e pela profa. Dra. Daniella de Aguiar, o projeto foi crucial para meus estudos na medida em que me possibilitou a compreensão dos problemas técnicos e estéticos de conteúdos audiovisuais locativos, estratégias que busquei aprimorar no processo de criação de *Habita-me se em ti transito*.

A proposta de pesquisa, inicialmente apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, era tratar da linguagem audiovisual do GPS filme, testando, a partir de um relato de experiência do processo criativo, as possibilidades e limitações dessa linguagem no que tange à estética fílmica, principalmente atendo-se aos aspectos referentes à fotografia, montagem e som de *Habita-me se em ti transito*. Como é passível de acontecer em pesquisas teóricas e acadêmicas, este estudo, sem esquivar-se de uma metodologia delimitada, adquiriu outros rumos mais abrangentes, investigando processos de intervenção urbana, como suportes teórico, prático e estético.

Tendo como referências os termos “locativo – *locative*”, “mídias locativas – *locative media*”, “arte com mídias locativas – *locative media art*” e “GPS filme – *GPS film*”, a pesquisa bibliográfica da dissertação se deu por meio das seguintes bases de dados acadêmicos: Portal Periódico CAPES¹⁶; Scielo¹⁷ – *Scientific Electronic Library Online*; SIBi¹⁸ – Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo; SBU¹⁹ – Biblioteca Digital da UNICAMP. Ciente de que seja possível encontrar uma bibliografia consideravelmente extensa sobre trabalhos locativos e artísticos em geral, voltados ao espaço

¹⁵ Projeto apoiado pela Prince Claus Fund for Culture and Development.

¹⁶ Disponível em <http://www.periodicos.capes.gov.br/>

¹⁷ Disponível em <http://www.scielo.br/>

¹⁸ Disponível em <http://www.sibi.usp.br/>

¹⁹ Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>

urbano, o foco da pesquisa não é categorizar²⁰ os trabalhos artísticos, mas fazer um levantamento bibliográfico do tema.

Como pesquisador de um projeto de mestrado que envolve prática e teoria, encontro-me ciente de meu papel de compreender o espaço urbano em diversas instâncias: espaço inconcluso, aberto a interpretações e imaginações possíveis. Dessa forma, ao abordar o trabalho prático, assim como outras referências no campo locativo, busco dar corpo ao texto, de maneira que a experiência corporal seja crucial ao processo de pesquisa como um todo em detrimento de uma proposta de texto higienizado que

suponha a existência de um espaço neutro, esse que fala ao pensamento associado quando muito aos órgãos da visão, resulta de uma escrita sem corpo, que parece ignorar uma experiência que é corporal e sinestésica (BRANDÃO, 2002, p. 20).

Como acredito na ideia de que “a metodologia é a própria travessia” (HISSA, 2012, p. 34) no que compete à pesquisa teórica, ao fazer um relato de experiência do processo criativo de *Habita-me se em ti transito*, desde sua concepção como documentário até chegar ao resultado dos vídeos locativos, optei por destacar a importância das gravações externas, da veiculação do filme nas praças e da disposição do conteúdo locativo. Considerando o fato de que “o pesquisador é parte do mundo e o caminho é a procura do pesquisador” (HISSA, 2012, p. 34), minha metodologia foi a própria travessia, de forma que o percurso prático pontuou minhas perspectivas no trabalho textual e vice-versa, tendo o caminho “como a procura do pesquisador – e este como parte do mundo, senão o mundo tal como visto por ele [...] a metodologia como expressão própria de quem pesquisa” (HISSA, 2012, p. 34).

Durante todo o processo de pesquisa, embora, inúmeras vezes, tenha repensado minhas inquietações metodológicas, debruçando-me sobre outras perspectivas teóricas, acredito ter encontrado um bom caminho para descrever a cidade por meio de um processo

²⁰ “André Lemos propõe cinco categorias para a classificação de mídias locativas: (1) anotações urbanas eletrônicas (*geo-annotation*): escrita eletrônica do espaço que indexa dados digitais a determinado local; (2) mapeamentos e etiquetas geográficas (*geotags*): produção de cartografias diversas, vinculando informações como dados biométricos, fotos, textos, vídeos e sons a mapas; (3) redes sociais móveis (*mobile social networking*): sistemas de localização de pessoas que criam possibilidades de encontro ou troca de informações por meio de *smartphones*; (4) jogos computacionais de rua (*pervasive computational games*): nos quais o jogador deve percorrer o espaço urbano (ver os trabalhos do grupo britânico Blast Theory); e, finalmente, (5) mobilizações inteligentes (*smart e flash mobs*): mobilizações políticas e/ou estéticas que utilizam as LBT (*Location-based technologies*) ou LBS (*Location-based systems*) para organizar ações efêmeras no espaço público (LE MOS, 2009, p. 94-95). Lemos (2009) apresenta também a modalidade de vigilância e monitoramento: projetos que exploram ameaças à privacidade e anonimato por meio de novas tecnologias. Somem-se às categorias acima, modalidades abrangendo narrativas literárias e os chamados GPS filmes, narrativas audiovisuais que demandam deslocamento geográfico do espectador” (LE MOS *apud* SUPPIA; FILHO, 2012, p. 412).

teórico, que se reconfigurou pela junção entre o levantamento bibliográfico e a pesquisa de campo, ambos complementando-se no processo como um todo:

Que metodologia nos favoreceria uma compreensão da cidade? Entrevistas, observações, etnografias, cartografias, imagens? Como inventar a partir desses recursos, alguns bastante puidos pelas constantes repetições, pelo fracasso que não produz novas possibilidades de olhar, que reitera antigas perspectivas e deixa-nos como no final do conto de Julio Cortázar, intitulado *A autoestrada do sul*, em que: ‘todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para a frente’ (CORTÁZAR *apud* NOGUEIRA, 2013, p. 28).

Como esta pesquisa é de cunho ensaístico, tem como objetivo geral fazer um levantamento sobre as práticas artísticas de intervenção no ambiente urbano, a partir do objeto de pesquisa *Habita-me se em ti transito*, cujo processo criativo tornou-se relato de experiência que deu suporte para discussões a respeito dessas práticas. Debruçando-se sobre os processos de intervenções urbanas, os objetivos específicos pautam-se pelos seguintes aspectos:

1. Identificar e analisar o sentido dado às práticas artísticas nos âmbitos da crítica ao espaço urbano, da relação entre o corpo e a cidade, bem como da cidade como suporte para criações e experimentações estéticas;
2. Compreender o sentido adotado ao corpo no que tange às intervenções em ambientes públicos no espaço urbano, sendo este corpo referente ao sujeito, transeunte, usuário de *gadgets* e o artista *performer*;
3. Analisar os processos de mobilidade a partir de conteúdos digitais em aparelhos móveis;
4. Notar o sentido de lugar expresso em cidade, território e espaços geolocalizados;
5. Pensar o caráter estético e político das intervenções analisadas.

Para compreender a intervenção artística no ambiente urbano e utilizando-se da linguagem audiovisual no processo criativo de *Habita-me se em ti transito*, a fundamentação teórica desta pesquisa perpassa três pilares de estudos – o Urbanismo, a Arte e o Cinema.

Partindo da concepção de que assim como o meio é mensagem (MCLUHAN, 1969), o espaço também é mensagem, ou seja, uma forma de comunicação e expressão, os conceitos apresentados neste texto entendem e englobam os processos comunicacionais voltados ao espaço urbano como forma de expressão:

O homem se relaciona com o espaço e o espaço com ele; entre ambos se firmam laços de Comunicação, o homem traz e modifica o espaço, mas também o espaço condiciona a vida e aporta significados para o homem. É uma atitude comunicante, o ‘comunicacional’ para usar uma palavra própria da teoria da Comunicação, que se dá em ambos os sentidos: o homem modifica o espaço tanto como este modifica sua vida²¹ (PÉRGOLIS; HERNÁNDEZ, 2009, p. 69).

Essa acepção de espaço também se dá ao tratarmos de uma cidade “localmente produzida, tecnologicamente expandida, globalmente interferente e semioticamente lida” (FERRARA, 2002, p. 127). A partir desse princípio, a pesquisa aborda mapas e planos de continentes, países, estradas, cidades e ruas que se constituem em parte fundamental das “experiências cotidianas dos espaços perceptivos e de existência” (SANTELLA, 2007, p. 171).

É notável o crescimento de usuários de aparelhos móveis na atualidade, sendo que no Brasil são mais de 168 milhões de aparelhos celulares em uso²². No final de 2012, o país possuía 261,8 milhões de acessos do Serviço Móvel Pessoal (SMP), evidenciando um crescimento de 19,5 milhões de habilitações (8,1%) em relação a 2011. O serviço atingiu a média de 132,8 acessos para cada cem habitantes, como se pode perceber no Gráfico 1: Evolução do Serviço Móvel Pessoal (SMP) no Brasil.²³, que apresenta a evolução do número de acessos e das taxas de crescimento da telefonia móvel nos últimos anos no Brasil.

²¹ Nossa tradução para: “*El hombre se relaciona con el espacio y el espacio con él; entre ambos se entretejen lazos de comunicación: el hombre aporta y modifica el espacio pero también el espacio condiciona la vida y aporta significaciones al hombre. Es una actitud comunicante o ‘comunicacional’ para usar una palabra propia de la teoría de la comunicación, que se da en ambos sentidos: el hombre modifica el espacio tanto como éste modifica su vida*” (PÉRGOLIS; HERNÁNDEZ, 2009, p. 69).

²² Disponível em <http://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalInternet.do> Visualização em 20 Jan. 2014.

²³ Fonte:

<http://www.anatel.gov.br/Portal/verificaDocumentos/documento.asp?numeroPublicacao=297390&pub=original&filtro=1&documentoPath=297390.pdf> Visualização em 01 Fev. 2014.

EVOLUÇÃO DOS ACESSOS DO SMP
(em milhões)



Gráfico 1: Evolução do Serviço Móvel Pessoal (SMP) no Brasil.

Segundo Manuel Castells (1999, p. 429), a interação entre as novas tecnologias de informação e comunicação atrelada aos processos de mudanças sociais tem provocado um substancial impacto em cidades e espaços urbanos. Essa crescente utilização de tecnologias móveis reverberou também no campo da arte, de modo que as novas criações artísticas têm se apropriado de tecnologias de aparelhos digitais móveis para suas incursões questionadoras do/no espaço urbano.

Nessa perspectiva, pensando a ressignificação perceptiva do ato de caminhar pela cidade, o texto se inicia com o capítulo a respeito da cidade como experiência estética, estabelecendo um panorama da arte urbana desde o século XVIII à contemporaneidade. Para isso aborda a experiência corporal no ambiente urbano, a cidade vista como *ready-made* e experienciada pelo surrealismo, além de ser notada como suporte de criação para artistas contemporâneos.

No segundo capítulo, são analisados trabalhos cujas práticas artísticas sejam voltadas à intervenção urbana, pensando nos seguintes aspectos: nomadismos tecnológicos a partir da noção de comunicação, rede e mapeamento; mídias locativas como crítica urbana; trabalhos de subversão à ideia de mapeamento vigilância e controle; trabalhos cujo motor para os processos de criação é o corpo; GPS filme como forma de transição e ressignificação estética da urbe, tendo a cidade como suporte narrativo para uma experiência estética.

Acreditando no pressuposto de Flusser (1998) segundo o qual as imagens não são apenas mediações entre o homem e o mundo, sendo preciso apreender seu sentido em outras

instâncias objetivas e subjetivas, acredito ter sido possível notar o potencial do signo imagético de representação do espaço urbano através do aspecto indicial da fotografia filmica.

Como é notável a utilização das mídias locativas na compreensão e no questionamento das cidades, esta pesquisa procura abordá-las como suportes para criações nesses ambientes urbanos. A etapa de dispor os conteúdos audiovisuais *online* nos pontos onde foram gravados, com as formas de expressão estudadas, é de suma importância ao processo de estudo das potencialidades e limitações das mídias locativas, as quais se utilizam de “uma localização no espaço público como uma ‘tela’ (*canvas*) para a implementação de um projeto artístico e têm se tornado uma das mais ativas e crescentes áreas da *new media art*” (PAUL, 2003, p. 216).

Por fim, após a análise de diversos trabalhos artísticos no ambiente urbano, desde as vanguardas até os trabalhos que se utilizam de tecnologias digitais móveis, faz-se um relato de experiência das etapas de criação do documentário *Habita-me se em ti transito* e de seu recorte locativo para ser visto em três praças de Juiz de Fora (MG).

A possibilidade de ressignificação dos espaços públicos para quem os transita a partir da visão de quem os habita foi o ponto crucial para a elaboração do documentário *Habita-me se em ti transito*. Essa escolha encontra-se diretamente associada à busca de um GPS filme no que se refere à questão espacial, de forma que o filme encontra-se dividido em três partes referentes às localidades das gravações na cidade de Juiz de Fora (MG): Parque Halfeld e suas mediações, Praça da Estação (Praça Doutor João Penido) e Praça do Bairro São Mateus (Praça Jarbas de Lery) e Praça Antônio Carlos. Quatro praças na região central da cidade onde há um grande contingente de população em situação de rua, fator relevante durante o processo de pesquisa para a execução do projeto. Para o conteúdo locativo, optou-se por três praças para a veiculação das micronarrativas (Parque Halfeld, Praça da Estação e Praça Antônio Carlos).

Os capítulos abordados levam em consideração os processos de criações artísticas no ambiente urbano, tendo como referência a crítica a esse espaço, a relação do corpo e a cidade além da urbe como suporte para essas intervenções: o corpo (sujeito, transeunte, usuário de *gadgtes* e o artista *performer*); a mobilidade (nomadismo e conteúdos digitais em aparelhos móveis); o lugar (cidade, território e geolocalização); os conteúdos infocomunicacionais (LEMOS, 2008) dispostos em determinados espaços geolocalizados.

1 A CIDADE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Este capítulo surge da necessidade de se fazer um breve e introdutório panorama histórico da apropriação do espaço urbano como espaço de experimentação estética, por meio de quaisquer artifícios técnicos artísticos, inclusive do próprio ato de caminhar. A cidade, como “um livro-texto que se deixa desnudar pelo narrador” (NOGUEIRA, M. A. L., 1998, p. 116), é analisada como um conglomerado de forças políticas, marcada por divisões e espaços conflituosos:

A cidade, construída no cotidiano, entre tantas forças e poderes, suas ordens e fluxos organizam e definem modos de vida e possibilidades de troca; da mesma maneira, nela aparecem as formas de resistência aos limites impostos pelos esquadramentos do espaço, pelas partilhas que definem os lugares dos grupos e sujeitos, pela violência do mercado e pela parasitagem do capitalismo contemporâneo. A presença do outro, a impossibilidade de qualquer isolamento – por maior que seja o esforço – encontram na cidade o seu espaço de encontro e conflito. A cidade se constitui, assim, como uma cena aberta em que os sujeitos são espectadores e atores (MIGLIORIN, 2011, p. 11).

Lefebvre caracteriza o espaço urbano como concentrado e *poli(multi)cêntrico*, este que evoca e provoca dispersão de multidões, acumulações colossais, evacuações, ejeções súbitas pode ser definido como

lugar onde as pessoas tropeçam umas nas outras, encontram-se diante de um amontoado de objetos, entrelaçam-se até não mais reconhecerem os fios de suas atividades, enovelam suas atividades de modo a engendrar situações imprevistas. Na sua definição, esse espaço comporta um vetor nulo (virtualmente), a anulação da distância obceca os ocupantes do espaço urbano (LEFEBVRE, 1999, p. 44).

Entende-se o processo de *experienciar* a cidade como forma de experimentação de seus espaços, ou seja, ser afetado pelo entorno e suas nuances simbólicas:

Experimentar a cidade é compreender-se como parte integrante da produção do espaço. Se a experiência da cidade é móvel e plural, é possível ativar essa sua potência diversa, incompleta e imaginar a cidade (NOGUEIRA, 2013, p. 17).

O carácter móvel da experiência urbana justifica-se por ser variável ao longo do processo sócio-histórico, e sua pluralidade é feita das subjetividades singulares, da diversidade nas formas de apropriação e invenção de mundo. Para Michel de Certeau: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (DE CERTEAU, 2008, p. 176), sendo o ato de caminhar uma forma de transformar o espaço. A partir da noção de geografia proposta

por Santos (2008) é possível inferir que o espaço só pode ser compreendido a partir de sua apropriação como

lugar, paisagem ou território, o espaço, como categoria matriz, não é estático ou congelado, mas, antes, é produzido em movimento. Ele não existe como unidade neutra, como um receptáculo do mundo. O espaço é o próprio mundo – subjetivo e material – tecido em nossa produção simbólica (SANTOS *apud* NOGUEIRA, 2013, p. 99).

Compartilha-se aqui a ideia de experiência estética no ambiente urbano enquanto:

Experiência singular e subjetiva que pode bem ser individual ou coletiva, mas que definitivamente vai na direção da singularidade. E a singularidade, nesse caso, tanto pode ser a do artista quanto a do crítico ou, ainda, do espectador. É arte o que eu digo que é arte. É arte o que eu faço ser arte. É arte o que eu torno arte. E, em última análise, ela serve para produzir efeitos de sentido no criador, no crítico e no público (PEREIRA, 2012, p. 32).

Nesse sentido, propõe-se abordar trabalhos que se apropriam de determinados espaços urbanos para questioná-los e experimentá-los.

1.1 O CAMINHAR COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

“Me muevo en un paisaje en el cual la revolución y el amor hilvanan discursos perturbadores.”

(CHAIR, René, 1931, p. 54)

Os espaços das cidades são ambientes de transição, “não-lugares” (AUGÉ, 1994) onde os passantes são apenas consumidores de determinados produtos, ou podem ser potenciais ambientes de criação, de ampliação do pensamento, de desconstrução de linguagens, técnicas ou mesmo de inquietações criativas sobre próprio *in loco*²⁴? Nesse sentido, além do caráter de divisão política e social do espaço urbano, reforça-se a conotação artística do ato de caminhar pelas cidades como criação e experimentação, como no exercício proposto por Magalhães:

²⁴ *In loco* é uma expressão em latim, que significa “no lugar” ou “no próprio local”.

1. Abra um mapa – um mapamúndi, por exemplo, desses que se compra no sinal ou que encontramos num canto esquecido da casa. 2. Pouse o mapa no chão e caminhe sobre ele. Atenção: caminhe devagar, como se você não tivesse lugar aonde ir. Caminhe sem ter direção definida. Sobretudo, caminhe com o pensamento. 3. Amplie o movimento de caminhar para a cidade. 4. Saia do mapa, com seu caminhar lento, curioso e imaginativo; saia dos muros – seja lá onde você estiver –, e continue sua caminhada por esse lugar tão próximo, familiar, interessante e mal conhecido. Não se esqueça de se esquecer dos mapas, pois a cidade não cabe neles, nem mesmo no mapa borgiano que trazia a cidade na escala 1x1. É condição da existência da cidade se esgarçar quando apreendida. 5. Derive, olhe, veja, repare, registre, continue a imaginar. Experimente os afetos. Observe as ruas e seus jeitos. Identifique o que é familiar, reconheça o que é estranho. Recolha ritmos e sons. Imagine as paisagens por onde está passando e deixe que as questões que brotarem também caminhem – por isso é necessário ir devagar, derivar. É fundamental inventar, conectar-se à esfera da imaginação. O visível deixa ser repetitivo quando a surpresa faz parte do olhar. Assim, alcança-se o invisível. (MAGALHÃES, 2013, p. 15-16)

Como ler a cidade? Como pensar os ambientes externos da realidade como locais propícios à desconstrução da arte, quer seja por meio da experiência estética do simples ato de caminhar²⁵, quer seja por meio de quaisquer intervenções artísticas nesses espaços. Experiências criativas *in loco* foram realizadas pelos movimentos surrealista, dadaísta e situacionista, de modo que a cidade se concretizava como forma, onde a realidade, o banal, o cotidiano estavam passíveis de se converter em algo maravilhoso, onde “era necessário atuar em vez de sonhar²⁶” (CARERI, 2002, p. 94). Algumas das questões abordadas neste capítulo introdutório consistem no fato de como a vanguarda artística pensava o espaço urbano e como este se reconfigura atualmente como percepção estética.

É possível afirmar que o ser humano transita e percebe os espaços a partir de sua contextualização histórica, sendo a forma como se apropria do espaço urbano na atualidade reflexo de um processo pré-histórico, no qual:

O espaço, que para o homem primitivo era um espaço empático, vívido e animado por presenças mágicas, começou a revelar durante o paleolítico os primeiros elementos da ordem. Aquilo que deveria ter sido um espaço irracional e casual, com base no caráter concreto da experiência material, começou a mudar lentamente em um espaço racional e geométrico, gerado pela abstração do Pensamento²⁷ (CARERI, 2002, p. 50).

²⁵ Este capítulo introdutório tem como principal referencial a leitura de “*El andar como práctica estética*” (CARERI, 2002, p. 90).

²⁶ Nossa tradução para: “*Era necesario actuar en vez de soñar*” (CARERI, 2002, p. 94).

²⁷ Nossa tradução para: “*El espacio, que para el hombre primitivo era un espacio empático, vivido y animado por presencias mágicas, empezó a revelar durante el paleolítico los primeros elementos de orden. Aquello que debía haber sido un espacio irracional y casual, basado en el carácter concreto de la experiencia material, empezó a transformarse lentamente en un espacio racional y geométrico, generado por la abstracción del pensamiento*” (CARERI, 2002, p. 50).

A abstração do pensamento trouxe a mudança de um espaço quantitativo para um espaço qualitativo, sendo-lhe atribuído um sentido místico, sagrado e imaterial, de forma que a cidade passa a se constituir como um traçado:

no mundo dos povoados e terras agrícolas o curso errático se converteu em um traçado e, portanto, na rua, dando lugar à arquitetura da cidade, nos espaços vazios do universo nômade, a viagem mantém elementos simbólicos do errante paleolítico, e o translada aos espaços sagrados dos tempos egípcios. A partir deste momento será cada vez mais difícil separar a arquitetura da viagem²⁸ (CARERI, 2002, p. 50).

A partir do século XIX, as grandes cidades passaram por reformulações estruturais com os novos espaços sendo locais de fluxo de comércio. Paris se destacou nesse processo, cujo *bulevar* “foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional” (BERMAN, 1986, p. 144). Partindo dos poemas de Baudelaire (1991), em *O Spleen de Paris* (“Os Olhos dos Pobres” e “A Perda do Halo”), e dos textos de Walter Benjamin (1985; 1989), ao tratar de Baudelaire e Paris como capital do século XIX, Berman retrata o processo de reurbanização da cidade a partir de 1850, com seu conjunto de *bulevares*, permitindo a fluidez da movimentação na cidade e com a destruição de casas antigas para a criação de largas avenidas que favorecessem o tráfego de automóveis. No texto introdutório de “O cinema e a invenção da vida moderna”, Leo Charney e Vanessa Schwartz descrevem esse redesenho de Paris em meados do século XIX como

movimento conhecido hoje como ‘haussmannização’, foi idealizado por Napoleão III e seu então prefeito Sena, Barão Georges Haussman, para ‘modernizar’ a infraestrutura da cidade, criando *bulevares* majestosos, um novo sistema de esgoto e um mercado central reconstruído. Essas mudanças controversas tornariam mais legível uma geografia até então labiríntica, conduzindo Paris a uma maior visibilidade. Como observou T. J. Clark, Paris tornou-se, para seus habitantes, *simplesmente uma imagem, algo ocasional e informalmente consumido* (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22) [Grifo dos autores].

As cidades do século XIX cresceram e se desenvolveram associadas a conquistas tecnológicas e ao surgimento de um grande conglomerado humano. Em meio a essa multidão, imersa num ambiente caracterizado pela intensificação não só das relações comerciais, mas também da crescente aglomeração e do fluxo no sistema de transporte, encontrava-se a figura do

²⁸ Nossa tradução para: “Mientras que en el mundo de los poblados y de los campos agrícolas el recorrido errático se convirtió en un trazado y, por tanto, en calle, dando lugar a la arquitectura de la ciudad, en los espacios vacíos del universo nómada el recorrido mantiene los elementos simbólicos del errabundeo paleolítico, y los traslada a los espacios sagrados de los tiempos egipcios. A partir de este momento, resultará cada vez más difícil separar la arquitectura del recorrido” (CARERI, 2002, p. 60).

flâneur. Criado por Charles Baudelaire, o termo representa o transeunte explorador da França do século XIX, o homem de lazer, o conhecedor da rua²⁹. Esse novo fluxo urbano moderno, permeado por inúmeros novos códigos visuais, sinais, luzes e outros fragmentos, significou mudanças sensoriais no que tange à percepção do entorno pelos passantes da multidão:

Vemos, através das circunstâncias nascentes nas metrópoles, um desenvolvimento social, aferido pelo aparecimento de novos personagens urbanos, como o *flâneur*, o detetive, o *voyeur*, o andarilho, o mendigo, o trapeiro, etc., a par com um sensorio que, atingido por novos estímulos advindos da metrópole, representados pela multidão e pelos novos meios de transporte, e dos choques, impôs ao desenvolvimento tecnológico um direcionamento que contemplasse novas e desconhecidas demandas que exigiram uma nova forma de leitura e de representação das impressões que lhe chegavam aos órgãos dos sentidos (NAME, 2010, p. 173).

Em oposição ao burguês recém-elevado na hierarquia social ocupando-se dos negócios e base do progresso capitalista, o *flâneur* representava um ritmo distinto ao imposto pela sociedade: ele estava voltado à observação analítica da cidade e de seus transeuntes. Tratava-se de um ocioso que vagava “pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo” (BENJAMIN, 2000, p. 40). Transitando por toda parte e entrando na multidão, ele se encontrava imerso nesse fluxo de novas sensações e percepções:

Para o perfeito *flâneur* [...] é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante [...] estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufrui de seu incógnito [...] O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade (BENJAMIN, 2000, p. 221).

Definido por Baudelaire (1991) como “o homem das multidões”, para Benjamin o *flâneur* “desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista” (BENJAMIN, 1989, p. 38), sendo um observador atento ao ritmo dos acontecimentos da cidade, nos mínimos detalhes da vida parisiense no século XIX: “os transeuntes, as lojas, os coches de aluguel, um homem que se apoia a uma janela” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 40).

Outra cidade que se destacou em seu crescimento populacional e com as mudanças tecnológicas foi Londres, como descreveu Engels sobre a metrópole no fim do século XIX: “uma cidade onde se pode vagar horas a fio sem se chegar sequer ao início do fim, sem se

²⁹ Walter Benjamin fez do termo *flâneur* interesse acadêmico no século XX como uma figura emblemática da experiência urbana moderna.

encontrar o mais ínfimo sinal que permite inferir a proximidade do campo, é algo realmente singular” (ENGELS *apud* BENJAMIN, 1989, p. 54). Em contrapartida, o autor tem uma visão diferente da multidão comparando-se aos relatos de Baudelaire em Paris:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões com o mesmo interesse em serem felizes? [...] E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avulta tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo (ENGELS *apud* BENJAMIN, 1989, p. 54).

Embora a cidade propicie o encontro entre seus passantes desconhecidos, os projetos arquitetônicos dos séculos XIX e XX foram gradativamente voltados para o refúgio da intimidade. Ao pensar na decadência do homem público, o qual se voltava para seu íntimo, Sennet propõe uma ideia politicamente engajada na tentativa de reestruturação das interações político-sociais no ambiente urbano. Pensando nas formas de interação no espaço urbano, Sennet propunha, na década de 1970, uma mudança utópica nesse contexto, onde

A cidade deveria ser [...] o fórum no qual se torna significativo *unir-se a outras pessoas sem a compulsão de conhecê-las enquanto pessoas. Não creio que esse sonho seja inútil*; a cidade surgiu como foco para vida social ativa, para o conflito e o jogo de interesses, para a experiência das possibilidades humanas, durante a maior parte dessa história do homem civilizado. Mas hoje em dia essa possibilidade está *adormecida* (SENNET, 1999, p. 414) [Grifo nosso].

Enquanto os corpos disciplinados que transitavam pelas grandes cidades buscavam o consumo, o poeta, diferentemente dos demais passantes, poderia ser quem ele quisesse nessa multidão, privando-se do fato de estar aficionado por vitrines de belos e caros objetos:

Há uma seleção de imagens e promoção de sonhos ‘de consumo’ que sintoniza a cidade gentrificada, higienizada, controlada e o corpo saudável, virtuoso, disciplinado. Sonha-se, no corpo e na cidade, a ausência do risco. Para isso, respectivamente, a prevenção e o planejamento emergem como panaceia a todos os possíveis males que podem acometer corpo e cidade (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 62).

Para o poeta o mundo estava aberto e disponível, de forma que, se determinados espaços lhe parecessem fechados, estes, aos seus olhos, não valeriam ser visitados. No

segundo poema da série *Spleen*³⁰, Baudelaire refere-se com empatia a uma matéria que pode se afirmar como morta, em duplo sentido, a qual é inorgânica e está fora do processo de circulação do capital:

– Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombros! / Um granito açoitado por ondas de assombro, / A dormir nos confins de um Saara brumoso; / Uma esfinge que o mundo ignora, descuidoso, / Esquecida no mapa, e cujo áspero humor. / Canta apenas aos raios do Sol a se pôr (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 52).

Segundo Bauman (2003), a cidade moderna poderia ser pensada como um ajuntamento de pessoas estranhas umas as outras, que não tiveram nenhuma afinidade prévia e provavelmente nunca terão:

Quando o consumidor ou comprador vai às compras, é como uma viagem no espaço e, secundariamente, viagem no tempo. Os espaços seriam lugares que se atribuem significados, sejam eles de consumo, de vivência, ou outro lugar no qual as pessoas lhe atribuam algum valor. Já os espaços vazios são justamente o contrário, onde não há um significado atribuído aos mesmos (BAUMAN *apud* BRITO; VIEIRA, 2011, não paginada).

Os lugares são de consumo imediato, sem compromisso com o outro indivíduo, é como uma espécie de máscara pública que se usa para viver em uma cidade, representando a essência da civilidade, que permite o engajamento e a participação pública sem a exposição do verdadeiro “eu”.

1.1.1 Corpo e espaço na cidade

“Mas então qual é o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos?”

(CALVINO, 1972, p. 34-35)

Inicialmente é preciso destacar não só o sentido agregado à palavra cidade e seus enclaves fortificados, muros, cercas, ruas, praças, mapas, ritmos, mas também o da cidade fotografada, filmada ou imaginada, a cidade-terreno, ou cidade-corpo, produtora de mobilidade informacional, organismo vivo, mutante, um emaranhado de seres e signos onde

³⁰ No francês, *spleen* representa o estado de tristeza pensativa ou melancolia associado ao poeta Charles Baudelaire. O termo baudelaireano é um profundo sentimento de desânimo, isolamento, angústia e tédio existencial, que o autor exprime em seus poemas reunidos em *Les Fleurs du mal*.

As relações e assuntos típicos da metrópole são geralmente tão variados e complexos que, sem a estrita pontualidade nas promessas e serviços, toda a estrutura ocuparia decompondo-se em um caos inextricável. Acima de tudo, esta necessidade é provocada pela agregação de tantas pessoas com esses diferentes interesses, que deve integrar a sua relação e atividades em *um organismo altamente complexo*³¹ (SIMMEL, 1903, p. 54) [Grifo nosso].

São diversas as cidades da cidade, para tanto compreende-se o sentido de cidade feita por seus *praticantes ordinários* (DE CERTEAU, 2008, p. 171) como incompleta, aquela que não se faz em sua inteireza, a um só tempo

mas ela se faz anacronicamente, nos lugares da inteireza idealizada, presente nas cartografias ideais que preenchem os imaginários e os desejos de ter o mundo nas mãos ou nos mapas. Assim, como não há a cidade inteira, também não há a cidade que se faz completa e a um tempo só. *A cidade é sempre incompleta*, e vai se resolvendo no ritmo dos fazeres distintos, tal como são compreendidos, em sua distinção, desde que eles estejam subordinados à *prevalência da racionalidade cartesiana* em detrimento das subjetividades (HISSA; WSTANE, 2009, p. 89) [Grifo nosso].

Ao buscar a concepção de lugar proposta por Milton Santos (1996), esta pesquisa perpassa o significado dos conceitos de cidade e urbano, distanciando-se da conotação dos mapas politicamente construídos, busca-se ao compreender as cidades “o mais significativo dos lugares” (SANTOS, 2008, p. 322). O texto apresenta o lugar conforme Hissa e Nogueira, como espaço cotidiano, do singular e do subjetivo, “aberto, inconcluso, diversificado, feito também de texturas impalpáveis, do imaterial [...] pele, corpo, chão, cidade” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 54).

Associando os conceitos de “fluidez” e “liquidez” à natureza da história da modernidade, para Bauman (2003, p. 8), os fluidos não se fixam no espaço nem se atam no tempo, de modo que a fluidez pode ser uma metáfora da era moderna. Diferentemente dos sólidos, que são rígidos e precisam sofrer uma tensão de forças para moldar-se a novas formas, os fluidos desfazem-se com facilidade, fluem, transbordam, vazam, preenchem vazios com leveza, derramam-se, gotejam, inundam, filtram, escorrem-se, enfim, moldam-se conforme o recipiente nos quais estão contidos. Nessa modernidade líquida, pautada pela sociedade de consumo, no capitalismo perverso e estimulado pelo *marketing*, pela propaganda, pela biogenética, entre outras, “o espaço privado está colonizando o espaço público, onde o indivíduo ‘*de facto*’ age e interage com o todo ao seu redor” (BAUMAN *apud* BRITO; VIEIRA, 2011, não paginada).

³¹ Nossa tradução para: “*The relationships and affairs of the typical metropolitan are usually so varied and complex that without the strictest punctuality in promises and services the whole structure would break down into an inextricable chaos. Above all, this necessity is brought about by the aggregation of so many people with is such differentiated interest, who must integrate their relation and activities into a highly complex organism.*” (SIMMEL, 1903, p. 54).

As descobertas e apropriações urbanas por meio de trabalhos de desconstrução no campo da arte podem traduzir-se como uma forma de abertura ao indivíduo “*de facto*” (BAUMAN, 2003), o qual busca sua autorrealização através de meios que lhe permitam tal feito em contraposição ao indivíduo cético, morno, o “*jure*” (BAUMAN, 2003), aquele que não tem ninguém para culpar sobre seus fracassos e decepções, a não ser a si mesmo. O indivíduo *de facto* ganha controle sobre seus destinos e toma as decisões que assim deseje. Nesse sentido, o autor cita o poder de se movimentar e como este se encontra associado à ideia de extraterritorialidade:

O poder pode mover-se com a velocidade do sinal eletrônico; assim, o tempo requerido para o movimento dos seus ingredientes essenciais se há reduzido à instantaneidade. Na prática, o poder voltou-se verdadeiramente a seu caráter *extraterritorial*, e não está amarrado, nem sequer detido pela resistência do espaço: não é preciso nem mesmo falar ao telefone para dar um comando e controlar os seus efeitos ³² (BAUMAN, 2003, p. 16).

Em seu nomadismo, o corpo “insere-se nos lugares, esquadrinha os territórios, compara paisagens, tece a realidade vivida” (FREIRE-MEDEIROS; COSTA, 2006, p. 11). As categorias geográficas de lugar, paisagem e território são intrínsecas à relação que esse estabelece em seu domínio territorial. O nomadismo permite ao ser humano percorrer vastos espaços quase sempre conhecidos, pressupondo um retorno enquanto “o *vagabundear* se desenvolve em um espaço vazio, todavia cartografado, e não segue os objetivos definidos”³³, (CARERI, 2002, p. 49) [grifo do autor]. Nesse sentido, é possível inferir que o caráter nômade do ser humano constitui uma evolução cultural do vagabundear.

Por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante³⁴ (DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix, 1997, p. 41).

³² Nossa tradução para: “*El poder puede moverse con la velocidad de la señal electrónica; así, el tiempo requerido para el movimiento de sus ingredientes esenciales se ha reducido a la instantaneidad. En la práctica, el poder se ha vuelto verdaderamente extraterritorial, y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio: ni siquiera es necesario acceder a una boca telefónica para poder dar una orden y controlar sus efectos*” (BAUMAN, 2003, p. 16).

³³ Nossa tradução para: “*Mientras el nomadismo se desarrolla en vastos espacios casi siempre conocidos, y presupone un retorno, el errabundeo se desarrolla en un espacio vacío todavía como cartografiado, y no sigue objetivos definidos*” (CARERI, 2002, p. 49).

³⁴ Nossa tradução para: “*Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en distribuir a los hombres en un espacio cerrado, asignando a cada uno su parte y regulando la nómada hace lo contrario, distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante*” (DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix, 1997, p. 41).

Se, para Santos (2008), “o espaço é condição à ação, aos acontecimentos”, a relação do corpo com o espaço é uma possibilidade de transgressão a partir do uso, da apropriação, que se dá de diversas formas, sendo os aparelhos móveis uma nova possibilidade de ressignificação e conexão entre objetos e ações. Dessa forma, a ideia de apropriação do espaço não é unilateral: “se nos apoderarmos do espaço, o espaço também age sobre nós e nos domina de formas diversas. Assim, nenhum dos polos desta relação é absoluto” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 62). É possível pensar, portanto, o ato de transitar pela rua como uma forma subjetiva de percepção da cidade que

faz com que o corpo do sujeito se deixe atravessar pelo corpo da cidade, e se transforme nela [tornando-se] transgressão, diante do movimento prevalente que nos retira do chão. É este corpo do sujeito que concede existência à cidade-terreno; e, com seu vagar, passo a passo, desafia a velocidade que rouba lugares (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 57).

A experiência de transitar pela cidade nos remete à ideia da imbricação entre corpo e espaço urbano, sendo que nessa relação

Os corpos são vários. Há o corpo da cidade, os corpos na cidade e a relação ela mesma, um corpo – cidade-corpo. O corpo da cidade é movente. Ele não é feito apenas do sítio onde a cidade é erguida, mas da vida dos que fazem o mundo que experimentos da cidade. Na cidade, misturamo-nos sempre - mesmo quando não há desejo de mistura -, desenhando com nossa heterogeneidade uma configuração plural e cambiante. Híbrida e contraditória. Antagonismos diversos se inscrevem no corpo da cidade, justamente onde o conflito se pronuncia de maneira mais ou menos ruidosa (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 58).

Moventes e preenchendo a tessitura urbana, os corpos heterogêneos são *praticantes da cidade* (DE CERTEAU, 2008) e completam seu fluxo:

circulam no embaixo da cidade, entre fissuras do visível, do planejado, do disciplinado. Ao sofrerem efeitos totalitários da produção do espaço, submetidos às contradições do capitalismo, reescrevem o texto urbano (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 58).

É possível pensar na ideia de um corpo criativo, em que a resistência ao poder e à submissão da subjetividade, pode estar ancorada no corpo, de modo que “novos dispositivos de valorização são criados, num *conjunto vivo de estratégias*, [emergindo] no cotidiano dos desfilados³⁵, diante da subjetividade vampirizada, da expropriação consensual dos sentidos,

³⁵ Terminologia utilizada por Peter Pál Pelbart (2003) importada de Robert Castel.

da fluidez do capitalismo em rede” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 59). Em meio aos corpos consumidores de mercadorias, transita um contrafluxo por “espaços do aproximativo e da criatividade”, em oposição “às zonas luminosas, espaços de exatidão” (SANTOS, 2008, p. 326) que se encontram fora da *cidade da pressa* (SANTOS, 2008, p. 326). A esses corpos consumidores resta a criatividade ao inventar seu trânsito pelo cotidiano urbano, produzindo novos sentidos na *cidade-corpo*:

Os praticantes ordinários agem nas espacialidades do lugar, tendo o tempo como tecido que tudo envolve. Para Milton Santos, o lugar é onde a vida acontece. Desse modo, é preciso estar atento ao microcosmo urbano, à teia que as cidades produzem, gerando o espaço-território. Um elemento inalienável do lugar-território é justamente o corpo (DE CERTEAU *apud* HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 61).

Em meio ao capitalismo avançado de consumo, surge a resistência de artistas que buscavam, segundo propunha Certeau (2008), o cotidiano de ações banais, de *astúcia do uso*, de reutilização “desabusada”, desautorizada, ocasional, dos objetos, dos saberes, das linguagens e também dos espaços. Essa busca se deu pela intervenção no cotidiano sensível da cidade, reconfigurado, reinventado, alargado.

1.1.2 A cidade como *ready-made*³⁶

“Quaisquer que sejam seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: ele não se deixa apreender. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez o lugar de toda a significação possível.”

(BLANCHOT, Maurice, 1969)³⁷

Em 14 de abril de 1921, o movimento dadaísta instituiu intervenções artísticas acompanhadas de comunicados de imprensa, proclamações, folhetos e documentação fotográfica com o intuito de iniciar uma série de incursões urbanas em lugares considerados banais de Paris. Esse processo significou à cidade vista pelo movimento Dada a produção da

³⁶ O *ready-made* é representação da manifestação radical de Marcel Duchamp em romper com a artesanaria da operação artística, uma vez que se trata de apropriar-se de algo que já está feito: escolhe produtos industriais ou banais do cotidiano, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os eleva à categoria de obra de arte. O *ready-made* nomeia a principal estratégia de fazer artístico de Marcel Duchamp e é uma forma ainda mais radical da arte encontrada (ou *objet trouvé*, no original francês).

³⁷ Ver <http://poro.redezero.org/biblioteca/sobre-a-arte-das-pequenas-coisas-andre-mesquita/>.

“passagem desde a *representação* da cidade do futuro até o *habitar* a cidade da banalidade³⁸” (CARERI, 2002, p. 70) [grifo do autor].

A exploração das percepções sonoras, visuais e táteis da cidade torna-se, por si só, uma forma de expressão estética, de forma que até mesmo o próprio processo de transformação do espaço urbano pode ser considerado um feito estético. Para o grupo que executava as ações, o ato de recorrer ao espaço tornou-se uma propriedade estética capaz de substituir a representação e de certa forma todo o sistema da arte, sendo o movimento, a velocidade, temas frequentes nas obras que tratavam do *ready-made* urbano. Importante destacar que, como a cidade entrava em um contínuo fluxo de crescimento e mudanças tecnológicas, no século XX, principalmente nos transportes, o movimento expressava esse contexto, reverberando-se nas criações artísticas, nas temáticas e formas dos quadros e nos poemas que buscavam captar esse novo ritmo.

O primeiro *ready-made* urbano de Dada marca a transição a partir da representação do movimento até a construção de uma ação estética que deveria levar-se a cabo na realidade da vida cotidiana. Um dos principais objetivos das investigações vanguardistas, durante os primeiros anos de século XX, o movimento e a velocidade foram consolidados como uma nova presença urbana refletida tanto na pintura quanto na poesia³⁹ (CARERI, 2002, p. 70).

Se, na década de 1920, Paris torna-se o terreno de experiências vanguardistas com a ideia de superação da arte pelos surrealistas e situacionistas, em decorrência o ato de vagabundear do *flâneur* parisiense também se torna uma experiência sensorial estética:

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. Sem saber, o *flâneur* é dedicado a esta realidade. [...] Paisagem, isso é o que a cidade se torna para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade se divide em seus polos dialéticos. Ela se abre para ele como uma paisagem e fecha-o como um quarto⁴⁰ (BENJAMIN, 1999, p. 429-30).

³⁸ Nossa tradução para: “*A través de Dada se produce el paso desde la ‘representación’ de la ciudad del futuro hasta el ‘habitar’ la ciudad de la banalidad*” (CARERI, 2002, p. 70) [grifo do autor].

³⁹ Nossa tradução para: “*El primer ready-made urbano de Dada señala la transición desde la representación del movimiento hasta la construcción de una acción estética que debía llevarse a cabo en la realidad de la vida cotidiana. Durante los primeros años del siglo XX, el tema del movimiento era uno de los objetivos principales de las investigaciones de las vanguardias. El movimiento y la velocidad se habían consolidado como una nueva presencia urbana que podía quedar reflejada tanto en los cuadros de los pintores como en los versos de los poetas*” (CARERI, 2002, p. 70).

⁴⁰ Nossa tradução para: “*The city is the realization of the ancient human dream of the labyrinth. Without knowing it, the flâneur is devoted to this reality. [...] Landscape, this is what the city becomes for the flâneur. Or more precisely: for him the city splits into its dialectic poles. It opens to him like a landscape and closes him like a room*” (BENJAMIN, 1999, p. 429-30).

Representado pelo *flâneur*, cuja proposta de antiarte se rebelava contra a modernidade, esse personagem errante, aberto a perder-se pela urbe, vagava pelo espaço real, no tempo real e sem suportes materiais: “Importa pouco não saber orientar-se em uma cidade. Perder-se, ao contrário, em uma cidade, como quem se perde em um bosque, requer aprendizagem” (BENJAMIN, 1962, p. 15). Nesse sentido, a busca pela experiência urbana voltava-se à deambulação e à falta de objetividade na trajetória percorrida por esse cidadão errante.

1.2 A CIDADE EXPERIENCIADA PELO SURREALISMO

“La calle, a la que creia capaz de comunicar e mi vida sus sorprendentes recordos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en algún outro sitio, el aire de lo eventual.”

(BRETON, André, 1924, p. 33)

Em maio de 1924, propondo uma *deambulação*⁴¹ em campo aberto, pela região central da França, Louis Aragon, André Breton, Max Morise, e Roger Vitrac decidem organizar uma intervenção no espaço real, além dos limites de Paris, de onde partem de trem até Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso no mapa. De Blois caminham até Romoratin, fazendo dessa trajetória frutos para novas produções textuais. Desse modo, a viagem sem objetivo concreto “se converteu na experimentação de uma forma de escritura automática no espaço real, em uma divagação literária campestre impressa diretamente no mapa de um território mental⁴²” (CARERI, 2002, p. 82).

Daí surge a primeira definição do surrealismo como “um automatismo psíquico puro mediante o qual se propõe verbalmente, por escrito ou de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento⁴³” (CARERI, 2002, p. 81-82). Diferentemente do movimento dadaísta, a proposta surrealista retoma, além de seu caráter psíquico, o contexto espacial, porém, com a configuração de uma deambulação cuja essência é a desorientação e o abandono do inconsciente. A deambulação para o grupo consistia em “alcançar, mediante o caminhar um estado de hipnose, uma desorientação a perder de controle, [...] um meio através

⁴¹ Caminhada despreocupada, de forma aleatória e sem destino definido.

⁴² Nossa tradução para: “El viagen, emprendido sin la finalidad y sin objetivo, se convirtió en la experimentación de una forma de escritura automática en el espacio real, en un errabundeo literario campestre impreso directamente en el mapa de un territorio mental” (CARERI, 2002, p. 82).

⁴³ Nossa tradução para: “un automatismo psíquico puro mediante el cual se propone verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento” (CARERI, 2002, p. 81-82).

do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território⁴⁴” (CARERI, 2002, p. 83-84). Dessa forma, o espaço surge como

um sujeito ativo e vibrante, um produtor autônomo de afetos e relações. É um organismo vivo com caráter próprio, um interlocutor que sofre mudanças de humor e pode frequentar-se com o fim de estabelecer um intercâmbio recíproco⁴⁵ (CARERI, 2002, p. 83).

Para os surrealistas, a cidade passa a ser reconfigurada, como observa Mirella Bandini, numa “insistente similaridade com o mar, com seu espaço móvel e labiríntico, com a vastidão⁴⁶” (BANDINI *apud* CARERI, 2002, p. 86). A autora complementa essa ideia citando a metáfora de Paris representando o mar “no sentido de colo materno e da liquidez nutritiva, da agitação incessante, da globalidade⁴⁷” (BANDINI *apud* CARERI, 2002, p. 86).

A partir dessas novas percepções da cidade, com mapas baseados nas variações de percepções obtidas no decorrer das transições urbanas, compreendendo “as pulsões que a cidade provoca nos afetos dos transeuntes⁴⁸”, surge a ideia do espaço como mapa de influência associado à visão de uma cidade líquida (CARERI, 2002, p. 87). André Breton acreditava na possibilidade de separar os lugares em três cores de acordo com as relações de afeto dos transeuntes: branco, onde era interessante frequentar; preto, onde se evitaria; cinza, zonas onde se alternavam sensações de atração e repulsão. Voltando-se para o caráter de investigação psicológica no contexto da cidade, os surrealistas faziam do ato de andar um meio de indagação das zonas do inconsciente da cidade, zonas onde acreditavam ser inexpressáveis e impossíveis de ser traduzidas pelas representações tradicionais:

⁴⁴ Nossa tradução para: “*La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar un estado de hispnosis, una desorientación a perdida de control. [...] un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio*” (CARERI, 2002, p. 83-84).

⁴⁵ Nossa tradução para: “*El espacio aparece como sujeto activo y vibrante, un productor autónomo de afectos y relaciones. Es un organismo vivo con carácter próprio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse con el fin de establecer un intercambio recíproco*” (CARERI, 2002, p. 83).

⁴⁶ Nossa tradução para: “*insistente similitud con el mar, con su espacio móvil y labiríntico, con la vastedad*” (BANDINI *apud* CARERI, 2002, p. 86).

⁴⁷ Nossa tradução para: “*en el sentido de regazo materno y de liquidez nutritiva, de agitación incesante, de globalidade*” (BANDINI *apud* CARERI, 2002, p. 86).

⁴⁸ Nossa tradução para: “*las pulsiones que la ciudad provoca en los afectos de los transeúntes*” (CARERI, 2002, p. 87).

Os surrealistas estão convencidos de que o espaço urbano pode atravessar-se como nossa mente, que na cidade pode revelar-se uma realidade não visível. A investigação surrealista é uma espécie de investigação psicológica de nossa relação com a realidade urbana, uma operação já praticada com êxito, mediante a escritura automática e dos sonhos hipnóticos, e que pode propor-se de novo diretamente, inclusive atravessando a cidade⁴⁹ (CARERI, 2002, p. 88).

No início da década de 1950, a Internacional Letrista, depois chamada Internacional Situacionista, reconhece o ato de perder-se na cidade como uma expressão de *antiarte*, um meio estético político de subverter o sistema capitalista pós-guerra. O conceito de deriva surge como uma investigação da psicogeografia, buscando os efeitos psíquicos do contexto urbano nos indivíduos. A deriva situacionista utilizou-se da leitura subjetiva de cidade proposta pelos surrealistas, mas transformou essa leitura em um método objetivo de exploração da cidade:

Andar em grupo deixando-se levar por solicitações imprevistas, passando noites inteiras bebendo de bar em bar, discutindo e sonhando uma revolução que parecia a ponto de chegar, se converteu para os letristas em uma forma de rejeição do sistema: um modo de separar-se da vida burguesa e de rejeitar as regras do sistema de arte⁵⁰ (CARERI, 2002, p. 94-95).

Nesse período, a poesia de Guy Debord, Gil J. Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon e Gilles Ivain traduziu-se como um artifício de expressão dos percursos traçados por esses escritores:

A poesia consumiu seus últimos formalismos. Além da estética, toda a poesia se encontra no poder que tem os homens durante suas aventuras. A poesia se lê nos rostos. Por ele é urgente criar novos rostos. A poesia está contida na forma da cidade. Construamos a subversão. A nova beleza será situacional, o qual significa provisório, tão somente a elaboração de comportamentos absolutamente novos e de meios com os quais apaixonar-se⁵¹ (BERRÉBY *apud* CARERI, 2002, p. 97-98).

⁴⁹ Nossa tradução para: “*Los surrealistas están convencidos de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que nuestra mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible. La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana, una operación ya practicada con éxito, mediante la escritura automática y de los sueños hipnóticos, y que puede proponerse de nuevo directamente, incluso atravesando la ciudad*” (CARERI, 2002, p. 88).

⁵⁰ Nossa tradução para: “*Andar en grupo dejándose llevar por solicitudes imprevistas, pasando noches enteras bebendo de bar en bar, discutiendo y soñando una revolución que parecía a punto de llegar, se convirtió para los letristas en una forma de rechazo del sistema: un modo de apartarse de la vida burguesa y de rechazar las reglas del sistema de arte*” (CARERI, 2002: 94-95).

⁵¹ Nossa tradução para: “*La poesía ha consumido sus últimos formalismos. Más allá de la estética, toda la poesía se encuentra en el poder que tendrán los hombres durante sus aventuras. La poesía se lee en los rostros. Por ello es urgente crear nuevos rostros. La poesía está contenida en la forma de la ciudad. Construyamos la subversión. La nueva belleza será situacional, lo cual significa provisional, tan sólo la elaboración de unos comportamientos absolutamente nuevos y de unos medios con los cuales apasionarse*” (CARERI, 2002, p. 97-98).

A partir da década de 1950, os letristas passam a apresentar textos na forma de guias turísticos e manuais de uso da cidade, surgindo, em 1953, pela primeira vez, no texto *El formulario para um nuevo urbanismo*, escrito por Ivan Chitchevlov, a palavra *dérive* descrevendo uma cidade mutante e movente. Jacques Fillon escreve em 1955 a *Description raisonnée de Paris*, um guia⁵² de itinerários exóticos e multiétnicos, e em seguida, no mesmo ano, Guy Debord escreve *Introduction a une critique de la géographie urbaine*, cuja relevância era dada ao caráter psicogeográfico da cidade.

Embora, no texto, a deriva aceitasse o acaso, não se baseava nele, estando submetida a regras da cartografia psicogeográfica, recorrendo às direções da imersão na unidade ambiental a ser analisada, à extensão do espaço a se indagar e tendo também como pressuposto constituir-se por um grupo de duas ou três pessoas unidas por um mesmo estado de consciência. Isso lhes permitia acreditar no alcance de conclusões objetivas. Com um convite a perder-se pela cidade, Debord, como os dadaístas, elabora o primeiro mapa psicogeográfico situacionista, o *Guide Psychogéographique de Paris*, descrevendo a cidade do imaginário do turismo como uma cidade fragmentada onde era difícil reconhecer os fragmentos do centro histórico por estarem flutuando num espaço vazio.

A cidade forma uma paisagem psíquica construída mediante buracos, existem partes inteiras que são esquecidas, ou deliberadamente eliminadas, a fim de construir no vazio infinitas cidades possíveis⁵³ (CARERI, 2002, p. 106).

De acordo com a Figura 1⁵⁴, no tocante à sua paisagem psíquica, a cidade é pensada como formação líquida. Descontextualizados, os bairros são continentes à deriva neste líquido, espaços vazios, atraindo-se e repulsando-se, de acordo com as tensões afetivas, assim como as setas na figura Figura 2⁵⁵ representam fragmentos de todas as derivas possíveis, trajetórias no vazio e errâncias mentais. Ou seja, entre o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente a palavra *dérive* torna-se a metáfora do encontro, em que

A errância construída cria novos territórios para se explorar, novos espaços para habitar, novas rotas para recorrer. Tal como haviam anunciado os letristas, o vagar coincidirá à construção consciente e coletiva de uma nova civilização⁵⁶ (CARERI, 2002, p. 108).

⁵² Guia: *Itineraire pour une nouvelle agence de voyages*.

⁵³ Nossa tradução para: “*La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos, hay partes enteras que son olvidadas, o deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles*” (CARERI, 2002, p. 106).

⁵⁴ Fonte: <http://medusarose.files.wordpress.com/2013/05/jorn-debord.jpg> Acesso em 25 de Out. de 2014.

⁵⁵ Fonte: http://nikosgeorgopoulos.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html Acesso em 25 de Out. 2014.

⁵⁶ Nossa tradução para: “*El errabundeo construido crea nuevos territorios para explorarse, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer. Tal como habían anunciado los letristas, el vagabundeo coincidirá a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización*” (CARERI, 2002, p. 108).

THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGRAPHIQUE

G. E. DEBORD

O ato de caminhar por determinados espaços urbanos pode ser associado à ideia da leitura de um livro, assim como propõe Certeau, ao afirmar que a experiência de transitar pela cidade pode ser considerada uma forma de criá-la: “O ato de caminhar é no sistema urbano o que o ato de falar é na linguagem [...] por ele parece possível dar uma denominação preliminar ao caminhar como um espaço de enunciação” (DE CERTEAU, 2008, 97-98).

Para os dadaístas, os surrealistas e os situacionistas, o caminhar como experiência estética bastava-se como processo de criação artística na feitura de mapas afetivos de infinitos vazios de espaços possíveis. Atualmente, quando artistas como Gordan Savicic, Renaud Auguste-Dormeuil, John Evans, Drew Hemmet, Theo Humpries, Mike Raento, entre outros⁵⁷, reapropriam-se do espaço urbano utilizando informações de GPS, geoanotações e geolocalização, estes reforçam o fluxo de informações urbanas como uma nova possibilidade de criação artística ou mesmo de um experimentalismo de subversão, sem se preocuparem necessariamente com a categorização desse processo como ato de criação artística.

1.3 A CIDADE COMO SUPORTE DE CRIAÇÃO PARA ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS

“O sentido do meu trabalho é criar uma perturbação sutil nos espaços, redividindo-os, criando obstáculos. O espaço vira parte da experiência artística.”

(JAVACHEFF *apud* FERREIRA, 2005, p. 2)

Para Giulio Carlo Argan (1998, p. 224), tendo em vista que escultor, pintor, inclusive o tipógrafo, fazem urbanismo, as experiências visuais podem ser inseridas nesse âmbito. Em se tratando da “arte pública”, ou seja, exposta fora do espaço da galeria, é possível também propor práticas como “arte no espaço público”, “arte urbana”, “intervenção urbana” ou “intervenção no espaço urbano”. Buren (2001) propõe como “arte” trabalhos dispostos em museus, e “arte pública” os expostos nas ruas. O critério para essa diferenciação é o público visitante, que vai ao museu com o intuito definido, enquanto as intervenções públicas, não raro, podem ser fortuitas e

despertar as percepções amortecidas dos transeuntes, transformando as vias de trânsito em regiões de ocupação. Nesse espaço urbano, o contato com a arte ocorre a partir da surpresa, desencadeada pelo encontro casual (VENTURELLI *et al.*, 2010, p. 4).

Propõe-se, neste estudo, pensar a utilização dos espaços públicos da cidade para criações artísticas no contexto da indiscernibilidade entre o lugar e a obra. Para tanto, ao analisar trabalhos, desde o contexto da década de 1960 até a contemporaneidade, são utilizadas as referências de Cartaxo (2009) a respeito de trabalhos de arte urbana: “a imperceptibilidade da obra como tal”, “o artista anônimo”, “a efemeridade da obra” e “sua dissolução na estrutura cidade”.

⁵⁷ Os trabalhos destes artistas serão analisados no capítulo a seguir.

Entre as décadas de 1940 e 1950, na tentativa de reavaliar e questionar a vigência dos espaços institucionais de arte idealizados, os artistas, ao promoverem manifestações estéticas, buscaram novos lugares, de forma que as galerias e museus foram substituídos pelos espaços “contaminados” pela vida real – os espaços públicos –, surgindo, então, as criações artísticas nas ruas. Nesse sentido, a decadência do projeto de modernidade é pautada pela reconfiguração do espaço e pela busca da reinstauração da subjetividade na arte, surgindo o Expressionismo Abstrato:

Contudo, o caráter autocrítico destas pinturas revelou o seu *distanciamento do mundo*, de modo que, a partir dos anos 1960, uma nova geração de artistas buscou *resgatar uma relação mais aproximada com o real*. Tal reaproximação entre a arte e a realidade deu-se não apenas numa *dimensão estética*, mas também *política, cultural e social*. Neste contexto, o papel das instituições, o lugar da arte (os museus e galerias ‘cubo branco’), o mercado e o público foram questionados (CARTAXO, 2009, não paginada) [grifo nosso].

A partir dessa reconfiguração, é imprescindível destacar o espaço expositivo como proposição artística, de forma que a experiência estética influencia tanto o público quanto o artista: se, por um lado, o público, no processo de fruição, participa da experiência artística, por outro lado, o artista busca o diálogo intrínseco ao ambiente, pensando suas características não só estéticas, mas sociais, políticas e culturais:

Quando a Arte deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, conseqüentemente, e de forma mais incisiva, ‘pública’ a presença da arte e do artista. O artista ‘público’ contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador (CARTAXO, 2006, p. 78) [grifo da autora].

Segundo Anthony Vidler (2001, p. 8), as práticas arquitetônicas contemporâneas representam uma extensão da espacialidade da modernidade responsável pelo surgimento dos “espaços distorcidos”: lugares inscritos numa dimensão psicológica e capazes de absorver as neuroses e as fobias da subjetividade moderna. Ressaltam-se ainda lugares situados entre as inúmeras categorias artísticas (pintura, arquitetura, escultura dentre outras): “O hibridismo da arte contemporânea, fundado na dissolução de tais categorias, acabou por romper com os espaços tradicionais da arte” (CARTAXO, 2009, não paginada). A década de 1960 significou a cidade intermediada no contexto do lugar-arquitetura, ou seja, “os projetos artísticos intrínsecos ao ambiente onde foram projetados consistiram na *percepção sensual do espaço e na ênfase no papel do observador*” (CARTAXO, 2009, não paginada) [grifo nosso], sendo “a transição das instalações efêmeras para as construções permanentes [uma] aproximação com a

arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso” (CARTAXO, 2006, p. 74).

Na contextualização do uso dos espaços públicos e no âmbito da percepção do espaço e do papel do transeunte observador, ressalta-se o projeto arquitetônico do Edifício da Central *Headquarters of the Affiliated Gas Companies Network*, construído em 1977, em Leipzig, na Alemanha (Figura 3) ⁵⁸ O artista norte-americano James Turrell utilizou-se de um sistema de iluminação de acordo com as variações climáticas e térmicas. No que tange à *percepção sensual* da arquitetura e da arte contemporânea, da arte pública, da obra de *site-specific*, a proposta representa “uma poética voltada para o encontro do sujeito com o mundo intermediado pela cidade como *locus*” (CARTAXO, 2009, não paginada).

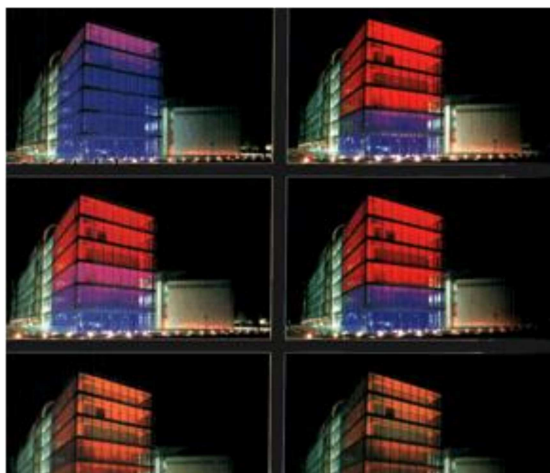


Figura 3: Edifício da Central Headquarters of the Affiliated Gas Companies Network, (1977).

Com a sua dinâmica, a cidade converte-se num reflexo do mundo, e o artista, atento a isso, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade. Como lugar do banal, do cotidiano efêmero, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, a cidade converte-se em parte das obras-manifestações de arte pública, oferecendo uma reflexão estética ao público e ao artista:

⁵⁸ Fonte: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/431/381/1904>.

Artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, dentre outros, contestaram a ‘inocência’ do espaço, ou seja, a sua ênfase nos aspectos físicos e espaciais, incorporando ao site aspectos relativos à sua estrutura cultural definida pelas instituições de arte. Os espaços institucionais (galerias, museus etc.) passaram a ser vistos como modelos ideais que expressavam a si mesmos colaborando no distanciamento entre o espaço da arte e do mundo exterior. Daniel Buren acreditava que *qualquer trabalho, independente do local em que está exposto, é contaminado pelo lugar, portanto*, de acordo com o artista, se ele não enfrenta e considera tal influência converte a obra num modelo autorreferente. Para Buren, a arte é, antes de tudo, política, existindo a partir da consideração dos seus limites formais e culturais (CARTAXO, 2006, p. 85) [Grifo nosso].

A adoção desses espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo, de forma que a arte pública terá papel relevante nesse processo, tendo em vista sua inserção na cidade (agora lugar-realidade) e sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). “Estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível” (CARTAXO, 2009, não paginada). A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e com seus fluxos que não é percebida como tal:

A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. Estas duas práticas foram afetadas por novos valores culturais e encontraram uma resposta comum a este processo. A principal questão que irá permear estas duas disciplinas será a tendência crescente de uma *percepção sensual do espaço e a ênfase no papel do observador*. Foi neste momento que a arte deslocou-se do museu para o espaço público, dos trabalhos autônomos e autorreferentes para instalações *site-specific*, em que se exigia a participação do público. De forma uníssona, arte e arquitetura substituíram a contemplação dos objetos pela criação de ambientes para serem experimentados. (CARTAXO, 2006, p. 73) [Grifo nosso].

A partir de 1960, num marcante processo de desvinculação da arte de galerias e museus, os espaços públicos tornam-se novos ambientes para as produções artísticas, dando ensejo à obra *site-specific*, a qual constrói uma situação e

estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar determinado*, a obra de *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo (CARTAXO, 2009, não paginada) [grifo da autora].

As obras *site-specific* são criadas em acordo com o ambiente e espaços determinados, relacionando-se diretamente com os trabalhos de *land art*. Trata-se de trabalhos artísticos em diálogo intrínseco ao meio circundante da elaboração da obra. Nesses casos, a paisagem deixa

de ser apenas representação, expressão plástica para tornar-se *locus* de criação artística. Obras como o *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra, exploram a relação com o ambiente, sobretudo por meio da intervenção no espaço urbano: ao instalar uma gigantesca “parede” de aço inclinada na Federal Plaza, em Nova York, ao sul de Manhattan (Figura 4)⁵⁹, o artista propõe a obra em consonância com o ambiente, afirmando que “a experiência do trabalho é inseparável do lugar onde ele se insere” (SERRA, 1998).

Segundo o artista, a proposta foi elaborada especificamente para um lugar “em relação com um contexto específico e financiada por esse contexto” (SERRA, 1998). *Tilted Arc* como intervenção urbana apresentava dimensões física, cultural, pública, psicológica, política e social. Para sua elaboração, o lugar foi examinado pensando no desenho da praça, na arquitetura e no fluxo diário de transeuntes, implicações que resultaram na reação do público. Em 1999, após longa disputa judicial, a instalação foi destruída pelo governo federal dos Estados Unidos, mesma instância que a encomendara e a instalara na Federal Plaza.



Figura 4: *Tilted Arc*, Richard Serra (1981).

No Brasil, seria possível aproximar à ideia de trabalhos *site-specific* experiências artísticas realizadas sobre o ambiente natural, como o projeto Fronteiras, que consistiu em intervenções em áreas limítrofes do Brasil com países do Mercado Comum do Sul (Mercosul), desenvolvido pelo Itaú Cultural, em 1999, proposto por nove artistas: Angelo Venosa, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Eliane Prolik, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos e Waltercio Caldas. Outro exemplo são as instalações permanentes do Museu do Açude, no Rio de Janeiro, um circuito ao ar livre criado em 1999, apresentando obras contemporâneas pensadas precisamente para o local, como as de Lygia Pape, Iole de Freitas, Nuno Ramos e José Resende. Além dessas, há outras experiências de trabalhos cuja

⁵⁹ Fonte: <http://www.freezingblue.com/iphone/flashcards/printPreview.cgi?cardsetID=271409>.

proposta esteja intrinsecamente relacionada ao ambiente, como grande parte dos trabalhos observados a céu aberto no Museu Inhotim. A extensão espacial e duração temporal revelam como a obra é intrínseca a seu local de instalação, sendo a cidade um

lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, [oferecendo] reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública (CARTAXO, 2009, não paginada).

Segundo Miwon Kwon (2002), o surgimento de uma arte vinculada à realidade do *site* (espaço) trouxe implícitas questões como: a vontade de superação dos meios tradicionais (pintura e escultura), incluindo-se o papel da instituição; a substituição do “objeto-arte” pela contingência contextual; o deslocamento do sujeito-cartesiano para o fenomenal; e, finalmente, a resistência ao mercado capitalista que reduz a obra a bens mercadológicos.

Somando-se aos trabalhos *site-specific*, não se podem olvidar os *walking artists*, que transformam a cidade em suporte de sua criação: Vito Acconci, com o trabalho “Following Piece”; Paulo Nazareth, com “Notícias da América”; Nick Rands, com o vídeo animação “Andante”; Francis Alÿs, com seus passeios e intervenções urbanas. Dessa forma, “as poéticas contemporâneas voltadas para as intervenções nos espaços públicos, necessariamente, inscrevem a cidade na obra” (CARTAXO, 2009, não paginada), de modo que, com essas criações, a cidade torna-se espaço de mobilidade líquida, de propriedades labirínticas, com seus espaços possíveis.

Nessa linha dos *walking artists*, inúmeros grupos contemporâneos de pesquisadores, arquitetos, artistas e outros interessados buscam descobrir e redescobrir o espaço urbano pela construção do “imaginário coletivo”, em deambulações pelas cidades, realizando intervenções, como as propostas de “Stalker/Osservatorio Nomade⁶⁰”, na Itália, que promove interações de exploração com o meio ambiente, com seus habitantes e seus “arquivos de memórias”, por meio de intervenções. A proposta dos arquitetos, artistas, ativistas e pesquisadores da Universidade de Roma com o mapeamento sensível é promover a partilha de conhecimento e sensibilização das comunidades em relação ao seu território e seu ambiente cultural, propondo pensar a cidade como “um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (ROLNIK, 1995, p. 9).

O grupo “Exploraciones Urbanas”⁶¹ realiza o projeto Territórios Cruzados, em Santiago do Chile, com frequentes caminhadas de exploração pela cidade. Seguindo a concepção de que

⁶⁰ Disponível em <http://www.osservatorionomade.net/> Acesso em 23 Out. 2014.

⁶¹ Disponível em <http://exploracionesurbanas.blogspot.com.br/> Acesso em 23 Out. 2014.

é preciso “caminhar o mapa”⁶², o coletivo realiza documentações em três suportes: relato escrito, cartografia do percurso realizado e registro de áudio e vídeo de cada experiência.

A artista norte americana Mary Miss, em parceria com outros artistas, urbanistas e o público, com o projeto “*City as a living laboratory (MM/CaLL)*”⁶³, fez intervenções urbanas. Em “*FLOW: Can you See the River?*”, numa proposta *site-specific*, a artista dispôs espelhos apontando para pinos vermelhos de forma a chamar a atenção de transeuntes para o rio White River, que passa por Indianápolis. Com a intenção de que os passantes refletissem sobre os sistemas naturais e a infraestrutura que suporta a vida urbana, foi disposto, em cem pontos da cidade, um número de telefone.

Como representações ideológicas, os mapas podem ser considerados os principais instrumentos de que se vale historicamente o poder dominante para a apropriação utilitária dos territórios. Contrapondo-se a esse processo e buscando compreendê-lo e questioná-lo, o grupo “Iconoclastas”, da Argentina, realiza seus próprios mapas, com críticas voltadas ao processo de globalização que afeta o segmento marginalizado da sociedade. Para impulsionar espaços de socialização e debate, o grupo disponibiliza *online* um manual de mapeamento coletivo, social, subjetivo e geográfico, criando suportes gráficos e visuais a partir das percepções, saberes e experiências cotidianas dos participantes.

O grupo “Pau Faus”, de Barcelona, pensa as cidades como campos de expedições exploratórias para proposições artísticas. Numa delas, em parceria com o artista recifense Diogo Töde, realizada para o Festival “Spa das Artes’ 09”, em Recife (PE), os artistas propuseram o trabalho “Terminologia Urbana do Recife”, que consistia em “dicionarizar” conceitos relacionados aos espaços públicos. Inicialmente foi feito um *workshop* com o artista e em seguida o grupo partiu para as ruas, numa pesquisa de campo, anotando palavras e ressignificando-as de acordo com as expedições exploratórias, como se pode observar na imagem abaixo (Figura 5)⁶⁴. O trabalho pode ser pensado como uma construção coletiva do sentido de cidade, *lato sensu*, a partir de uma reconfiguração subjetiva e de uma narrativa fragmentada do ambiente urbano.

⁶² Entende-se “caminhar o mapa” da cidade como uma apropriação artística do ambiente urbano visto a partir de uma reconfiguração subjetiva, subvertendo o carácter sócio-político intrínseco à estrutura de mapeamentos territoriais.

⁶³ Disponível em <http://www.cityaslivinglab.org/> Acesso em 23 Out. 2014.

⁶⁴ Fonte: <http://paufaus.net/portfolio/tu-recife/?lang=en>

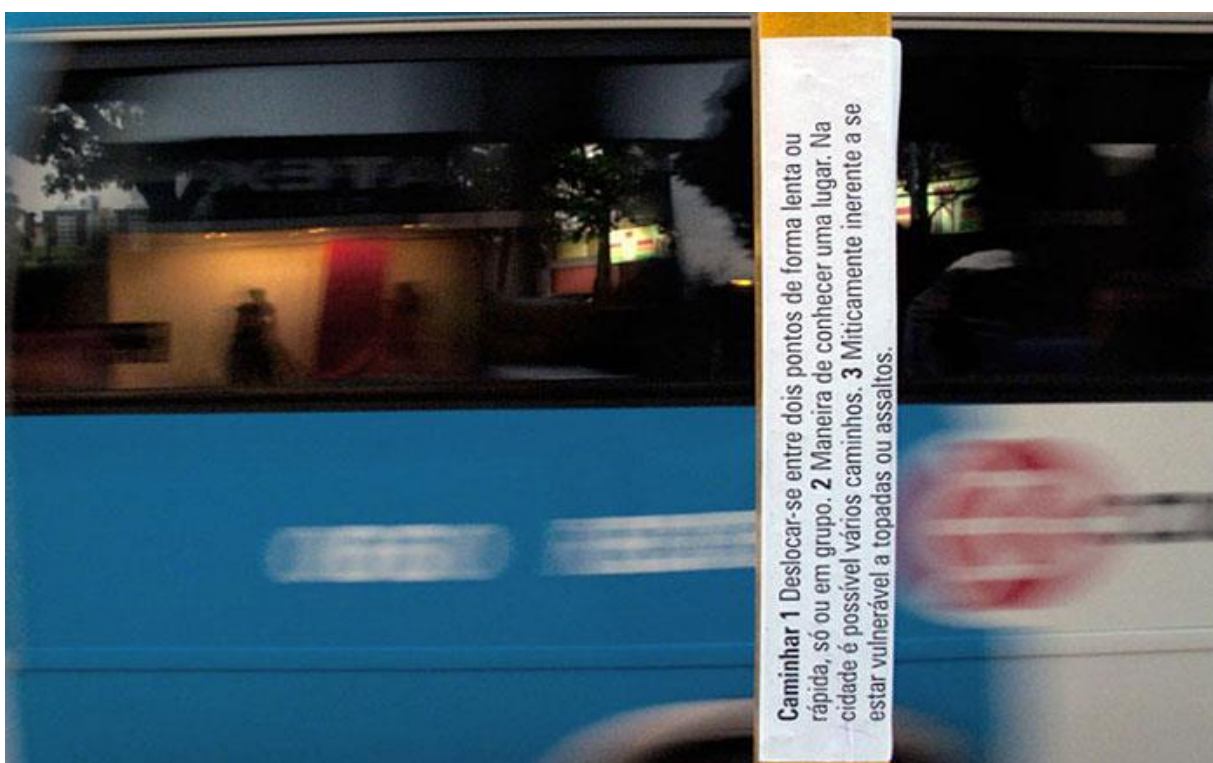


Figura 5: Descrição do ato de caminhar.

As situações urbanas [...] são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais, estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais se constituem, concomitantemente (PALLAMIN, 2000, p. 15).

No Brasil, em 1994, buscando compreender determinados espaços como parte da cidade, o projeto de intervenção urbana Arte/Cidade, realizado inicialmente em São Paulo, com a parceria de artistas e arquitetos de várias nacionalidades, abordou, por meio das artes visuais, regiões críticas das cidades que passavam por frequentes processos de reestruturação. Decorrentes das intervenções em São Paulo, surgiram outros projetos: “Zona Leste” (1994) “A cidade sem janela” e “A cidade e seus fluxos” (1997), “A cidade e suas histórias” (2002) e “Centro da Indústria Arte e Cidade de Minas Gerais” (2006).

Em São Paulo, a dificuldade de acesso a determinadas áreas onde estavam as obras do projeto Arte/Cidade obrigou o público a explorar a cidade com ajuda de mapas. Como a própria busca e as dificuldades do percurso consistiam numa incitação dos proponentes do evento para que o sujeito lidasse com o caos urbano, numa cidade que não foi planejada, estrategicamente não foi adotada nenhuma sinalização para localizar as intervenções. O público enfrentou uma cidade caótica, não planejada, com áreas de difícil acesso para veículos, sem sinalização, com ruas desertas, entre outras dificuldades. Pode-se dizer,

portanto, que esse projeto ultrapassa a ideia de interferência urbana por artistas, tornando a experiência da cidade em si um processo de descobertas:

Ao contrário da cidade antiga, fechada e vigiada para defender-se de inimigos internos e externos, a cidade contemporânea se caracteriza pela velocidade da circulação. São fluxos de mercadorias, pessoas e capital em ritmo cada vez mais acelerado, rompendo barreiras, subjugando territórios (ROLNIK, 1995, p. 9).

Ao se pensar a criação artística no ambiente da cidade, e, conseqüentemente, o reflexo estético, social, cultural, e principalmente político, dessas intervenções, reforça-se o papel do sujeito, seja o artista seja o público, como agente nesse meio. Esse indivíduo, reagindo ativamente ao estímulo ambiente, passa a habitar, transitar e observar a cidade para além de seu sentido estritamente de consumo:

Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão e, portanto, de liberdade e disponibilidade para engajamentos decisivos, inclusive no *campo político*, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostariam de fazê-lo consumir ou de consumi-las de maneira diferente da que gostariam que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, *como sistema de poder, pela sociedade de consumo*. Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de *dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente* (ARGAN, 1998, p. 219) [grifo nosso].

Pensando a cidade como suporte/cenário de ações de cunho crítico ou minimamente questionador e instigante a respeito da constituição dos espaços, propõe-se a reflexão do sujeito contemporâneo como agente contestador político do urbanismo, por meio dos trabalhos mencionados neste subcapítulo: a contestação do espaço no limite entre ser arte e ser arquitetura, por Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Richard Long, Vito Acconci e Gordon Matta-Clark; pelo diálogo da arquitetura com o entorno, em James Turrell; a desconstrução do *site-specific*, em Richard Serra; a relação da obra com o ambiente natural, em Angelo Venosa, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Eliane Prolik, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos, Waltercio Caldas, Lygia Pape e Iole de Freitas; as caminhadas do grupo “Stalker/Osservatorio Nomade”, “Exploraciones Urbanas”, as propostas da artista Mary Miss, permitindo ao público refletir sobre a infraestrutura que suporta a vida na cidade; a recriação dos mapas urbanos pelo grupo argentino “Iconoclasistas”; a noção de

cidade como ambiente de exploração, pelo grupo espanhol “Pau Faus”; a proposta coletiva de experiência-cidade em Arte/Cidade, em diversas capitais brasileiras; como complemento, a título de menção, a proposta de “*walking artists*”, em Vito Acconci, com o trabalho “Following Piece”, em Paulo Nazareth com “Notícias da América”, em Nick Rands, com o vídeo animação “Andante”, e em Francis Alÿs, com seus passeios e intervenções urbanas.

2 PRÁTICAS ARTÍSTICAS LOCATIVAS: POR UMA CRÍTICA À GEOGRAFIA URBANA

Este capítulo trata-se de um mapeamento de trabalhos artísticos com mídias locativas (*locative media art*) voltados à crítica urbana, sendo que estas reúnem conteúdos informacionais (áudio, vídeo, texto ou imagem) a determinadas localidades e podendo serem caracterizadas por

um conjunto de tecnologias e processos infocomunicacionais cujo conteúdo informacional vincula-se a um lugar específico. Locativo é uma categoria gramatical que exprime lugar, como ‘em’, ‘ao lado de’, indicando a localização final ou o modelo de uma ação (LEMOS, 2007, p. 1).

Analisa-se essas mídias e processos infocomunicacionais (LEMOS, 2008) principalmente como suportes para possíveis criações artísticas cujo intuito seja subverter ou criticar a própria tecnologia e também suscitar questões a respeito do espaço urbano, suas divisões, a vigilância, o controle e a comunicação. É imprescindível uma postura crítica neste estudo por se tratar de tecnologias com origem de utilização no campo bélico⁶⁵. As discussões propostas partem principalmente da leitura dos textos publicados em “*Nomadismos Tecnológicos dispositivos móveis. Usos massivos y prácticas artísticas*” cuja organização é de Giselle Beiguelman e Jorge La Ferla.

A proposta deste capítulo é de cunho ensaístico, com o intuito de realizar um levantamento crítico dos trabalhos abordados, sendo uma etapa crucial neste estudo, implicando novas perspectivas ao processo criativo dos vídeos locativos de *Habita-me se em ti transito*, desenvolvidos como parte da dissertação. Nesse sentido, buscam-se conhecer e compreender, por meio da pesquisa aprofundada, novas formas de apropriação dessa tecnologia como possibilidade de crítica ao espaço urbano, já que o documentário *Habita-me*⁶⁶, cuja temática aborda a população em situação de rua, relaciona-se diretamente a uma questão social⁶⁷ de determinados espaços urbanos. Os principais pontos abordados no documentário, além dos vícios e vínculos familiares fragilizados, são voltados à relação que essa parcela marginalizada da sociedade constitui com os espaços que habitam e usualmente frequentam.

⁶⁵ Característica analisada a seguir.

⁶⁶ Para a fluidez da leitura utiliza-se no decorrer do texto *Habita-me*, referindo-se a *Habita-me se em ti transito*. Outra terminologia empregada é *Habita-me (DOC)* referindo-se ao documentário para cinema e *Habita-me (LOC)* referindo-se aos vídeos locativos.

⁶⁷ Questão tratada de forma mais detalhada no capítulo a seguir.

O recorte dado a esta parte da pesquisa é voltado ao campo artístico, analisando projetos que subvertam a utilização convencional de tecnologias móveis. Buscando propostas que transcendem a noção de lugar e de espaço urbano, pretende-se repensar, de forma crítica, o caráter dos dispositivos móveis quanto a noções relacionadas à geografia, aos lugares, à experiência espacial.

Desenvolver este estudo requer autocrítica⁶⁸ na produção com mídias locativas e no próprio processo de criação em virtude da inviabilidade desse mecanismo, nem sempre economicamente acessível a todas as classes sociais. Ao apontar uma possível legitimação da produção artística com mídias locativas, Bambozzi (2010, p. 101) apresenta um questionamento de suma importância para a escrita deste texto: “Que pontos de tensão, expressividades ou qualidades artísticas se percebem, em forma objetiva ou subjetiva, em um trabalho locativo?”⁶⁹.

É importante ressaltar o campo onde se encontra a arte locativa, a qual depende de subsídios, uma estrutura que “implica negociações, [...], envolvem produtores, agenciadores, fabricantes, operadoras de comunicação e corporações”⁷⁰ (BAMBOZZI, 2010, p. 101). Deve-se ressaltar que este universo, não raro, favorece a produção em detrimento, em grande parte dos casos, de sua postura crítica. Nesse sentido, Arlindo Machado reflete sobre a dependência por parte dos artistas da tecnologia dominada por grandes empresas:

Assim como cada arte tem a sua economia, as modernas poéticas tecnológicas dependem largamente do patrocínio de empresas e instituições detentoras dos meios de produção [...] determinados instrumentos, processos ou suportes possibilitados pelas novas tecnologias repercutem nos sistemas de vida e de pensamento dos homens, na sua capacidade imaginativa e nas suas formas de percepção do mundo (MACHADO, 1993, p. 29).

As tecnologias digitais desenvolvem-se num ritmo desconcertante, sendo que a arte tem acompanhado esse processo. No panorama da arte digital contemporânea, Lucia Santaella menciona algumas das áreas mais relevantes de criações artísticas: “a *web 3.0*, a era dos *terabytes* e *pentabytes*, a computação em nuvem, a era da conexão onipresente e da mobilidade contínua, a computação ubíqua, ‘pervasiva’ e sensível, a realidade híbrida e

⁶⁸ Utilizo a expressão autocrítica, pois como parte desta pesquisa proponho a criação de um conteúdo locativo. O filme *Habita-me se em ti transito* está disponibilizado também como um GPS filme. Trechos de *Habita-me se em ti transito* foram dispostos através do *youtube* lidos por meio de *qr codes* (*quick response codes*) nos locais onde o filme foi gravado. O usuário/espectador/interator, que porta um celular com internet (*wi-fi* ou 3G) pode ter acesso ao conteúdo audiovisual fazendo a leitura dos *qr codes* que direcionam ao filme no *youtube*.

⁶⁹ Nossa tradução para: “¿qué puntos de tensión, expresividades o cualidades artísticas se perciben, en forma objetiva o subjetiva, en un trabajo locativo?” (BAMBOZZI, 2010, p. 101).

⁷⁰ Nossa tradução para: “implica negociaciones, [...], involucran a productores, agenciadores, fabricantes, operadoras de comunicación y corporaciones” (BAMBOZZI, 2010, p. 101).

aumentada⁷¹” (SANTAELLA, 2010, p. 71) [grifo da autora]. As mídias locativas, inseridas nesse contexto, são processos comunicacionais que possivelmente representam, no campo artístico, um breve mapeamento de uma geografia das críticas sociais.

No contexto da produção artística com aparelhos móveis, existem trabalhos que se encontram em terrenos diversos, tais como artístico, comercial e entretenimento. O foco desta pesquisa volta-se à prática artística desses meios e a uma crítica de sua utilização comercial e como entretenimento. Pretende-se abordar neste texto trabalhos de artistas independentes que utilizam *softwares* livres em suas criações, bem como trabalhos de mapeamento, geolocalização e anotações⁷².

2.1 NOMADISMOS TECNOLÓGICOS: COMUNICAÇÃO, REDE E MAPEAMENTO

Entre as modificações observadas na arte, a partir da segunda metade do século XX, destaca-se a hibridização, a superposição, a interseção e a imbricação de linguagens, suportes e discursos, os quais refletem diretamente na criação, no artista, no público e no espaço expositivo.

O Movimento expansivo das artes a partir da segunda metade do século suporia um processo em que mecanismos como a hibridização, sobreposição, a interseção e a imbricação de linguagens, suportes e discursos proporiam novas dimensões do estatuto da obra, do espectador, do artista e do contexto comunicacional⁷³ (YEREGUI, 2011, p. 61).

Cabe ressaltar, nos últimos dez anos, o desenvolvimento de tecnologias que potencializam a localidade, refletindo diretamente no campo artístico, com discursos voltados ao “caráter móvel dos dispositivos e que atualizam – por sua própria natureza – noções que atraem às geografias, aos lugares, à experiência no espaço e ao rol de indivíduos e de seus corpos nos territórios⁷⁴” (YEREGUI, 2011, p. 61). Yeregui (2010, p. 62) nota esse novo paradigma no campo da arte digital no século XXI como questionador de uma nova paisagem

⁷¹ Nossa tradução para: “*la Web 3.0, la era de los terabytes y pentabytes la computación en nube, la era de la conexión omnipresente y de la movilidad continua, la computación ubicua, ‘pervasiva’ y sensible, la realidad mixta y aumentada*” (SANTAELLA, 2010, p. 71).

⁷² É notável a preocupação de pesquisadores de trabalhos locativos em situar e classificar as atividades locativas, algo que não é o foco principal deste trabalho.

⁷³ Nossa tradução para: “*El movimiento expansivo de las artes a partir de la segun metade del siglo supondría un proceso en el que mecanismos tales como la hibridización, la superposición, la intersección y la imbricación de lenguagens, soportes y discursos propondrían nuevas dimensiones del estatuto de la obra, del espectador, del artista y del contexto comunicacional*” (YEREGUI, 2010, p. 61).

⁷⁴ Nossa tradução para: “*carácter móvil de los dispositivos y que actualizan – por su propia naturaleza- nociones que atrañen a las geografías, a los lugares, a la experiencia en el espacio y al rol de los individuos y de sus cuerpos en los territorios*” (YEREGUI, 2010, p. 61).

que se forma, de um novo corpo como um vetor de análise e reflexão e de um corpo que suscita um trânsito dinâmico e criador de discursos. Partindo dessa concepção, as mídias locativas vão além da noção de um circuito composto pelo dispositivo móvel (gerado pela movimentação de um usuário) e pelo material multimídia resultante. Com efeito, Yeregui propõe alguns recursos das produções com tecnologias móveis:

O sujeito move através do espaço com dispositivos capazes de estabelecer comunicações bi e multidirecionais (não há um aparato de registro visual e sonoro) [...] Esses dispositivos tecnológicos são terminais, ou seja, aparatos situados na periferia e à distância de uma unidade central, uma vez que permitem a saída dos dados solicitados para o sistema global⁷⁵ (YEREGUI, 2011, p. 67).

A autora centra sua discussão sobre as mídias móveis nesse corpo errante, que “[...] possibilita ou, melhor, atualiza o caráter potencialmente móvel dos dispositivos”⁷⁶ (YEREGUI, 2011, p. 67). Com seu potencial infocomunicacional, as tecnologias móveis permitem uma reconfiguração das práticas sociais no ambiente urbano, na medida em que artistas reapropriam-se dos espaços, por meio de aparelhos conectados à internet (*Wi-fi*⁷⁷, *WIMAX*⁷⁸ e *Bluetooth*⁷⁹) ou com acesso a redes de satélites, como GPS⁸⁰, etiquetas de identificação por radiofrequência (RFID) ou mesmo por sensores. Dessa forma, há uma interação entre a *potência comunicativa* e a *conexão em rede*, proporcionando a mobilidade por “territórios informacionais” (LEMOS, 2008). Ou seja, o sistema locativo possibilitou a era da conexão onipresente, da mobilidade contínua, bem como a realidade aumentada em meio à computação ubíqua, “pervasiva” e sensível.

Em geral, os espaços das redes, na contemporaneidade, são híbridos, compostos simultaneamente de arte, propaganda e informações múltiplas, num cenário de diversas

⁷⁵ Nossa tradução para: “*El sujeto se mueve por el espacio con dispositivos capaces de establecer comunicaciones bi y multidireccionales (no ya un aparato de registro visual y sonoro) [...] Estos dispositivos tecnológicos son terminales, o sea, aparatos situados en la periferia y a distancia de una unidad central, que permiten la salida de los datos solicitados al sistema global*” (YEREGUI, 2010, p. 67).

⁷⁶ Disponível em <http://www.loca-lab.org/> Visualização em 25 de Jan. 2014.

⁷⁷ Tratam-se de dispositivos de rede local sem fios (*WLAN*) baseados no padrão IEEE 802.11.

⁷⁸ (*Worldwide interoperability for microwave access*/Interoperabilidade mundial para acesso de micro-ondas). O termo *WIMAX* foi criado por um grupo de indústrias cujo objetivo é promover a compatibilidade e interoperabilidade entre equipamentos baseados no padrão IEEE 802.16.

⁷⁹ “*Bluetooth technology is a wireless communications system intended to replace the cables connecting many different types of devices, from mobile phones and headsets*” Disponível em <http://www.bluetooth.com/Pages/what-is-bluetooth-technology.aspx> Visualização em 26 Jan. 2014.

⁸⁰ O GPS (*Global Positioning System* ou Sistema de Posicionamento Global) produzido pelo Departamento de Defesa Americano em 1973 é um sistema de navegação via satélite que permite ao usuário do aparelho obter a posição do mesmo em quaisquer locais da Terra. “O GPS funciona a partir de uma série de cálculos elaborados em uma tabela que coloca o planeta todo em quadrantes específicos chamados latitude e longitude, rapidamente, com um breve cálculo consegue identificar o usuário e com pouco processamento de memória consegue posicionar qualquer objeto ou pessoa dentro de um mapa” (DA SILVA, 2012, entrevista).

mídias, como celulares, grandes painéis eletrônicos, *tablets* e outros aparatos, de modo que o usuário de tecnologias móveis depara-se com diversos desses conteúdos. Segundo Beiguelman, a utilização e apropriação desses espaços públicos por usuários de tecnologias móveis podem gerar questionamentos que vão além da noção espacial:

O espaço de ação e cultura das redes é um *espaço informacional*⁸¹ mediado por redes de comunicação que vêm implodindo sistematicamente não só as noções de distância e localidade, mas também os limites entre os lugares da arte, da propaganda e da informação, por um lado, e as relações entre lugar e não-lugar, por outro (BEIGUELMAN, 2006, p. 153).

As novas formas de comunicação a partir de redes digitais móveis propiciam um conjunto de transformações sociais do homem contemporâneo, sendo sua interação com o meio, cada vez mais ligada à rede do ciberespaço:

A popularização dos dispositivos portáteis de comunicação sem fio com possibilidade de conexão à internet e a implantação de *hotspots* que permitem acesso à rede via ondas de rádio (*Wi-fi*, *wireless fidelity*) apontam para a incorporação do padrão de vida nômade⁸² e indicam que o corpo humano se transforma, rapidamente em um conjunto de extensões ligadas a um mundo híbrido, pautado pela interconexão de redes e sistemas *on* e *off-line* (BEIGUELMAN, 2006, p. 153).

Paralelamente ao crescimento contínuo de tecnologias móveis e de sua crescente utilização, cita-se o mapeamento dos aparelhos: adquirindo-se um *gadget*⁸³ com acesso a internet e GPS, em determinados casos, sem que o usuário perceba, a opção de liberação de acesso à geolocalização encontra-se ativada. Trata-se do mapeamento, historicamente intrínseco a uma noção de propriedade e controle de determinado espaço:

Seja o mapa produzido sob a bandeira da ciência cartográfica, como foram a maior parte dos mapas oficiais, ou seja um exercício de propaganda declarada, é inevitável que esteja envolvido no processo do poder [...] Os mapas foram uma invenção similar no controle do espaço; eles facilitaram a expressão geográfica dos sistemas sociais e são um meio de consolidar o poder do Estado (HARLEY, 2009, não paginada).

⁸¹ Cf. (CASTELLS, 2001).

⁸² Cf. (MITCHEL, 2003).

⁸³ Trata-se de equipamentos com função específica, prática e útil no cotidiano. Dispositivos eletrônicos portáteis como PDAs, celulares, *smartphones*, leitores de *mp3*, entre outros.

Historicamente, a cartografia é uma forma de consolidação de poder e funciona, de certa forma, como uma invenção de controle do espaço, mas, segundo Holmes (2009), o que pode revelar a geopolítica ao se tratar de uma questão de intervenção artística⁸⁴?

2.2 ARTE LOCATIVA COMO CRÍTICA URBANA

“É preciso andar na margem [...] onde a razão gosta de estar em perigo”

(BACHELARD, *apud* MORIN, 1999, p. 6).

As novas tecnologias reforçam questionamentos a respeito dos problemas de representação nas artes, fazendo com que se repensem as antigas certezas no plano epistemológico e se exija a reformulação estética. Nesse sentido, Walter Benjamin, ao aplicar seus questionamentos no campo artístico, referiu-se à fotografia e ao cinema como um *holograma* ou mesmo um *software* de composição musical:

O que importa é perceber que a existência mesma dessas obras, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. As tecnologias introduzem diferentes problemas de representação, abalam antigas incertezas no plano epistemológico e exigem a reformulação de conceitos estéticos (BENJAMIN, 1968, p. 72).

Projetos de cunho documental, a partir dos quais usuários intervêm no espaço urbano, buscando conectar significados ocultos a determinados lugares, apresentam uma possibilidade de se repensarem as propriedades de espaços de memória coletiva. Um exemplo dessa aplicação em mídia locativa é o projeto *Yellow Arrow Overview* (Figura 6)⁸⁵, que começou em 2004 como um projeto de *street art* no Lower East Side de Manhattan. Desde então, cresceu em 380 cidades em mais de 35 países, tornando-se uma maneira de experimentar e publicar ideias e histórias por meio de mensagens de texto em telefone celular e mapas interativos *online*. Michael Shanks afirmou que o projeto de *mobile phone deep mapping* é uma “experiência de mapeamento cultural profunda – Uma cartografia do íntimo, o cotidiano, o monumental, o efêmero, o memorável” (SHANKS, 2004, p. 492).

⁸⁴ Nossa tradução para: “*But what can the geopolitical lens reveal, when it’s a matter of artistic invention?*” (HOLMES, 2009).

⁸⁴ Disponível em <https://archaeographer.wordpress.com/category/deep-mapping/> Acesso em 13 Jan. 2014.

⁸⁵ Fonte: <https://www.flickr.com/photos/yellowarrow/2398118002/in/photostream/>



Figura 6: Exemplo do projeto em Darmstadt, Hesse, Alemanha (2008).

Um dos conceitos da utilização de mídias móveis como crítica urbana é o de Cartografias de Combate⁸⁶, as quais visam à criação, distribuição, compartilhamento e utilização de dados geolocalizados com o intuito de intervir nos dispositivos consolidados das práticas espaciais, como o trabalho *iSee* do “Insitute of Applied Autonomy” (IAA), em colaboração com o “Site-R”. Trata-se de um aplicativo desenvolvido em 2001, que possibilita a visualização de mapas e percursos com menor exposição a câmeras de vigilância. O projeto *iSee* é uma aplicação *web-based* que permite mapear a localização de câmeras de vigilância em ambientes urbanos, de modo que os usuários podem encontrar rotas que evitem essas câmeras (caminhos de menor vigilância). O projeto dialoga com a proposta do francês Renaud Auguste-Dormeuil, que propôs *Mabuse Paris Visit Tour*, o qual permitiu a visitantes conhecerem os principais pontos turísticos de Paris por meio de um mapeamento indicativo de câmeras de vigilância. Esse trabalho será abordado no subcapítulo “*Mapeamento, vigilância e controle*”. Nesse sentido, é possível pensar a dinâmica da cidade como um reflexo do mundo, e o artista, atento a isso, utiliza-a como forma de reflexão das relações entre sujeito e realidade:

⁸⁶ Cf. (FRANCO, 2012, p. 121).

A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado a megalópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam bem pouco sentido e não seriam – como, no entanto, são – a interpretação de uma condição objetiva da existência humana (ARGAN, 1998, p. 214).

Ao promover formas de subversão a determinadas lógicas culturais e espaciais, o conceito de Cartografia de Combate aproxima-se das ideias de “*Experimental Geography*” (PAGLEN, Trevor, 2009) e “*Radical Cartography*” (MOGEL, L.; BHAGAT, A., 2008). O trabalho *Transborder Immigrants Tool* (Figura 7)⁸⁷, de Brett Stalbaum e Ricardo Dominguez, é um exemplo desse tipo de produção. A proposta permite que o usuário (imigrante) realize rotas seguras na travessia do deserto entre México e Estados Unidos, portando um celular de valor acessível. A ferramenta *Walking Tools*⁸⁸, desenvolvida por Cícero Inácio da Silva e Brett Stalbaum, associa uma mídia a uma posição geográfica através do sistema de triangulação, permitindo ao imigrante encontrar água e rotas de fuga pelo caminho. Exibido no Museu de Arte Contemporânea de San Diego, La Jolla (CA), o projeto, cuja legalidade foi questionada pelo senador Duncan Hunter, foi investigado, em 2010, pelo governo norte-americano e considerado uma “desobediência civil eletrônica”, sendo o artista Ricardo Dominguez alvo de intensa investigação. Posteriormente o projeto foi aceito sem restrições jurídicas.



Figura 7: *Transborder Immigrants Tool*.

Em 2006, usando o *GPS*, o artista Wood projetou e exerceu caminhadas em Londres para a escrita *tracklog* (Figura 8)⁸⁹ da frase de Herman Melville em

⁸⁷ Fonte: <http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52367> Acesso em 12 Fev. 2014.

⁸⁸ Disponível em www.walkingtools.net Visualização em 10 Fev. 2014.

⁸⁹ Fonte: <http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/JulianaFranco.pdf> Acesso em 09 Fev. 2014.

Moby Dick: “Não estão em nenhum mapa; lugares verdadeiros nunca estão⁹⁰” (DURELL, *et. al.* 1968, p. 23-24).

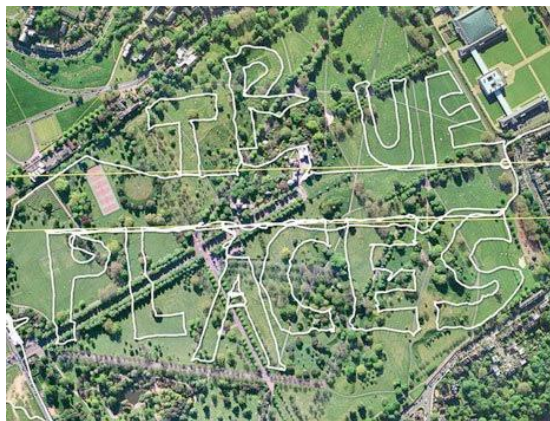


Figura 8: *Tracklog*.

Conforme afirma Holmes, “a maioria dos projetos alternativos ou obras de arte que usam o sistema GPS têm como premissa a ideia de que ela permite uma inscrição do indivíduo, um rendilhado geodésico de diferença individual⁹¹” (HOLMES, 2009, p. 1). Compartilha-se da ideia de Juliana Franco, propondo nomear esse projeto como Cartografia de Rastros, tratando-se de propostas que desenvolvem

experiências de compreensão do ambiente, da dimensão espacial das experiências sociais, além de uma valorização das emoções, memórias e subjetividades nos processos de experiência dos espaços (FRANCO, 2012, p. 126).

Embora se trate de um projeto sem subversão, que confronte os dispositivos espaciais, ele abre caminhos para novas formas de repensá-los, revendo seu valor além da ideia de espaço real e espaço criado a partir de mapas. O processo de criação desse projeto não se alia diretamente a forças de poder que configuram os dispositivos espaciais.

Como se pode perceber, as contradições no campo da arte são históricas e evidentes, principalmente ao se buscar uma crítica social em determinados trabalhos, como afirma Bambozzi:

⁹⁰ Nossa tradução para: “*It is not down in any map; true places never are*” (DURELL, *et. al.* 1968, p. 23-24).

⁹¹ Nossa tradução para: “*most of the alternative projects or artworks using the GPS system are premised on the idea that it permits an inscription of the individual, a geodetic tracery of individual difference*” (HOLMES, 2009, p. 1).

As estratégias demandadas pela arte sempre foram consideradas incompatíveis com ações sociais efetivas, assim como agora se mostram conflitivas as relações dos artistas com os fabricantes, as marcas, as operadoras, o espaço urbano e o poder público, especialmente em obras que pretendem estar no campo locativo ⁹² (BAMBOZZI, 2010, p. 101).

Nesse sentido, é importante ressaltar o papel do artista como difusor de uma nova possibilidade de fruição com os espaços, seu tempo e a memória que carregam:

Assim, quando pensamos em deslocamentos, não só físicos, senão experimentados em condições subjetivas, se nos incita a imaginarmos em uma condição ‘nômade’, criativa, excitante pelo desconhecimento das especificidades dos espaços habitados em forma transitória ⁹³ (BAMBOZZI, 2010, p. 102).

A fruição permitida a partir da possível ressignificação dos espaços urbanos pode ser notada nos trabalhos citados anteriormente e também em *Habita-me se em ti transito* (locativo), seja pela mensagem visual ⁹⁴ que inquieta os passantes e possivelmente os fazem questionar sobre sua relação com os espaços que habitam e transitam, seja pelo conteúdo que também suscita inquietações a respeito do espaço urbano.

2.2.1 Mapeamento, Vigilância e Controle

O projeto *Loca* ⁹⁵, de John Evans, Drew Hemmet, Theo Humpries e Mike Raento, desenvolve um metamapa refletindo sobre a problemática do controle nas sociedades atuais. Ao caminhar pela cidade, um usuário de celular recebe um aviso sonoro com uma mensagem via *bluetooth*: “temos dificuldades para monitorar sua posição: por favor, mova seu dispositivo de rede no ar ⁹⁶”. *Loca* combina “*art installation, software engineering, activism, pervasive design*,

⁹² Nossa tradução para: “*Las estrategias demandadas por el arte siempre han sido consideradas incompatibles con acciones sociales efectivas, así como ahora se muestran conflictivas las relaciones de los artistas con los fabricantes, las marcas, las operadoras, el espacio urbano y el poder público, especialmente en obras que pretenden estar inmersas en el campo locativo*”. (BAMBOZZI, 2010, p. 101).

⁹³ Nossa tradução para: “*Así, cuando pensamos en desplazamientos, no solo físicos, sino experimentados en condiciones subjetivas, se nos incita a imaginarnos en una condición ‘nómade’, creativa, excitante por el desconocimiento de las especificidades de los espacios habitados en forma transitória*” (BAMBOZZI, 2010, p. 102).

⁹⁴ Em cada um dos três pontos onde foram dispostos os conteúdos locativos, foram coladas setas amarelas com questionamentos relacionados a cada conceito dos filmes (habitar, transitar e cidade). A intervenção com as setas foi inspirada em *Yellow Arrow Overview* devido ao destaque de sua cor e por conter informações textuais.

⁹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GUFqnBq7opI#t=376> Acesso em 05 Jan. 2014.

⁹⁶ Nossa tradução para: “*posibilita o, mejor, actualiza el carácter potencialmente móvil de los dispositivos*” (YEREGUI, 2010, p. 64).

*hardware hacking, SMS poetry, sticker art and ambient performance*⁹⁷”. A proposta funciona como uma plataforma de nós conectados e distribuídos pelo espaço urbano, funcionando como uma crítica às companhias telefônicas. As interações são registradas com o nome do dispositivo, a data e hora em que foi detectado algum outro aparelho com *bluetooth* acionado, sendo esses dados disponíveis no espaço expositivo onde o próprio usuário pode conhecer seu percurso impresso pelo projeto, cujas etapas encontram-se descritas nas figuras a seguir (Figura 9, Figura 10, Figura 11 e Figura 12)⁹⁸.



Figura 9: Estrutura montada para o projeto.



Figura 10: Montagem da estrutura.



Figura 11: Exposição de informações sobre passantes.



Figura 12: Informações sobre os passantes expostas na rua.

Os dados do projeto foram apresentados no ISEA2006⁹⁹ e ZeroOne¹⁰⁰, sendo detectados os fluxos de forma detalhada de 2500 pessoas pelo espaço urbano. O projeto aplica-se a uma forma de ativismo social aliando espaço físico à rede, e que pode ser explicitado pela ideia de Yeregui:

⁹⁷ Disponível em <http://www.loca-lab.org/> Visualização em 20 Jan. 2014.

⁹⁸ Fonte: <https://www.flickr.com/photos/hemment/sets/72157605675786374/>

⁹⁹ Disponível em <http://www.isea-web.org/> Visualização em 20 Jan. 2014.

¹⁰⁰ Disponível em <http://zero1.org/> Visualização em 20 Jan. 2014.

Muitos dos projetos que se baseiam nesta difusa fronteira entre práticas artísticas com meios móveis e ativismo social baseiam seus postulados de ação e de representação em uma convergência quase literal entre espaço geográfico e o espaço de rede: um espaço que adquire no nível representacional morfologias herdadas da tradição geográfica ¹⁰¹ (YEREGUI, 2011, p. 64).

A nova forma de vigilância, sutil e invisível encontra-se, simultaneamente, em diversos lugares e em lugar nenhum. Não se exige mais um sujeito confinado, segundo os preceitos da vigilância *panóptica foucaultiana*¹⁰², mas um sujeito livre para transitar, porém vigiado por um controle dinâmico e muitas vezes imperceptível:

A sociedade do controle está em toda parte. Para além do *panopticom* que vigia o confinado, as atuais câmeras de vigilância, cartões com *chips*, perfis na internet, GPS e sensores, controlam o sujeito ‘inseguro’ em sua mobilidade cada vez maior (LEMOS, 2009, p. 9) [Grifo do autor].

A insegurança é mascarada pela segurança de vias como banco de dados, dispositivos portáteis eletrônicos, redes de satélite e sem fio para acesso à internet ou celulares, redes sociais móveis por GPS e triangulação de *Wi-Fi* e torres de celulares. É preciso notar os instrumentos de controle, os quais acontecem de forma sutil e muitas vezes invasiva a usuários de aparelhos móveis, de forma que “o ‘sujeito inseguro’ deve efetivamente reconhecer essas tecnologias para encarar com responsabilidade os novos instrumentos da cultura da insegurança” (ROSELLO *apud* LEMOS, 2009, p. 10).

¹⁰¹ Nossa tradução para: “*Muchos de los proyectos que se plantean en esta difusa frontera entre prácticas artísticas con medios móviles y activismo social basan sus postulados de acción y de representación en una convergencia casi literal entre el espacio geográfico y el espacio de red: un espacio que adquire en el nivel representacional morfologias heredadas de la tradición geográfica*” (YEREGUI, 2010, p. 64).

¹⁰² *Panóptico* é o termo utilizado para designar um centro penitenciário ideal desenhado pelo filósofo Jeremy Bentham em 1785. A arquitetura disposta permite a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. O nome aplica-se também a uma torre de observação localizada no pátio central de uma prisão, manicômio, escola, hospital ou fábrica. A estrutura básica da prisão contém uma torre de vigilância no centro de um edifício anelar que está dividido em celas. Aquele que estivesse sobre essa torre poderia observar todos os presos da cadeia (ou os funcionários, loucos e estudantes), tendo-os sob seu controle. A estrutura básica da prisão contém uma torre de vigilância no centro de um edifício anelar que está dividido em celas.



Figura 13: Mapa de *Mabuse Paris Visit Tour*.

Contraopondo-se aos guias comuns, que apresentam os pontos turísticos parisienses, o artista francês Renaud Auguste-Dormeuil, com o projeto *Mabuse Paris Visit Tour* (Figura 13)¹⁰³, proporcionou aos turistas uma visão diferenciada da capital francesa, com a possibilidade de visualizarem as câmeras mais incomuns.

Realizando um mapeamento das câmeras de vigilância (com endereços precisos e os nomes de proprietários), o artista fez os mesmos percursos de um mapa turístico e criou uma “errata” no próprio guia, distribuindo-o aos visitantes de Paris. Segundo Reunaud, com esse trabalho, propõe-se aos visitantes a ideia de “injetar realidade” no imaginário produzido por quem controla o espaço. Lemos aborda a forma sutil como a vigilância está presente no cotidiano, o que é discutido no trabalho de Renaud Auguste-Dormeuil:

Os exemplos com as câmeras de vigilância, as multisenhais bancárias, os *life-logs*, as redes sociais móveis, as etiquetas RFID e os celulares com redes *bluetooth* mostram que a computação ubíqua, que a internet das coisas com suas tecnologias, redes e sensores eletrônicos transformam a vigilância panóptica em um controle invisível, modular e distribuído, ao mesmo tempo em todos e em nenhum lugar. [...] Antes, as ameaças à privacidade eram visíveis: ou imobilidade ou quebra de fronteiras materiais bem nítidas (casa, trabalho, corpo, prisão, hospital, escola e outros). Agora, a vigilância locativa é invisível e sutil já que é o próprio usuário que, na maioria das vezes, produz deliberadamente os dados (data e capta), sentindo-se produtor livre de informação em mobilidade (LE MOS, 2009, p. 638).

O projeto *Mabuse Paris Visit Tour* assim como *Loca* consiste em práticas artísticas de ativismo social como forma de repensar o espaço urbano. Os dois trabalhos representam a ameaça

¹⁰³ Fonte: <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/ConfPhotos/diaporama/184> Acesso em 14 Jan. 2014.

invisível à privacidade, sendo essa sutil vigilância cada vez mais intensa, já que o usuário de *gadgets* encontra-se na posição de produtor de dados e de informações. Os artistas produtores de trabalhos locativos voltados à crítica urbana do mapeamento, da vigilância e do controle reforçam ao sujeito a estrutura de controle informacional invisível pela qual transita cotidianamente.

2.3 PROCESSOS LOCATIVOS NO ESPAÇO URBANO: O CORPO COMO MOTOR

Motor da relação usuário/dispositivo/rede, o corpo, ao se concretizar com sua movimentação pelo espaço urbano, desempenha um papel fundamental, no processo infocomunicacional, na medida em que os conteúdos multimídia são acionados de acordo com a localidade em que se encontra, como foi explorado em inúmeros trabalhos citados anteriormente neste texto. Nesse sentido, Yeregui questiona as práticas artísticas voltadas às ciências cartográficas, tendo como cerne das questões os pilares corpo-mobilidade-território:

Em relação ao motor da mobilidade - o corpo - Como dialoga com o dispositivo móvel? Que relações estruturais se estabelecem? - Em relação à mobilidade - Por que um corpo deveria mover-se? Para quê? - Em relação ao lugar - Como o território pode emergir como um marco contexto e como uma simples locação¹⁰⁴? (YEREGUI, 2011, p. 67).

O projeto *Constraint City*, de Gordan Savicic é uma intervenção urbana cuja abordagem volta-se à invisibilidade dos fluxos de informação, a qual é transposta à dor física. Equipado com um corsete (*corset*), com motores e consoles *wi-fi*, à medida que o corsete perde sinal de rede, o *performer* sofre feridas no corpo:

O dispositivo acoplado ao corpo incita a comportamentos psicomotores em uma fusão em que este não opera como simples motor. Dispositivo e corpo são alternativamente motor e móvel sobre um fundo (= a rede) que cria tramas de relações em um todo rizomático, mutável, dinâmico¹⁰⁵ (YEREGUI, 2011, p. 68).

¹⁰⁴ Nossa tradução para: “En relación con el motor de la movilidad – el cuerpo – ¿como dialoga con el dispositivo móvil?, ¿qué relaciones estructurales se establecen? En relación con la movilidad, ¿por qué un cuerpo debería moverse?, ¿para qué? En relación con el lugar, ¿como el territorio puede emerger como un marco/contexto y no como una simple locación?” (YEREGUI, 2010, p. 67).

¹⁰⁵ Nossa tradução para: “El dispositivo acoplado al cuerpo incita a comportamientos psicomotores en una fusion en la que este no opera ya como simple motor. Dispositivo y cuerpo son alternativamente motor y móvil sobre un fondo (= la red) que enhebra tramas de relaciones en un todo rizomático, mutable, dinámico” (YEREGUI, 2010, p. 68).

O artista cria uma espécie de cartografia da dor para criticar as tecnologias da informação, sendo corpo entendido nesse trabalho como suporte cartográfico, como se percebe nas imagens a seguir (Figura 14, Figura 15, Figura 16 e Figura 17)¹⁰⁶.

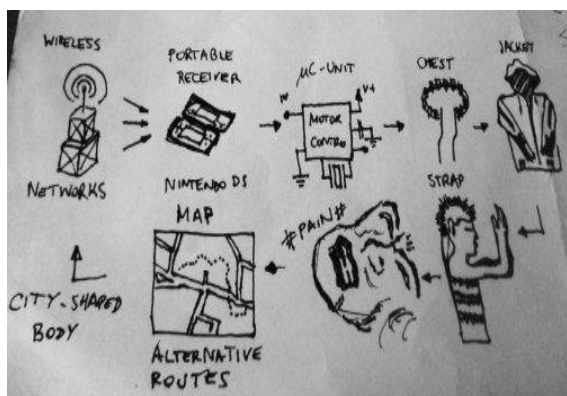


Figura 14: Ilustração do projeto.



Figura 15: Dispositivo acoplado ao performer.



Figura 16: Techformance em Fev. 2009.



Figura 17: Marcas no corpo do performer.

Nota-se a importância da compreensão e do estudo voltado ao usuário de *gadgets*, como um corpo que se movimenta pelo espaço urbano, proporcionando a execução das criações com mídias locativas de acordo com a ideia de Yeregui, em que este sujeito é “instância performática que denota uma determinada individualidade que pensa, decide, deseja, aciona motivadamente, é o que, favorece a sua mobilidade, define uma certa noção territorial¹⁰⁷” (YEREGUI, 2011, p. 68). Vale notar, nesse tipo de trabalho, a ideia do corpo como motor para a criação de novas territorialidades. Por meio da *performance*, o artista expressa na cidade a questão de espaço público e privado no domínio das limitações do cotidiano, como Yeregui descreve o trabalho de Savicic:

¹⁰⁶ Fonte: em <http://www.yugo.at/equilibre/> Acesso em 10 Jan. 2014.

¹⁰⁷ Nossa tradução para: “tanto instancia performática que denota una determinada individualidad que piensa, decide, desea, aciona motivadamente, es el que, merced a su movilidad, define una cierta noción territorial” (YEREGUI, 2010, p. 68).

Todos os dias o caminho entre casa, trabalho e lazer são recompilados em um mapador *schizogeográfico* que é obtido a partir de servidores *GoogleMaps* com *scripts* automatizados. Ao vestir a camisa de força, o artista não só escreve, mas é ao mesmo tempo também capaz de ler o código da cidade¹⁰⁸ (YEREGUI, 2011, p. 68).

Ao se fazer uma revisão bibliográfica a respeito das mídias locativas, são notáveis os estudos e práticas referentes à *locative media artworks*, geralmente voltados à compreensão do dispositivo como cerne das questões. A partir da visão de Yeregui, é possível criar uma nova perspectiva da relação usuário/dispositivo/conteúdo locativo, em que o cerne da discussão volta-se ao corpo, com sua movimentação e seu percurso nos espaços, repensando o mapeamento através da noção da interface social dos lugares, como afirma a autora:

Se queremos chegar a uma zona de diálogo onde os meios móveis conseguem engajar uma instância de exploração profunda no campo da arte, havia que transcender a lógica dos dispositivos, da mera localidade um tanto rastreável ‘*trackeable*’ para abordar ao indivíduo nesta instância de definição territorial¹⁰⁹ (YEREGUI, 2011, p. 68) [Grifo da autora].

É interessante notar nos últimos dez anos o desenvolvimento de tecnologias que potencializam a localidade, o que reflete diretamente no campo artístico, com discursos voltados ao “caráter móvel dos dispositivos e que atualizam – por sua própria natureza – noções que atraem às geografias, aos lugares, à experiência no espaço e ao rol de indivíduos e de seus corpos nos territórios¹¹⁰” (YEREGUI, 2011, p. 61). Yeregui (2010, p. 62) nota esse novo paradigma no campo da arte digital, no século XXI, como questionador de uma nova paisagem que se forma, de um novo corpo como um vetor de análise e reflexão, de um corpo que suscita um trânsito dinâmico e criador de discursos.

¹⁰⁸ Nossa tradução para: “*Everyday walks between home, work and leisure are recompiled into a schizogeographic pain-map which is fetched from GoogleMaps servers with automated scripts. By wearing the straight-jacket, the artist not only writes, but is at once also able to read the city code*” (YEREGUI, 2010, p. 68). Disponível em <http://www.yugo.at/equibre/> Visualização em 28 jan. 2014.

¹⁰⁹ Nossa tradução para: “*Si queremos llegar a una zona de dialogo en donde los medios móviles logren entablar una instancia de exploracion profunda en el campo del arte, habría que transcender la lógica de los dispositivos, de la mera localidad en tanto ‘trackeable’ para abordar al individuo en esta instancia de definicion territorial*” (YEREGUI, 2010, p. 68).

¹¹⁰ Nossa tradução para: “*carácter móvil de los dispositivos y que actualizan – por su propia naturaleza- nociones que atraen a las geografias, a los lugares, a la experiencia em el espacio y al rol de los individuos y de sus cuerpos em los territorios*” (YEREGUI, 2010, p. 61).

2.4 O GPS FILME: O CINEMA QUE TRANSITA PELA URBE

“O que me interessa é a oportunidade a todos para nos tornarmos diferentes do que somos, através da construção de espaços que contribuem para a experiência de quem nós somos.”

(SERRA, 1997, p. 27)¹¹¹

No final do século XX, com a difusão das tecnologias da informação e comunicação (TIC's), o capitalismo global reestruturou-se, tornando-se globalmente integrado. A partir da relação intrínseca entre vários veículos de comunicação e com seu potencial interativo, a segunda metade da década de 1990 caracterizou-se por um período marcado por um novo sistema de comunicação, o sistema multimídia: “A aliança entre computadores e redes faz surgir o primeiro sistema amplamente disseminado que dá ao usuário a oportunidade de *criar, distribuir, receber e consumir conteúdo audiovisual em um só equipamento*” (SANTAELLA, 2003, p. 20) [Grifo nosso].

Segundo Lemos (2009, p. 622), com o frequente uso de aparelhos digitais móveis (telefones celulares, *smarthphones* e GPS), redes telemáticas sem fio (*Wi-fi*, *Wi-max*, *Bluetooth* e *GPS*) e sensores (principalmente os RFID), entramos na era da mobilidade informacional, sendo possível, pela primeira vez, reunir mobilidade física e informacional, de modo que o usuário desses aparelhos passa a consumir, produzir e distribuir informações.

Tecnologias e serviços baseados em localização (*LBT* e *LBS*) encontram-se associados a pesquisas militares de localização, controle, monitoramento de pessoas, lugares e objetos. Buscando, de maneira crítica, questionar o uso dessas tecnologias, artistas e ativistas apropriaram-se delas, criando, para tanto, o termo mídia locativa, ou *locative media*, distinguindo-o do uso comercial. Em julho de 2003, foi realizado no Centro de Cultura e Informação (na costa báltica da Letônia, em Karosta, uma cidade militar abandonada da era soviética) o K@2, primeiro evento a tratar do termo mídia locativa. A escolha do local ilustra a ideia de que a gênese das tecnologias móveis encontra-se intrínseca ao desenvolvimento tecnológico proporcionado pela evolução das estratégias militares.

No campo artístico, é reconhecida a apropriação poética e de ressignificação espacial, como ocorre na *land art*, *street art* e trabalhos *site-specific*. No que se refere à criação da arte com mídia locativa – *locative media art* –, inserem-se os GPS filmes – *GPS films* –, filmes

¹¹¹ Nossa tradução para: “*What interests me is the opportunity for all of us to become something different from what we are, by constructing spaces that contribute something to the experience of who we are*” (SERRA, 1997). Disponível em <http://www.axel-vervoordt.com/en/gallery/exhibitions/richard-serra--black-is-the-drawing> Acesso em 26 Dez. 2014.

que geralmente se relacionam ao local, por meio de *softwares* livres disponíveis para *gadgets* com *wi-fi*, GPS e sistema *android*. Sobre o primeiro GPS filme, *Nine Lives* (2008), seu diretor, Scott Hessels, afirma:

Como uma criança na década de 1960, eu era a primeira geração de jogadores – tinha oito faixas, fitas cassetes, bobinas, *walkmans*, e, claro, a televisão. Estou interessado em saber como uma máquina que muda a gravação, montagem, apresentando, ou contexto do filme pode mudar radicalmente a experiência e as maneiras que as histórias são contadas. A obra de arte GPS filme dispõe de uma nova ferramenta para deixar a película ser colocada junta numa maneira única para a cultura móvel¹¹² (HESSELS, 2008, p. 95).

Reapropriando-se dos locais de uma maneira particular e diferenciada da produção cinematográfica convencional, o GPS filme surge de uma propriedade das mídias locativas de se repensarem os espaços urbanos. A ligação entre conteúdo informacional digital e mobilidade do usuário, o qual também pode dispor conteúdos na rede, bem como as narrativas não-lineares com ligação estreita ao local, formam os espaços híbridos ou intersticiais, os quais, conectados, se referem às bordas entre os ambientes físicos e digitais, rompendo com a tradicional dicotomia entre físico e digital. Para Santaella (2008, p. 21), um espaço intersticial ou híbrido ocorre quando não mais se precisa “sair” do físico para entrar em contato com ambientes digitais.

Segundo Hessels, a narrativa do GPS filme funde-se ao espaço de forma experimental, e este se prolifera como plantas: “são crianças brincando com vídeos plantados em espaços e descobrindo novas versões narrativas para isso”¹¹³ (HESSELS *apud* BRUNET, 2008, p. 95). Os espaços intersticiais são potencializados pelas mídias locativas e trabalhados no GPS filme, o que também pode ser denominado por audiovisual locativo (LOPES, 2012, p. 9), cinema locativo (*locative cinema*) ou *walking cinema*, enfim, uma linguagem audiovisual que pode ser assim definida:

¹¹² Nossa tradução para: “As a kid in the 1960’s, I was the first player generation – I had eight-tracks, cassettes, reel-to-reels, *walkmans*, and of course television. I’m interested in how a machine that changes the recording, assembling, presenting, or context of film can radically change the experience and the ways that stories are told. The GPS Film artwork puts a new tool out there to let film be put together in a way that’s unique to a mobile culture” (HESSELS, 2008, p. 95).

¹¹³ Nossa tradução para: “it’s kids playing around with planting video in spaces and figuring out new narrative versions for it” (HESSELS *apud* BRUNET, 2008, p. 95).

Projetos artísticos que utilizam funções de geolocalização e de multimídia presentes em celulares e em outras mídias móveis para a produção de experiências audiovisuais. Nestes projetos, a experiência audiovisual geralmente se realiza a partir de pequenos trechos de conteúdo que se encontram virtualmente espalhados pelo espaço urbano. Portanto, para acessá-los, é necessário deslocar-se até esses pontos. O principal papel do dispositivo móvel utilizado em projetos de audiovisual locativo é guiar o indivíduo até cada um dos locais em que os conteúdos estão disponíveis, geralmente através de uma interface gráfica na qual é possível acessar um mapa e também através de instruções sonoras. Quando o indivíduo chega até a posição geográfica, o conteúdo é acessado – por exemplo, um trecho de vídeo é liberado para ser assistido. Portanto, uma das principais características dos audiovisuais locativos diz respeito ao fato de que o conteúdo acessado pelo participante faz referência ao ambiente em que se encontra física e geograficamente posicionado (LOPES, 2012, p. 9).

Para assistir a esse tipo de filme, o espectador geralmente¹¹⁴ necessita de um dispositivo móvel com GPS, *wi-fi* e sistema *android* integrado, de forma que sua localização determina o modo como a história é acompanhada, confirmando o pressuposto de Brunet e Fiorelli (2008, p. 5), segundo as quais o espectador de um GPS filme pode ser considerado um “interator” que assiste ao filme no local onde foi gravado, e a narrativa se dá de acordo com sua movimentação.

Já para Ferrara (2002, p. 15), o espaço é cenário e ator da relação encenada, na medida em que, associando-se as mídias locativas ao espaço urbano onde se situam, esse espaço, atrelado à informação contida no aparelho móvel, pode fazer com que a localidade possa tornar-se cenário (como pano de fundo) e ator, como no filme *Nine Lives*, cujos segmentos remetem à região onde foi captado e veiculado. O filme em análise, *Habita-me se em ti transito*, visa apresentar sua narrativa voltada diretamente aos espaços abordados, aos personagens e às suas histórias intrínsecas à localidade. Nesse caso, o espaço torna-se simultaneamente ator e cenário da narrativa.

Hessels esclarece a busca com o GPS filme ao criar *Nine Lives*, o que também é aplicável a *Habita-me se em ti transito*:

Quando estávamos escrevendo *Nine Lives* usamos a metáfora de uma casa - imagine entrar em uma casa e sair andando por ela. Cada quarto iria dizer-lhe mais sobre a família que morava e não importaria quais quartos você tivesse visitado primeiro ou quanto tempo você permanecesse em cada quarto. Tivemos uma abordagem muito arquitetônica da narrativa [...] Foi uma exploração do espaço para revelar uma história¹¹⁵ (HESSELS *apud* BRUNET, 2008, p. 96).

¹¹⁴ Essas premissas para o funcionamento do GPS filme se baseiam no *software Hypergeo & HyperGPS*.

¹¹⁵ Nossa tradução para: “When we were writing *Nine Lives* we used the metaphor of a house – imagine entering a house and walking around. Every room would tell you more about the family that lived there and it wouldn’t matter which rooms you visited first or how long you stayed in each room. We had a very architectural approach the narrative [...] It was the exploration of a space to reveal story” (HESSELS *apud* BRUNET, 2008, p. 96).

Habita-me se em ti transito foi realizado com suporte para veiculação tanto em mídias tradicionais, como cinema e televisão, quanto em mídias locativas. Embora as locativas permitam associar vídeo(s), imagem(s) e texto(s) aos espaços demarcados pela ferramenta *Walkingtools* e o software livre *HiperGeo & HiperGPS* com a tecnologia GPS, em *Habita-me (LOC)* optou-se por utilizar *qr codes* dispostos nos três pontos abordados já que o software apresentou problemas em projetos como VIA no Rio de Janeiro. O espectador pode visualizar um vídeo (em média 3 minutos) em cada um dos três locais (Praça da Estação, Praça Antônio Carlos e Parque Halfeld) e assistir, pelo aparelho móvel, enquanto caminha na região central de Juiz de Fora (MG), ao filme estando na localidade. Dessa forma, podem ser geradas novas experiências visuais do espectador com seu entorno, e a cidade toma novas configurações.

2.4.1 A cidade como suporte narrativo e experiência estética

Partindo do pressuposto de que definição de espaço e tempo é amplamente discutida pela física, matemática, filosofia e outras ciências e de que o cinema, como constituição audiovisual, propõe ao espectador uma quebra espaço-temporal, propõem-se as seguintes indagações: o que ocorre quando essa experiência extrapola a sala escura e encontra-se em telas móveis, transitando pela cidade? Qual a nova configuração espacial desse processo? As mídias locativas são formas de intervenção e reapropriação, tanto dos espaços urbanos, como espaços passíveis a novas configurações de memórias, imagens e histórias, quanto dos dispositivos tecnológicos em virtude do seu potencial técnico e estético para uso de práticas artísticas com ênfase na linguagem audiovisual.

Confirmando a concepção de Silva (2005, p. 4), segundo o qual “na origem das cidades existe um movimento, um deslocamento, fluxos que vêm de fora e que vão criar um nomadismo propriamente urbano, constituir a cidade como lugar de circulação e dispersão”, *Habita-me se em ti transito* apresenta em sua narrativa a figura do “trecheiro”, o nômade, que transita por cidades construindo parte das narrativas urbanas. A experiência de transitar pela cidade envolve trocas por um meio heterogêneo de pessoas, numa experiência que envolve estranhamento, algo inesperado diante da exposição e das diferenças impostas pelos lugares:

Nos lugares de ocupação coletiva, como as ruas, e também os meios de transporte coletivo – cruzamos constantemente com desconhecidos, estranhos que passam de alguma forma a povoar nosso mundo. É um espaço de comunicação muito singular que se constitui no contexto destes encontros com desconhecidos num meio de descontinuidades e diferenças (SILVA, J. C. P. E., 2005, p. 4).

Nesse sentido, atravessada por circuitos e trajetórias¹¹⁶, a cidade é lugar de constante circulação e dispersão, “é um momento, um ponto de conexão ou convergência de trajetórias, um ponto de atração onde os circuitos se reúnem momentaneamente e ela se produz precisamente por aí” (SILVA, J. C. P. E., 2005, p. 3). Considerada por Mumford (1961) não apenas *container* (continente), a cidade precisa atrair antes mesmo de conter, como *magnet* (ímã), que atrai estranhos de diversos lugares, num constante fluxo de movimento, próprio do nomadismo urbano. Para Silva (2002, p. 92), como a cidade não cessa de ser atravessada por fluxos que modificam seu espaço social e físico, suas marcas são constantemente redistribuídas e seus códigos deslocados.

Trabalhos com mídias locativas, como explicita a origem do próprio termo, são uma forma de subversão à utilização das tecnologias de geolocalização e georeferenciamento intrínsecas ao campo bélico ao “localizar, controlar, monitorar e vigiar pessoas, lugares e objetos” (LE MOS, 2009, p. 621). No campo dessas pesquisas, artistas contemporâneos apropriaram-se das aberturas dispostas pelas tecnologias emergentes relacionadas ao campo da geolocalização para seus trabalhos voltados à noção de referencialidade espacial na arte.

A proposta do filme locativo *laloca.art_deco@jf* é que os interessados em assistir ao mesmo instalem os *softwares* livres *HiperGps & HiperGeo* em seus *gadgets* com *wi-fi* e GPS, para transitarem pelas ruas do centro da cidade procurando os pontos com as informações (em conteúdo audiovisual) sobre as características da arquitetura em estilo Art Déco, em Juiz de Fora (MG). O minidocumentário é realizado numa narrativa não linear, fragmentada, sendo cada trecho vinculado à posição geográfica específica. O conteúdo é exibido à medida que o espectador transita e encontra-se próximo ao edifício retratado, tornando-se interator ao estar presente no espaço onde se acontece a narrativa, e esta repercute sensorialmente de maneira diversa, se comparada à sala de cinema. No GPS filme, o espectador/interator escolhe sua trajetória, podendo optar por determinadas narrativas à medida que caminha. Trata-se de uma reconfiguração da linguagem audiovisual, tanto técnica quanto estética e narrativa, na medida em que o espectador pode lidar com problemas técnicos, como o som. No caso do documentário *Habita-me se em ti transito (LOC)*, como os ruídos da rua podem confundir o espectador, por se mesclarem à paisagem sonora do ambiente, optou-se por utilizar poucos recursos de áudio de entrevistas, priorizando as imagens, o que influenciou diretamente na narrativa, já que o ruído também é parte da paisagem urbana.

¹¹⁶ Cf. (DELEUZE, Gilles; FÉLIX, Guattari, 1987).

O projeto VIA (Figura 18 e Figura 19) ¹¹⁷, realizado em 2013, no Rio de Janeiro, explora novas espacialidades ao captar e ressignificar a ambientação sonora e visual de oito locais (dois pontos sonoros e seis audiovisuais), sendo estes correspondentes a uma série de eventos de vídeo-dança e de música. O projeto apresenta a imagem de uma *performer* repetindo irregularmente movimentos curtos, alternados e cíclicos, em determinados pontos da cidade. Ao contrário de pensar as tecnologias móveis como um “desligamento” do ambiente físico imediato – “teletransporte” do usuário –, VIA enfatiza a exploração do local e do entorno físicos, tornando-se o celular “um dispositivo para explorar o espaço público, mais do que para extrair o usuário dele” (BULL, Michael *apud* QUEIROZ, 2013, não paginada). O projeto explora um novo ambiente de dança por meio de

mídias locativas sensíveis à geolocalização ao *integrar* duas dimensões – urbana e arquitetônica & vídeo-dança e música-computacional – através de suas *sobreposições* durante a fruição. Tal experiência sugere uma nova relação entre o fruidor e a paisagem urbana, e uma nova relação com a experiência de computação ubíqua em projetos de vídeo-dança e música, no encontro com o espaço físico da cidade¹¹⁸ (QUEIROZ, 2013, não paginada) [grifo do autor].

Associando vídeo, dança, música, arquitetura e mídia locativa, VIA é considerado um projeto de arte-locativa por meio do qual o usuário, portando *tablet* ou *smartphone*, conectado à internet, tem acesso a episódios de vídeo-dança e música computacional, enquanto se desloca pela cidade:

São definidas morfologias espaciais (espaços abertos, vãos de prédios, patrimônios arquitetônicos, etc.) e tipologias de movimento para cada VIA. Os ‘vocábulos’ visuais que constituem cada vídeo têm sempre a mesma extensão temporal. Eles são feitos da mesma distância relativa da câmera, em todas as locações – longe, médio, perto –, com extensão temporal de 8, 5 e 3 segundos, aproximadamente. As transições, abruptas, baseiam-se em analogias entre os movimentos. A montagem é rigorosamente métrica e baseia-se na distribuição dos vocábulos em sentenças regularmente justapostas. Tal artifício, combinado a reiteração constante da atividade motora, destaca a paisagem urbana e arquitetônica (QUEIROZ, 2013, não paginada) [grifo do autor].

¹¹⁷ Fonte: Arquivo do autor, Rio de Janeiro, 2013.

¹¹⁸ Disponível em www.via-locativeart.com Visualização em 16 Jan. 2014.



Figura 18: Usuário no Largo da Carioca.



Figura 19: Leitura de *qr*code próximo ao Palácio Gustavo Capanema.

Um dos fatores relevantes do filme *laloca.art_deco@jf* (Figura 20)¹¹⁹ é o fato de que o interator pode observar as imagens pelo aparelho digital móvel e isso instigá-lo a olhar e valorizar a arquitetura da cidade pela qual transita, sem se ater às suas peculiaridades estéticas. A proposta de *Habita-me se em ti transito* aproxima-se dessa concepção, na medida em que o espectador/interator pode ser estimulado a outras formas de percepção espacial, quer seja a partir da fala dos entrevistados, quer seja com sua história relacionada ao local, quer seja pela semelhança sonora com o ambiente, quer seja pela fotografia do filme.

¹¹⁹ Fonte: <http://primeiroplano.art.br/2012/filmes/competitiva-regional/competitiva-regional-2/>

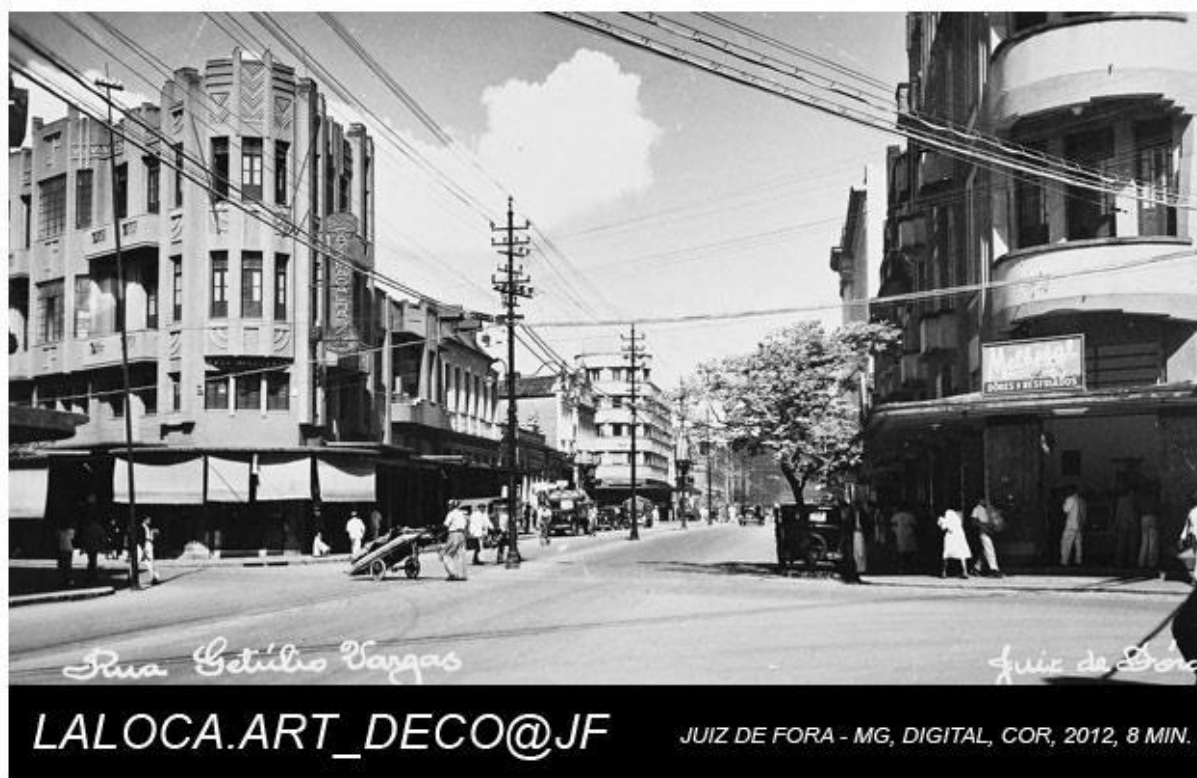


Figura 20: *laloca.art_deco@jf*

Outro trabalho relevante no campo dos filmes locativos é o aplicativo *Walking Cinema: Murder on Beacon Hill*, criado pela companhia norte-americana Untravel Media. O trabalho, segundo descrito no *site*¹²⁰ oficial do projeto, pode ser considerado cinema, passeio turístico e teatro participativo. O aplicativo recebeu menção na edição de 2010 do Boston Film Festival como o primeiro aplicativo para *Iphone* a ser premiado em um festival de cinema, além de também ter recebido o prêmio *New Media Documentary*, no mesmo evento.

Reunindo espaço informacional ao espaço físico, esse filme narra a história do assassinato de George Parkman (em 1849, em Boston, nos Estados Unidos), o qual teria sido espancado e esquartejado pelo professor de química da universidade de Harvard, John Webster, que foi condenado à pena de morte por enforcamento. No *site* o grupo criador também relata a dificuldade de tradução do documentário, originalmente televisivo, para a experiência com mídias móveis, intrínseca à estrutura fílmica, com relações estreitas aos aspectos geográficos dos locais onde aconteceram os atos do assassino, em Boston. Outra característica abordada pelos criadores relaciona-se ao desafio de se preservar a “profundidade” da história ao ser transposta para uma mídia como o aparelho celular, devido a limitações da qualidade sonora e redução das dimensões da imagem.

¹²⁰ Disponível em <http://www.parkmanmurder.com/>.

3 A LINGUAGEM AUDIOVISUAL NO GPS FILME: POTENCIALIDADES E LIMITAÇÕES NA EXPERIÊNCIA DA PRODUÇÃO DE *HABITA-ME SE EM TI TRANSITO*

“[...] produzir uma imagem participa de modos de ordenar, de mensurar, de formar as coisas do mundo.”

(FURTADO, Fernando Fábio Fiorese, 2009, p. 102)

Uma das questões abordadas no filme é a Política Nacional para a População em Situação de Rua, instituída pelo Decreto nº 7.053, de 23 de dezembro de 2009, que caracteriza essa população como um grupo heterogêneo, em pobreza extrema, cujos vínculos familiares são fragilizados ou rompidos e sem moradia convencional regular (BRASIL, 2009). Segundo a política, essa população caracteriza-se também

pela utilização de logradouros públicos (praças, jardins, canteiros, marquises, viadutos) e áreas degradadas (prédios abandonados, ruínas, carcaças de veículos) como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como unidades de serviços de acolhimento para pernoite temporário ou moradia provisória (BRASIL, 2009).

Gravado em 2013, no formato digital, com aproximadamente 22 minutos, o documentário *Habita-me se em ti transito* apresenta dez entrevistados em situação de rua, em Juiz de Fora (MG): Marcos, Wallace, Luzia, William, Bianca, Mirian, Jonathan, Renato, Emerson, Fabiano e João¹²¹. Suas falas abordam a sobrevivência nos espaços urbanos, a relação com o entorno (os passantes, os comerciantes, os moradores próximos), o vício do álcool e do *crack*, a prostituição e a vulnerabilidade a que estão expostos, aspectos abarcados pela Política Nacional para a População em Situação de Rua¹²². Numa abordagem intimista, com planos próximos, a equipe documentarista buscou transmitir o contato estreito com os entrevistados, cuja espontaneidade estampou-se na expressão corporal e oral, diante da câmera.

A proposta deste subcapítulo é analisar e compreender a concepção da fotografia filmica de *Habita-me se em ti transito*¹²³, relacionando-o à tríade semiótica (signo, objeto e interpretante), por meio da análise dos seus aspectos imagéticos, principalmente os referentes à estética do

¹²¹ Optou-se por pedir a autorização de uso de imagem destas pessoas por meio de gravação de vídeo, dessa forma ficam reconhecidos apenas pelo primeiro nome, muitos não tinham documento que comprovasse identidade e sobrenome, o que também foi um fator relevante na autenticidade dos nomes.

¹²² Institui a Política Nacional para a População em Situação de Rua e seu Comitê Intersetorial de Acompanhamento e Monitoramento, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D7053.htm Acesso em 02 Jan. 2015.

¹²³ Link do filme completo no *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=bxrMKh1AZNU>. Obs.: Outras informações sobre o filme em: <http://www.habitame.com.br>.

espaço urbano, utilizando-se, para tanto, como principal metodologia a Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914).

As teorias de Charles Sanders Peirce são de suma importância para esta pesquisa no que se refere à questão do pensamento humano, intrínseco à sua percepção do entorno, nos processos comunicacionais, que em suma, se dão através de imagens, principalmente na sociedade contemporânea, quando, segundo Serge Daney (2006), “Nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece”¹²⁴.

Os processos comunicacionais se dão através da percepção imagética que, para Peirce, associam-se aos conceitos de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*¹²⁵. A imagem contida na fotografia do documentário *Habita-me se em ti transito* pode ser classificada como *secundidade*, considerando-se o público que assistiu/assistirá ao mesmo em telas de cinema e festivais, diferentemente dos espectadores que viram na praça e dos que viram/verão através do processo locativo¹²⁶. Nesse último caso, a partir da concepção de Peirce, considera-se um signo existente, já que o processo audiovisual de percepção (*terceiridade*) se dá apenas *in loco*, buscando legitimar-se com signos mais genuínos, como a arquitetura urbana, o fluxo diário de pessoas, intrínseco aos locais, os signos do espaço, em suma, o entorno.

Considerando-se o cinema como máquina eletromecânica de criação artística que produz linguagem, podendo, portanto, traduzir-se como um suporte de determinado processo comunicacional semiótico, a amostra em análise é voltada para seu resultado imagético, como afirma Metz:

qualquer estudo aplicado a esta ou àquela *linguagem* não-verbal, desde que adote uma pertinência definidamente semiológica e não se satisfaça com considerações de *substância*, traz uma contribuição, importante ou modesta, a este grande empreendimento que é o estudo geral das significações (METZ, 2012, p. 112).

Entende-se o processo de análise filmica com viés metodológico partindo da tríade: processo criativo, produto final e processo perceptivo. Esta pesquisa enfatiza os dois primeiros processos, já que o processo de percepção demandaria outra metodologia de análise. Enquanto o sentido de signo é entendido como a imagem a ser analisada, o objeto como seu correspondente à realidade, o interpretante é entendido como uma possível compreensão precária do objeto. Este pode ser “qualquer coisa que um signo pode denotar, a

¹²⁴ Nossa tradução para: “*Nothing happens any longer to humans, it is to the image that everything happens.*” (DANEY, Serge, 2006, p. 58).

¹²⁵ Esses conceitos serão analisados no subcapítulo a seguir.

¹²⁶ Trechos do filme *Habita-me se em ti transito* foram dispostos através do *youtube* lidos por meio de *qr codes* (*quick response codes*) nos locais onde o filme foi gravado. O usuário/espectador/interator, que porta um celular com internet *wi-fi* pode ter acesso ao conteúdo audiovisual fazendo a leitura dos *qr codes* que direcionam ao filme no *youtube*.

que ele pode ser aplicado, desde uma ideia abstrata da ciência, uma situação vivida ou idealizada, um tipo de comportamento, um filme, até um sonho” (SANTAELLA, 1998, p. 41). Nessa pesquisa o objeto refere-se à cidade enquanto sua imagem é seu signo.

A fotografia filmica de *Habita-me se em ti transito* pode ser dividida entre os trechos de entrevistas e nas imagens de cobertura do espaço urbano, privilegiando-se a análise do segundo, feito por recortes, espelhamentos de vitrines e por outros reflexos da paisagem urbana, os principais conceitos trabalhados na concepção da fotografia filmica tanto do documentário quanto do conteúdo locativo. Na busca de uma representação conceitual de determinados espaços, a equipe documentarista formulou, inicialmente, os conceitos e, posteriormente, trabalhou-os em forma de signo na montagem, para remeterem aos locais onde ocorreram as gravações.

Os fragmentos de corpos da paisagem urbana são reflexos de pesquisas, como a fotografia dos filmes *Shame* (MCQUEEN, Steve, 2012) e *Like someone in love* (KIAROSTAMI, Abbas, 2012), e de fotógrafos, como Andre Kertész, Andrew Davidhazy, Elena Kalis e outros, que foram influência direta ou indireta na concepção da fotografia filmica de *Habita-me*.

A fotografia de *Habita-me (DOC) e (LOC)* é fiel à essência dos locais de maior contingente de população em situação de rua, em Juiz de Fora (MG), onde aconteceram as entrevistas: Praça Dr. João Penido ou Praça da Estação, Praça Presidente Antônio Carlos ou Praça Antônio Carlos, Parque Halfeld e Praça Jarbas de Lery ou Praça de São Mateus. O objetivo desse recorte é compreender a fotografia filmica de *Habita-me* a partir do viés semiótico, tendo como hipótese a questão da indiciabilidade, principalmente em imagens que se refiram diretamente a signos considerados marcantes nos locais abordados.

Propõe-se pensar os aspectos imagéticos da fotografia filmica sob o viés da análise semiótica, repensando a linguagem cinematográfica com base na tríade periana. No decorrer da análise, serão expostas amostras ao acaso de imagens do filme, como uma proposta de aprofundamento e também como meio de se debruçar sobre a concepção imagética de *Habita-me*.

3.1 AS ETAPAS DA CRIAÇÃO DE *HABITA-ME* E A RELEVÂNCIA PARA O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DA CONCEPÇÃO IMAGÉTICA

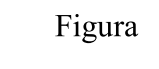
“Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo recriticá-lo, e refilmá-lo, uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço, e de você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa.”

(ROSSELLINI *apud* COMOLLI, 2008, p. 21)

Os conceitos de habitar e transitar estão além das entrevistas, fazendo-se presentes em aspectos imagéticos e sonoros do filme. Na fotografia desenvolve-se um diálogo da população de rua com o fluxo urbano: entrevistados que transitam pela urbe; aqueles que dormem em espaços públicos enquanto a cidade acontece; sequências que descrevem o cotidiano dos passantes nos locais habitados pelo grupo em questão. Quanto ao aspecto sonoro (composto por voz, ruído e música), privilegia-se o trabalho em concordância com o ritmo da região central de Juiz de Fora, na predominância da composição musical acelerada e na captação de som direto, com os ruídos característicos da paisagem sonora. Para esses aspectos do filme buscou-se compreender a ideia de que

não há dúvida de que na cidade e no fenômeno urbano não existe um (único) sistema de signos e significações, mas vários, em diversos níveis: o das modalidades da vida cotidiana (objetos e produtos, signos da troca e do uso, da extensão da mercadoria e do mercado, signos e significantes do habitar e do ‘*habitat*’); o da sociedade urbana no seu conjunto (semiologia do poder, da potência, da cultura considerada globalmente ou na fragmentação); o do espaço-tempo urbano particularizado (semiologia das características próprias à determinada cidade, à sua paisagem e à sua fisionomia, a seus habitantes. (LEFEBVRE, 1999, p. 53) [Grifo do autor].

Resultado de diversas pesquisas teóricas e práticas, o filme, cujos realizadores, Claudia Rangel (Direção) e Guilherme Landim (Direção de fotografia), inseriram suas inquietações referentes à abordagem documental e ao espaço urbano, pode servir como formação de memória audiovisual da população em situação de rua. A partir disso, considera-se sua relevância para discussões em âmbitos diversos: acadêmico, social, político, artístico, entre outras instâncias.

O título do filme reforça os conceitos – habitar, transitar e cidade – propostos na fotografia do mesmo, já presentes desde seu início ( Figura 21). Essa intenção é explicitada pelo plano de uma grafiteira escrevendo *Habita-me se em ti transito*, na

Praça da Estação, quando, paralelamente são feitos cortes para planos de um dos entrevistados passando pelo local com seu carrinho de utensílios pessoais. Como se pode perceber, esses conceitos foram pensados em todas as etapas do processo criativo as quais estão brevemente descritas a seguir:



Figura 21: Abertura de *Habita-me se em ti transito*.

3.1.1 Pré-produção

Considera-se a pré-produção etapa crucial do projeto, quando foram feitas as pesquisas bibliográficas, filmográficas e de campo referentes à população em situação de rua. No que tange à fotografia, principal ponto dessa etapa, foram feitas pesquisas filmográficas, partindo da análise de curtas e de longas-metragens, cuja temática fosse voltada ao tratamento audiovisual do tema da exclusão, com destaque para a população em situação de rua. Em complemento foi feito um levantamento de filmes em que se pensava no processo de habitar, transitar e cidade para a construção da fotografia filmica em *Habita-me*.

A pré-produção constituiu-se por pesquisas teóricas, pela escrita do projeto e sua submissão à Lei Murilo Mendes e também pelo contato, através de entrevistas, com alguns dos principais órgãos de assistência à população em situação de rua, de Juiz de Fora (Albergue, CREAS – Centro de Referência Especializado de Assistência Social, AMAC – Associação Municipal de Apoio Comunitário, INTECOOP – Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares, SAS – Secretaria de Assistência Social, Conselho Municipal de

Segurança Alimentar, Conselho Municipal de Saúde)¹²⁷, que trabalham direta ou indiretamente com a parcela marginalizada da sociedade.

3.1.2 Produção (gravação)

Habitar, transitar, percorrer e pertencer à cidade foram alguns dos conceitos pensados para questionamentos da equipe documentarista aos entrevistados: Quais espaços vocês habita? Por quais espaços você transita? Que memórias carrega de cada um desses espaços? O que o torna pertencente a esses lugares?

O homem habita como poeta. Isso quer dizer que a relação do *ser humano* com a natureza e com sua própria natureza, com o *ser* e seu próprio ser, reside no habitar, nele se realiza, nele se lê. O *ser humano* [...] só pode habitar como poeta. Se não lhe é dado, como oferenda o dom, uma possibilidade de habitar poeticamente ou de inventar uma poesia, ele a fabricará à sua maneira (LEFEBVRE, 1999, p. 79) [Grifo do autor].

Para captar a essência da cidade é preciso pensar em recolher imagens e vozes que exigem um movimento capaz de desembulhar seus tempos e usos (MAGALHÃES, 2013, p. 27). Para desembulhar os tempos e usos da cidade, o processo de produção e gravação do documentário *Habita-me* foi estrategicamente pensado para acontecer da forma mais discreta e espontânea possível: equipe pequena em campo¹²⁸ e quantidade mínima de equipamentos, para não intervir no lugar da abordagem. Além disso, o filme teve orçamento reduzido se comparado a grandes produções de curta-metragem:

A qualidade artística de um filme está, por vezes, em proporção inversa aos meios empregados. Se filmar num mercado, no meio da multidão, minha imagem balança, passantes dão uma olhada para a câmera, há um monte de imperfeições técnicas, mas capta-se, ao vivo, coisas extraordinárias¹²⁹ (ROHMER, 2003).

O período de entrevistas com o grupo retratado durou cerca de dois meses (abril e maio de 2013), quando foram captadas em média 40 horas de material audiovisual. Acredita-se que tenha sido possível uma relação intimista entre a equipe documentarista e a população de rua, o que se reflete na forma como os entrevistados se comportaram diante da câmera. As

¹²⁷ Essas entidades fazem parte do Fórum Municipal de População de Rua de Juiz de Fora.

¹²⁸ Equipe composta por João Carlos Charles (captação de som), Claudia Rangel (direção geral e produção), Guilherme Landim (direção de fotografia e produção).

¹²⁹ Eric Rohmer em Trecho de entrevista do cineasta Eric Rohmer à revista francesa *Télérama*. Tradução de Jorge Coli em artigo intitulado *Radical Trash* publicado na Folha de São Paulo de 21 de setembro de 2003.

imagens de cobertura dessa etapa são descritas e analisadas no subcapítulo 3.2.

3.1.3 Pós-produção

Em virtude do extenso material e da complexidade de trabalhar uma coerência entre a proposta inicial e o produto obtido nas gravações, a pós-produção foi a etapa de maior duração do projeto, com 10 meses de montagem, em que foram feitos quinze cortes pelo montador, Tadeu Carneiro. Visando extrair falas preciosas em diálogo com os conceitos do argumento inicial (relação dos moradores com os espaços urbanos, vícios, prostituição, vínculos familiares fragilizados entre outros), foi realizado um intenso trabalho de organização e decupagem.

3.1.4 Exibição nas Praças

No mês de estreia do filme, foram realizadas quatro exposições em praças da cidade (05 de maio de 2014, Praça Jarbas de Lery no Bairro São Mateus – Figura 22 –; 12 de maio de 2014, Praça Antônio Carlos – Figura 24¹³⁰; 19 de maio, Praça Doutor João Penido ou da Estação – Figura 23; 26 de maio, Praça Padre Geraldo Pelzers, no Bairro Santa Luzia – Figura 25), sendo as três primeiras onde o filme foi gravado. O único local gravado onde não teve exposição foi o Parque Halfeld, porque não houve permissão para o evento.

Além das exposições¹³¹ públicas nas praças foram realizadas as seguintes: dia 14 de maio no Colégio de Aplicação João XXIII; dia 28 de maio na Semana da Enfermagem UFV; dia 28 de Junho exposição no Centro de Referência em Direitos Humanos de Juiz de Fora; dia 21 de agosto no Museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora; dia 06 de Setembro na Semana Universitária do Audiovisual na Universidade Federal de Pernambuco; dia 16 de setembro na Mostra Audiovisual Independente na Semana do Audiovisual de Juiz de Fora; dia 15 de novembro na Inauguração da Galeria Habitá em Ibitipoca ; dia 21 de novembro de 2014 na 4ª edição da Mostra Audiovisual Independente "Catagüeses por Nós mesmos"; dia 17 de dezembro de 2014 no Cine Arte Palace, no Festival de Cinema Primeiro Plano.

¹³⁰ Fonte: Arquivo do autor, Juiz de Fora, 2013. Obs.: As figuras 24, 25 e 26 são do mesmo acervo.

¹³¹ Todas as exposições contaram com a participação de pelo menos um dos realizadores com posteriores discussões.



Figura 22: Exibição na Praça São Mateus.



Figura 23: Exibição na Praça da Estação.



Figura 24: Exibição na Praça Antônio Carlos.



Figura 25: Exibição na Praça Padre Geraldo Pelzers.

3.2 O ASPECTO INDICIAL DA FOTOGRAFIA EM DIÁLOGO COM O ESPAÇO URBANO

“[A cidade] é a um só tempo objeto de natureza e sujeito de cultura: indivíduo e grupo; vivida e sonhada; a coisa humana por excelência.”

(LÉVI-STRAUSS, Claude, 1999, p.116)

A concepção de *Habita-me* surgiu em dezembro de 2011, pensada por Claudia Rangel e Guilherme Landim, levada a cabo com o financiamento pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura Murilo Mendes, em 2012, e executada entre 2013 e 2014.

A fotografia fílmica do documentário abordou a relação da população de rua com seu entorno, de modo que reflexos, recortes, chão¹³², pés, movimento da urbe são alguns dos signos frequentes nas imagens: inicia-se com o depoimento de Marcos ao afirmar que “A

¹³² A pedra portuguesa, geralmente conhecida fora do Brasil como calçada portuguesa ou mosaico português é o nome de um determinado tipo de revestimento de piso utilizado especialmente na pavimentação de passeios, de espaços públicos, e espaços privados, de uma forma geral, muito utilizado em países lusófonos. A calçada portuguesa resulta do calcetamento com pedras de formato irregular, geralmente em calcário branco e negro. Esta forma de calçamento é um signo frequente no centro de Juiz de Fora (MG), local onde o filme foi gravado e desta forma priorizou-se demarcar este *legi-signo*, como algo frequente, uma regra observada nos espaços retratados.

cidade pra mim sabe o que é? Ilusão” (TRANSITO, 2014) e em sequência (Figura 26, Figura 27, Figura 28 e Figura 29)¹³³ a fotografia apresenta trechos com recortes de índices referentes ao *legi-signo* do filme, os padrões do conceito da fotografia que se repetem: os passantes, a pedra portuguesa, as pessoas em situação de rua, os recortes de reflexos de transeuntes em superfícies espelhadas e o fluxo dos carros.

Nos planos seguintes, João, um dos entrevistados, passa com seu carrinho ao redor do texto grafitado. Assim como o título do filme grafitado na praça, que se tornou parte da paisagem, uma espécie de índice ou símbolo intrínseco ao local, João também é um signo, como se fosse parte daquela paisagem, não apenas uma imagem na tela, mas também a pessoa física que se encontra todos os dias no mesmo banco da praça.



Figura 26: Abertura do filme *legi-signo*.



Figura 27: Abertura do filme *legi-signo*.



Figura 28: *graffiti* com o nome do filme.



Figura 29: João, entrevistado, passa com o carrinho.

Outra característica marcante nos conceitos da fotografia filmica refere-se à pedra portuguesa e ao chão da região central de Juiz de Fora (Figura 30, Figura 31 e Figura 32), marcados por muitos passantes e até mesmo por um cotidiano que, de certa forma, quebra o ritmo acelerado dos carros, como na montagem. Um exemplo desse cotidiano é a Figura 33, de

¹³³ Fonte: Arquivo do autor, Juiz de Fora, 2013.

uma pessoa tirando a bicicleta de uma superfície, o que remete ao caráter de cotidiano assimilado na fotografia do curta, no decorrer das filmagens.



Figura 30: Transeuntes e pedra portuguesa.



Figura 31: Transeuntes no Calçadão Rua Halfeld.



Figura 32: Transeuntes e pedra portuguesa.



Figura 33: Ciclista.



Figura 34: *Time Lapse* Praça da Estação.



Figura 35: *Time Lapse* Praça Jarbas de Lery.



Figura 36: *Time Lapse* Praça Antônio Carlos.

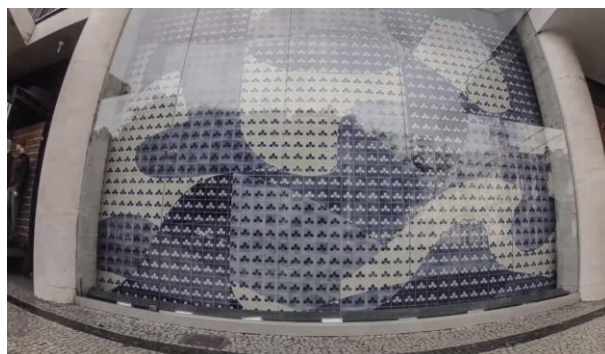


Figura 37: *Time Lapse* Parque Halfeld.

Pensando numa forma de referência de cada local gravado, foram realizados *timelapses* (fotos sequenciais cadenciadas em formato de microvídeos) de cada praça, sendo utilizada uma câmera grande angular, capaz de abranger maior dimensão espacial (Figura 38)¹³⁴. Essa escolha de referência demonstra o caráter indicial na relação signo/objeto, o que fica ainda mais evidente no material locativo.

A arquitetura do entorno da Praça da Estação foi um dos aspectos estudados na concepção fotográfica (Figura 39, Figura 40 e Figura 41)¹³⁵. Pensou-se em retratar as principais edificações do entorno, como símbolos marcantes da arquitetura, representadas no filme pela torre da antiga Estação Ferroviária, pelo edifício da Companhia de Comércio, pelo Edifício Rio de Janeiro e outros.

¹³⁴ Os pontos de abordagem não se restringem apenas às praças, mas também a suas mediações.

¹³⁵ Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.



Figura 38: Imagem angular da Praça da Estação.



Figura 39: Torre da estação ferroviária.



Figura 40: Edificações da Praça da Estação.



Figura 41: Edifício da Associação Comercial.

Na busca pela representação urbana, da tríade semiótica na concepção fotográfica de *Habita-me*, é importante ressaltar que se trabalha com as seguintes concepções peirceanas:

Relação signo/signo

<i>(Quali)</i>	qualidade	indeterminado
<i>(Sin)</i>	signo	existencial
<i>(Legi)</i>	lei	padrão

Relação signo/objeto

Ícone	gera significado
Índice	relação existencial
Símbolo	caracter convencional, regra, lei

Relação signo/Interpretante¹³⁶

Rema
Dicente
Argumento

Ao criar os conceitos de signos imagéticos de representação da cidade por meio da fotografia fílmica de *Habita-me* (DOC), a equipe documentarista, representada principalmente pelo trabalho da direção geral (Claudia Rangel) e direção de fotografia (Guilherme Landim), faz um recorte de sua percepção da paisagem urbana retratada, tendo como referencial suas pesquisas e mesmo suas experiências de campo, além de referências pessoais. Representando algo ou alguém, no caso, a cidade, o documentário apresenta significamente o *representamen*, essa expressão audiovisual trabalha com o caráter existencial entre signo e objeto e sua indicialidade. Esta se encontra em toda a conceituação do filme, com o mínimo possível de intervenção nas características da fotografia, sem grandes manipulações de finalização, como a correção de cor, buscando representar com maior fidelidade os locais abordados, como expresso nas imagens abaixo (Figura 42 e Figura 43)¹³⁷.



Figura 43: Correção de cor na fotografia (antes).



Figura 42: Correção de cor na fotografia (depois).

Charles Sanders Peirce denomina a tríade semiótica composta por signo/*sign*, objeto/*object* e interpretante/*interpretant* entre suas diversas definições de signo:

¹³⁶ Obs.: A relação Signo/Interpretante não é o foco deste estudo, apenas alguns aspectos são tratados de forma sucinta.

¹³⁷ Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.

Eu defino um signo como alguma coisa que é tão determinada por outra coisa, chamada de objeto, e assim determina um efeito sobre uma pessoa, o efeito que eu chamo seu interpretante, onde o posterior é assim determinado pelo primeiro¹³⁸ (EP2, 478).

Nesse sentido, pode-se inferir que no caso da fotografia fílmica de *Habita-me*, o signo pode ser a própria imagem da cidade (objeto), pensada conceitualmente pela equipe documentarista, e sua imagem um signo, objeto tal como está representado ou o objeto em si mesmo. Como o signo genuíno tem poder de representação, ele pode ser expresso como uma qualidade, ou mesmo como um conjunto de qualidades da fotografia fílmica em análise: propriedades que o compõem, cor, forma, profundidade de campo, estruturas abordadas.

Pode-se tratar a fotografia de *Habita-me* como um signo que gera interpretantes. O fato de tratar da cidade, do espaço urbano refere-se aqui ao objeto, cidade, retratado em códigos, como os passantes, o fluxo de carros, os reflexos de construções, o chão marcante em pedra portuguesa. Nesse sentido, o objeto imediato encontra-se inserido no signo, enquanto o dinâmico encontra-se externamente ao mesmo, determinando-o. O *legi-signo* funciona como uma lei, um poder de representação, e os códigos da fotografia fílmica podem ser expressos como uma lei de representação.

Aos 16'10" de *Habita-me*, o nome do filme grafitado no chão da Praça da Estação e transeuntes passando frente à câmera; em seguida, um corte para o plano de Bianca (entrevistada) sentada na mesma praça (Figura 44 e Figura 45)¹³⁹. Apesar de o nome do documentário ter sido grafitado meses depois da entrevista, a montagem sugere que ambos os planos (grafite e entrevista) foram concomitantes. Trata-se, portanto, de um signo genuíno, está ali, marcado, e o espectador, após ver o filme em Juiz de Fora e passar pelo local, identifica-o, seja com o texto ou mesmo o entorno da praça, algo que não se dará da mesma forma com espectadores de outras cidades, que terão experiências colaterais diferentes, ou mesmo quem reside em Juiz de Fora, mas não conhece a praça. O mesmo se aplica ao conteúdo locativo, que é disposto exatamente nas praças.

Na exibição do dia 14 de Maio de 2014, no Colégio de Aplicação João XXIII, um dos adolescentes que assistia ao filme comentava diversas vezes referindo-se aos locais que conhecia, anunciando-os aos outros colegas: “‘Essa é a Praça da Estação’; ‘Aí é o Parque Halfeld’” (ANÔNIMO, 2014). De certa forma, sua experiência perceptiva como espectador e

¹³⁸ Nossa tradução para: “*I define a sign as anything wich is so determined by something else, called its object, and so determines an effect upon a person, wich effect I call its interpretant, that the later is thereby determined by the former*” (EP2, 478).

¹³⁹ Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.

transeunte dos locais se deu com foco para a representação de espaços da cidade, assim como outros espectadores que informalmente disseram buscar esses referenciais, não apenas nas imagens de cobertura, observando a cidade ressignificada através dos recortes feitos pela seleção da fotografia filmica e da montagem.

Nesse sentido, cabe ressaltar a ideia de que “A cidade é representada no cinema pelo jogo incessante entre subjetividade de quem a povoa e a objetividade de sua presença física. É na objetividade do espaço que se exercem as possíveis subjetividades” (NOVAES, 2004, p. 63). O signo “praças do centro da cidade de Juiz de Fora” como imagem pode ser considerado na relação signo/objeto como um *sin-signo* indicial, que trabalha com a relação existencial da marca no chão.



Figura 45: Nome do filme grafitado.



Figura 44: Entrevista com Bianca na Praça da Estação.

O cinema e sua linguagem que busca a “verossimilhança” contribui fortemente para a composição de uma experiência caleidoscópica do espectador com a cidade. O curta-metragem em análise apresenta a cidade recortada, como é observado nas imagens: Figura 46, Figura 47, Figura 48, Figura 49, FFigura 50 e FFigura 51¹⁴⁰. Essas imagens expressam a experiência cotidiana do indivíduo metropolitano que

é fragmentada, vivida aos cacos, assim como sua memória. Aliás, a experiência do indivíduo na metrópole está impregnada de memória. Fragmentos de histórias de vida, leituras, espetáculos, fotos, filmes etc. São inúmeros os ‘pontos de amarração’, [...] desses fragmentos que se entrelaçam formando um tipo de continuidade ou de comunicação transversal entre vários planos tecendo entre eles uma série de relações não localizáveis e que estão num tempo não cronológico (NOVAES, 2004, p. 63).

Os recortes de imagens de *Habita-me* sugerem ao espectador uma forma de ressignificação de fragmentos urbanos, os quais não se limitam apenas aos espelhamentos e reflexos de vidros, mas ultrapassam os recortes da montagem e da própria experiência da

¹⁴⁰ Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.

mente interpretadora que, ao fazer sua leitura, fragmenta ainda mais uma narrativa já recortada. Imagens presentes tanto no documentário quanto nos vídeos locativos.

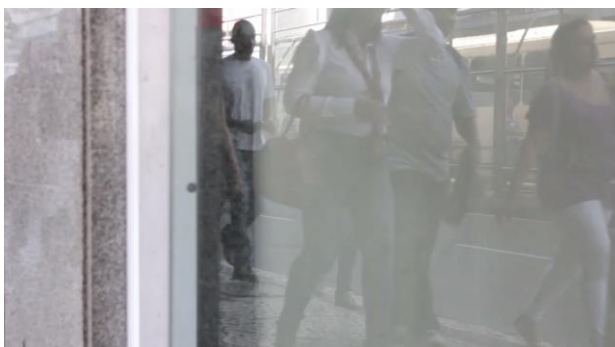


Figura 46: Fragmentos urbanos.



Figura 47: Fragmentos urbanos.



Figura 48: Fragmentos urbanos.

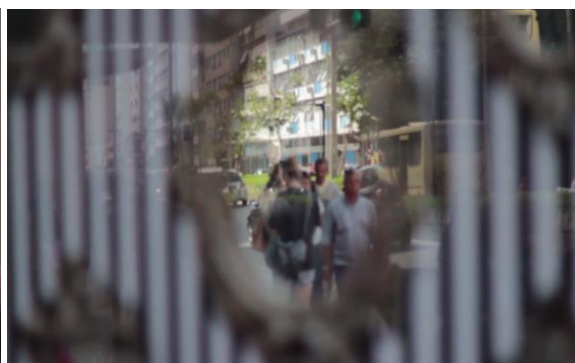


Figura 49: Fragmentos urbanos.



FFigura 50: Fragmentos urbanos.



FFigura 51: Fragmentos urbanos.

Outro aspecto relevante na fotografia filmica do curta em análise refere-se ao conceito de transitar pela urbe: Luzia (Figura 52 e Figura 53)¹⁴¹ e Bianca (Figura 54)¹⁴² caminham e levam a equipe documentarista aos locais que transitam e onde frequentemente dormem. As

¹⁴¹ Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.

¹⁴² Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.

outras imagens (Figura 55, Figura 56 e Figura 57)¹⁴³ apresentam transeuntes passando por ruas centrais da cidade, o que marca o caráter simbólico de algumas delas, principalmente o Calçadão (Rua Halfeld), local de maior concentração de transeuntes no centro da cidade.



Figura 52: Plano fechado no carrinho de Luzia.



Figura 53: Plano Geral de Luzia transitando pela rua.



Figura 54: Bianca caminhando.

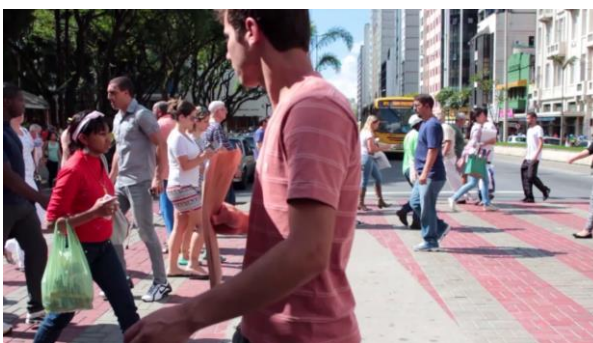


Figura 55: Transeuntes na Rua Halfeld.



Figura 56: Transeuntes na Praça da Estação.



Figura 57: Transeuntes na Rua Halfeld.

A significação/representação/referenciação por meio da fotografia filmica é uma forma potencial de linguagem comunicacional que, no caso de *Habita-me*, busca o mais genuíno, através de sua indicialidade (*secundidade*), apresentando elementos intrínsecos à paisagem urbana, seja por recortes, fragmentos, desfoques seja até mesmo pela imagem em sua forma mais pura:

¹⁴³ Fonte: Arquivo do autor. Juiz de Fora, 2013.

A inserção cotidiana no mundo é permeada por todas as nossas experiências sensíveis, afetivas e pela nossa memória coletiva e individual. Assim, o cinema não só opera com as imagens construídas ao longo do tempo sobre o objeto que representa, mas cria novas, fazendo parte da composição que construímos e que orienta nossa maneira de ver e viver a cidade. (NOVAES, 2004, p. 64).

A amostra em análise foi representativa na medida em que a pesquisa empírica encontra-se em processo, pensando nas potencialidades e limitações das mídias locativas, sendo a fotografia filmica crucial a esse processo. Partindo da ideia de que o fato de “representar o objeto significa que o signo está apto a afetar” (SANTAELLA, 2001, p.54), foi possível observar a fotografia urbana como signo indicial de referencialidade, pensando na relação signo-objeto além de seu caráter de proximidade com o interpretante.

3.3 MONTAGEM LOCATIVA E VEICULAÇÃO

O processo de montagem locativa da mudança do filme *Habita-me* para o formato locativo foi realizada em dezembro de 2014, começando pela decupagem do material. Foram revistas as 40 horas de gravação e escolhidos os trechos com questões relacionadas ao espaço urbano (habitar, transitar e cidade). Optou-se por selecionar trechos do filme pronto relevantes ao processo de criação do conteúdo locativo.

O cinema seria por isso a grande arte do século XX, ao dar concretude a registros espaciotemporais fragmentados, mas convencionalizados desde o início numa percepção de unidade. Nesse sentido destaca-se o papel da montagem como momento da articulação narrativa, mas também da construção de novas relações espaciotemporais – a partir do registro daquilo que se coloca frente às câmeras, sim, mas construindo um universo próprio, em relações espaciotemporais não acessíveis ao indivíduo em sua experiência cotidiana (SAVERNINI, 2008, p. 128).

Como transitar pela cidade pode ser caracterizada naturalmente como uma experiência fragmentada e não-linear, foi proposto na montagem locativa uma estrutura livre, diferente de padrões narrativos cinematográficos. Isso permitiu trabalhar criativamente os conceitos propostos na fotografia de *Habita-me*: chão, pedras portuguesas, passantes, entorno, além de algumas falas de pessoas em situação de rua entrevistadas. A proposta buscou instigar os transeuntes que se interessassem pelo conteúdo em questionar os espaços, repensá-los, revisitá-los através de novas possibilidades estéticas. A opção por trabalhar com os conceitos

habitar, transitar e cidade na montagem locativa explica-se pela dificuldade de, numa narrativa curta, desenvolver a história de cada um dos entrevistados.

3.3.1 Veiculação

No dia 20 de dezembro de 2015, foram dispostos em três pontos da cidade conteúdos audiovisuais embutidos em *qr codes*, nas seguintes localidades de Juiz de Fora: Parque Halfeld, Praça da Estação e Praça Antônio Carlos; não foi feito o trecho do bairro São Mateus por considerar que os três pontos anteriores fechavam um circuito próximo, de fácil acesso ao usuário, já que, pela experiência de trabalhar no projeto *VIA*, foi possível identificar, junto aos espectadores-visitantes, que percursos muito distantes geravam dispersão. A seguir, algumas questões relevantes na disposição dos *qr codes*:

1. Escolha dos locais com maior fluxo de pessoas;
2. Destaque (cores fortes e conteúdo simples na diagramação – baseados no projeto *Yellow Arrow Overview*);
3. Luminosidade (Alguns aparelhos móveis têm baixo contraste, dificultando a visualização das imagens);
4. Referência detalhada para informações sobre o projeto (As informações textuais convidavam a compreender o processo pelo site do filme www.habitame.com.br);
5. Ruído sonoro (inicialmente pensava-se em priorizar locais mais silenciosos, mas o som da cidade dialoga intrinsecamente com a proposta do conteúdo);

A seguir, a descrição do texto disponibilizado no site¹⁴⁴ para o acesso ao *qr code* de *Habita-me*:

Em maio de 2013, foram feitas entrevistas com pessoas em situação de rua em Juiz de Fora, contando suas histórias e sua relação com os locais que habitavam e transitavam. A partir de imagens e sons deste documentário (*Habita-me se em ti transito*), foram feitos 3 trechos audiovisuais para serem visualizados nos locais das gravações (Parque Halfeld, Praça da Estação e Praça Antônio Carlos).

¹⁴⁴ Link da página no site: http://www.habitame.com.br/#habitame_se_em_ti_transito_locativo

Observação: Não há ordem delimitada para a visualização dos conteúdos.

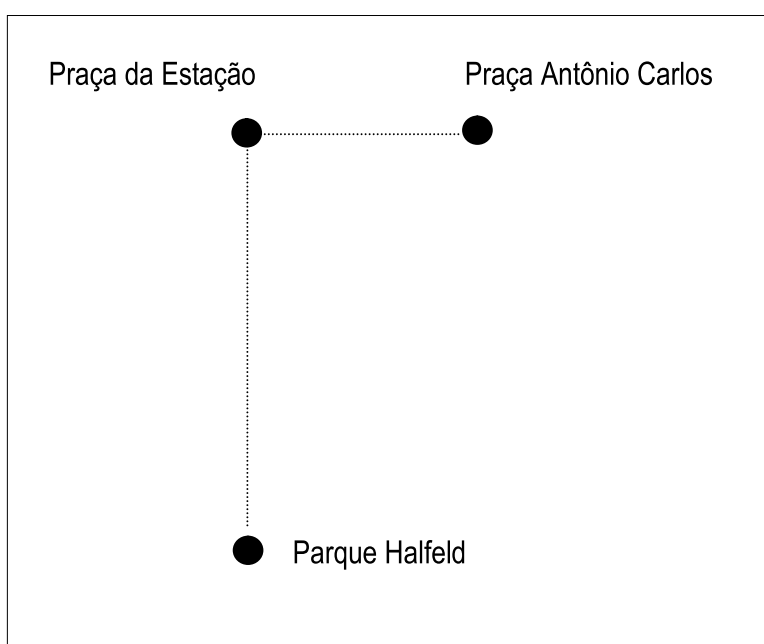
Cada vídeo representa um conceito audiovisual:

Local	Conceito	Questionamento
Parque Halfeld	Transitar	Quais espaços você transita?
Praça da Estação	Cidade	Qual sua cidade?
Praça Antônio Carlos	Habitar	Qual cidade te habita?

Para visualizar o conteúdo:

1. Encontre os *qr codes* nas praças;
2. Conecte seu aparelho (celular ou *tablet*) à internet 3G ou *wi-fi* (A prefeitura disponibiliza pontos gratuitos de *wi-fi* nas três praças por meio da rede “JF+Digital”);
3. Faça a leitura do *qr codes* (Recomenda-se instalar quaisquer aplicativos gratuitos de leitura de *qr codes* pela *Apple Store* ou *Play Store*);
4. Ao fazer a leitura seu visor será encaminhado para o vídeo no *youtube*.

Pontos de visualização dos vídeos:



A ativação do conteúdo audiovisual por meio do *software* livre *WalkingTools* (<http://www.walkingtools.net/>), desenvolvido pelos professores Cicero Silva (UFJF) e Brett Stalbaum (UCSD), pesquisadores do LaLoca, não foi possível já que a partir da experiência do projeto VIA observou-se a ineficiência do programa. Diante disso, optou-se pela disposição do conteúdo por meio de *qr codes*¹⁴⁵, em espaços de intenso fluxo de transeuntes e com maior visibilidade nos locais.

Enclaves fortificados, muros, cercas, ruas, praças, mapas, ritmos são marcas de uma cidade sob a égide de critérios históricos, sociais, culturais e políticos. No plano das demarcações territoriais dos aglomerados urbanos, encontra-se o sujeito, o qual pode estar à deriva de um sonho consumista prometido pelo capitalismo selvagem ou pode estar à deriva das deambulações, questionando, investigando, buscando compreender e dar novos significados aos espaços habitados e transitados cotidianamente. Essas (re)descobertas espaciais, propostas por artistas e vivenciadas por seu público *passers-by*, podem ser observadas por meio de instalações e conteúdos informacionais distribuídos pelos espaços públicos ou pelo simples ato de caminhar como forma de experienciar as cidades.

O pensamento a respeito do espaço urbano e das novas tecnologias de comunicação e informação (TIC's) é indissociável de uma divisão sócio-política, tanto no que se refere aos espaços das cidades quanto a uma segregação entre usuários e aqueles que não detêm tais tecnologias. A cidade tem sua poética impregnada na diversidade, porém, muitas vezes, as intervenções urbanas, como as propostas em *Habita-me* ou VIA, passam por intervenções de passantes, seja por alguém que retira e amassa uma placa amarela que faz parte do projeto (Figura 63)¹⁴⁶, questionando o motivo da marcação, seja pela retirada de outras placas do projeto em pouco tempo após a colagem, seja ainda por um assalto¹⁴⁷ no Rio de Janeiro, na espera para partir a uma caminhada de percurso locativo no projeto VIA em dezembro de 2013, questões que estão relacionadas ao contexto sócio-cultural brasileiro e não devem ser ignoradas nas intervenções, desde a criação do projeto até sua execução.

¹⁴⁵ Um dos fatores favoráveis à execução do projeto é a proposta da prefeitura de Juiz de Fora de disponibilizar 28 pontos com acesso à internet *wi-fi*, gratuitamente, na cidade, estando os três pontos locativos de *Habita-me* inseridos em trechos dos 28 pontos.

¹⁴⁶ Fonte: Arquivo do autor, Juiz de Fora, 2014.

¹⁴⁷ Na espera para um dos percursos estava uniformizado com a logo do projeto sentado próximo ao MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e fui abordado por um rapaz que me abordou com uma faca e levou R\$200,00 (duzentos reais), não houve ferimentos.



Figura 58: Intervenção na Praça Antônio Carlos.



Figura 59: Intervenção na Praça Antônio Carlos.



Figura 60: Intervenção no Parque Halfeld.



Figura 61: Intervenção em ponto de ônibus próximo ao Parque Halfeld.

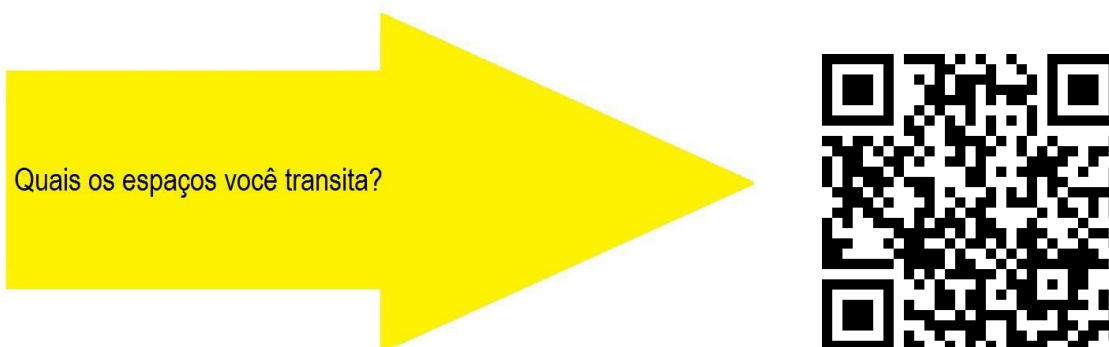


Figura 62: Intervenção em ponto de ônibus na Praça da Estação.



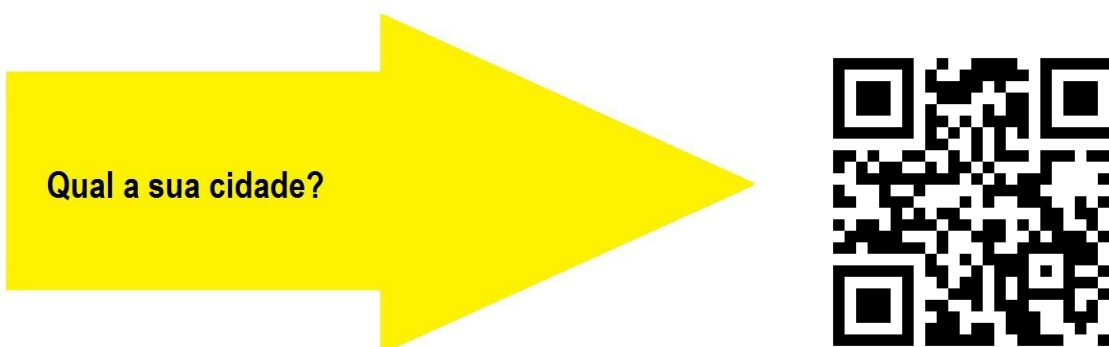
Figura 63: Resultado de uma ação na Praça da Estação.

Foram dispostas em cada uma das praças (Praça da Estação, Parque Halfeld e Praça Antônio Carlos) duas sinalizações do projeto (seta amarela com questionamento e *qr code*), as quais estão apresentadas a seguir:



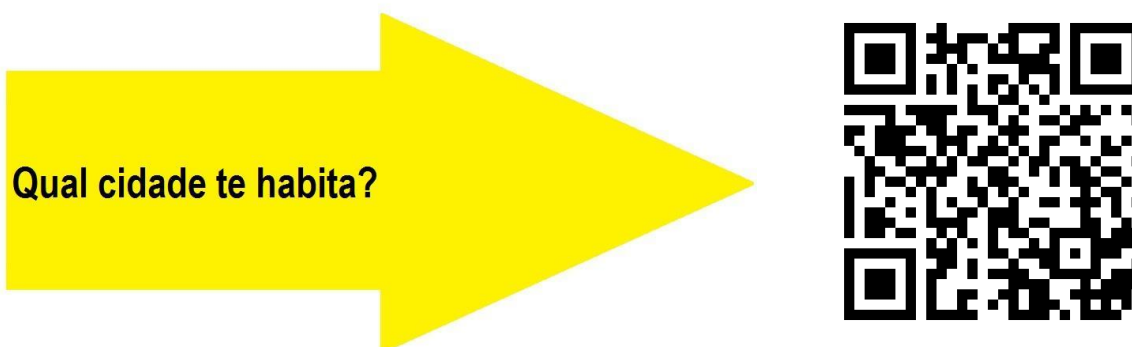
Informações: www.habitame.com.br

Figura 64: Seta¹⁴⁸ e *qrcode* do Parque Halfeld.



Informações: www.habitame.com.br

Figura 65: Seta e *qrcode* da Praça da Estação.



Informações: www.habitame.com.br

Figura 66: Seta e *qrcode* da Praça Antônio Carlos.

¹⁴⁸ ERRATA: De acordo com as normas gramaticais da língua portuguesa o texto correto é: “Por quais espaços você transita?”.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A título de conclusão, reforço a ideia de Bambozzi (2010, p. 102) a respeito das contradições das tecnologias e dos processos locativos, ao se interpretarem discursos de empresas que se apropriam dessas possibilidades com seus *slogans* de *anytime, anywhere, everywhere, connecting people*, entre outros. É evidente nesse discurso o afastamento das inovações tecnológicas no âmbito locativo de participações mais efetivas no campo social, o que se opõe diretamente à “ideia de que os avanços tecnológicos estariam promovendo mobilizações nunca antes vistas, mas operam segundo as lógicas de um *capitalismo semiótico e cognitivo*” ¹⁴⁹ (BAMBOZZI, 2010, p. 103) [Grifo nosso].

Retomo os pontos abordados pelo autor ao abordar as mídias locativas: pontos de tensão, expressividades ou qualidades de um trabalho artístico que se utiliza de um conteúdo locativo. Devido ao contexto artístico de trabalhos voltados à tecnologia, envolvendo, além de artistas e público, marcas, operadoras, espaço urbano e poder público, foi possível estabelecer, com as leituras deste trabalho, um raciocínio, não estanque, referente às ações sociais da arte, nem sempre efetivas.

Contrário a essa lógica comercial da arte eletrônica, é possível perceber, em grande parte dos projetos citados, principalmente em *Transborder Immigrants Tool*, uma postura crítica e até mesmo ativista, crucial à produção de arte com meios móveis. Desse modo, a arte no contexto urbano está associada a questões estéticas, políticas, culturais e sociais, sendo o papel do artista intrinsecamente ligado ao contexto da cidade, a qual habita e transita, devendo, em suas incursões, respirar os mesmos ares:

O artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição (ARGAN, 1998, p. 221).

¹⁴⁹ Nossa tradução para: “la idea de que los avances tecnológicos estarian promoviendo movilizaciones nunca antes vistas, pero que operan según las lógicas de un capitalismo semiótico y cognitivo” (BAMBOZZI, 2010, p. 103).

Para Buren (2001), a arte é, antes de tudo, política, existindo a partir da consideração dos seus limites formais e culturais: “Arte, o que quer que seja, é exclusivamente político”, sendo necessária uma análise da educação formal e cultural (e não um ou outro) dentro do qual a arte existe. São limites tênues e de diferentes intensidades. Para o autor, embora a ideologia dominante e os artistas associados busquem suprimi-los é o momento de rever esses limites.

Pensando nas intervenções artísticas em ambientes urbanos, retomo os três pilares abordados na pesquisa teórica: a crítica ao espaço urbano; a relação do corpo e a cidade; a cidade como suporte de criação. A crítica ao espaço urbano se fez presente em trabalhos como os de Cartografias de Combate e Cartografia de Rastros (FRANCO, 2012): *iSee*, ao mapear a localização de câmeras de vigilância em ambientes urbanos; *Mabuse Paris Visit Tour* apresentando a visitantes de Paris um mapeamento indicativo de câmeras de vigilância da capital francesa; o projeto *Loca* que, por meio da intervenção em redes de usuários de celulares por espaços públicos, cria um metamapa refletindo sobre a problemática do controle nas sociedades atuais ao fazer uma crítica às companhias telefônicas.

No tocante às relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais, estéticas vigentes no contexto urbano foi possível apontar trabalhos de artistas, ativistas e pesquisadores em geral como os *walking artists*: “Stalker/Osservatorio Nomade” em suas explorações e deambulações pelo ambiente, o grupo “Exploraciones Urbanas” por meio do projeto Territórios Cruzados, a artista norte americana Mary Miss com o projeto “*City as a living laboratory*”, “Iconoclastas” ao criarem seu mapeamento coletivo, social, subjetivo e geográfico das cidades e o grupo “Pau Faus” ao “dicionarizar” conceitos relacionados aos espaços públicos.

No âmbito da relação corpo e cidade, retomo tanto a experiência estética do ato de caminhar do *flâneur*, explorador dos códigos visuais da França do século XIX, esquivando-se da ideia de concepção da cidade como ambiente de consumo quanto as experiências de deambulações dos corpos errantes pelas cidades do século XX, de Louis Aragon, André Breton, Max Morise, e Roger Vitrac. Proponho também pensar nos *praticantes ordinários* das cidades, no contrafluxo do consumo, produzindo novos sentidos à relação cidade-corpo.

À guisa de conclusão, reforço a ideia de espaços informacionais cada vez mais presentes, espaços constituídos por usuários, *gadgets* e informação digital multimídia, os quais têm sido cada constantemente questionados, principalmente no que tange aos tensionamentos explorados por Beiguelman, ao tratar, de um lado, dos lugares da arte, da propaganda e da informação, e, do outro, das relações entre lugar e não lugar.

Trabalhos artísticos com mídias locativas, como *Yellow Arrow Overview*, *iSee*, *Mabuse Paris Visit Tour*, *Transborder Immigrants Tool*, *Loca* e *Constraint City*, reforçam esses tensionamentos, ao questionarem os espaços da cidade, a mobilidade e o fluxo de pessoas nesses espaços públicos e privados, além da vigilância e da computação ubíqua.

Neste trabalho, tanto na parte teórica quanto na prática, foi possível repensar e buscar compreender novos ambientes urbanos em seus simbolismos e suas ramificações, no que tange à tríade espaço-corpo-movimento. Como pesquisador e como criador de conteúdos imagéticos em marcações nesses espaços, alguns deles intersticiais (SANTAELLA, 2008, p. 21), foi possível, por meio de *Habita-me*, essa cartografia de forte cunho subjetivo e ensaístico, registrar o movimento da experiência (NOGUEIRA, 2013, p. 30), cartografando o trânsito, o movimento efêmero dos passantes nas imagens dinâmicas, nos sons da rua e nas histórias dos seus habitantes.

Em última análise, vale ressaltar a relevância do processo prático da pesquisa: a proposta de demarcação dos espaços urbanos por meio de conteúdos audiovisuais subjetivos como forma de expressão artística e de experiência no contexto urbano, experiência que se deu não apenas nessa instância, mas desde as primeiras caminhadas pela cidade na busca por possíveis entrevistados, passando pela etapa das entrevistas e principalmente pela gravação do documentário e pela intervenção com o processo locativo.

Em confluência com as propostas analisadas em *Habita-me*, principalmente no que se refere às suas incursões locativas com os três vídeos dispostos em praças de Juiz de Fora, reforço a ideia da crítica aos espaços urbanos permeados pela desigualdade, expressa em histórias que perpassam problemáticas sociais nos âmbitos da política nacional de população em situação de rua (vínculos familiares fragilizados ou rompidos, mulher em situação de rua, dependência de álcool e *crack*, entre outras drogas).

O filme retoma a relação do corpo com o espaço urbano, o corpo como questionador de suas nuances, assim como as cores dos espaços divididos por zonas, segundo a proposta de André Breton, ao pensar nas relações afetivas dos habitantes da cidade como zonas de atração e repulsão. Por fim, reforço a ideia de ter a cidade como suporte e pano de fundo estético para a narrativa do documentário e para os vídeos locativos.

5 REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUGÉ, Mark. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas. Ed. Papirus, 1994.

BANDINI, Mirella. ***L'Estetico e il Politico. Da Cobra all' Internazionale Situazionista 1948-1957***, Officina Ed., Roma, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. ***Les fleurs du mal***, Paris, Ed. Crès., 1928.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 258p.

BAUDRILLARD, Jean. **'Kool Killer ou insurreição pelos signos'**, traduzido por Fernando Mesquita. Revista Cinema/Cine Olho, n. 5, jul/ago, 1979.

BEIGUELMAN, G. **.Entre Hiatos e Intervalos (A Estética da Transmissão no âmbito da Cultura da Mobilidade)**. In. Denize Correa Araújo. (Org.) *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia*. Porto Alegre: Sulinas, 2006, v. , p. 152-162.

_____; LA FERLA, Jorge (Compiladores e editores). ***Nomadismos tecnológicos : Dispositivos móviles : Usos masivos y prácticas artísticas***. Editorial: Ariel., Buenos Aires., 2011. ISBN 10: 9871496052.

BENJAMIN, Walter . ***Das passage-Werk [1929] Suhrkamp Verlag***, Frankfurt am Main, 1983 (*english version*: The Arcades Project, Belknap Press, Cambridge (Mass), 1999).

_____. **The Arcades Project**. Cambridge, MA, and London: Belknap Press/ Harvard University Press, 1999.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Tradução José Mstins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. – 1 ed. – São Paulo : Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas ; v. 3). ISBN 85-11-12040-1.

_____. **Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v.2).

_____. **Infancia en Berlín hacia 1900.** Madrid, Ediciones Alfaguara (trad. Klaus Wagner), 1962.

BERRÉBY, Gérard. **Documents reality a la foundation de l'nternationale Situacioniste.**, Ed. Allia, Paris, 1985.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos, e espaços domésticos.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRESSANE, Júlio. **O filme de público destruiu o cinema brasileiro.** Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI78172-15220,00-O+FILME+DE+PUBLICO+DESTRUIU+O+CINEMA+BRASILEIRO.html> Acesso em 20 Ago. 2014.

BRETON, ANDRÉ. **Les pas perdus**, N.R.F., Paris, 1924; (*versión castellana: Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998).

BRITO, Ana Fátima de; VIEIRA, Claudia Simone. **Resenha do livro: Modernidade Líquida.** In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, XIV, n. 90, jul 2011. Disponível em: http://www.ambitojuridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=9917&revista_caderno=23>. Acesso em: 01 out. 2014.

BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990., p. 34-35, 1972.

CARERI, Francesco. *El caminar como práctica estética*. Espanha, 2012. ISBN: 978-84-252-1841-5. Disponível em:
https://recorridosurbanos.files.wordpress.com/2013/02/careri-francesco_el-andar-como-practice-estetica-estecc81tica_2002.pdf Acesso em 02 Fev. 2015.

CARTAXO, Zalinda. **ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade**. In. O Percevejo online. Dossiê: A CIDADE COMO SUPORTE DA CENA. Volume 01- Fascículo 01 – janeiro-junho/2009. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381> Acesso em 10 mar. 2014.

_____. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2006.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura - Volume I: A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999 - Tradução de Roneide Venancio Majer.

CERP. IoT – **INTERNET OF THINGS EUROPEAN RESEARCH CLUSTER (2009)**. *Internet of Things: Strategic Research Roadmap*. Disponível em <http://www.internet-of-things-research.eu/pdf/IoT_Cluster_Strategic_Research_Agenda_2009.pdf>. Acesso em 10 Ago. 2014.

CHAIR, René. *Poèmes (à Aragon)*. In. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. 3, dez. 1931.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. **A rampa**. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DA SILVA, Cícero Inácio. **Entrevista sobre arte e mídia locativa**. Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design UFJF, 10 jun. 2012. Entrevista a Guilherme Rezende Landim e Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.

DE CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **Mille plateaux; capitalisme et schizophrénie, Lés Editions de Minuit**, Paris, 1980; (*versión castellana: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos*, Valencia, 1997).

DURRELL, Lawrence; MILLER, Henry; NIN, Anais. "Editorial." *The Booster* 2.7 (1937): 5. Notes: *reprinted in* 1968.

ENGELS, Friederich. **Die Lage der arbeitenden Klasse in England**. Leipzig, 1848, pp. 36-37.

FERRARA, L. D. . **Design Em Espaços**. 1. ed. São Paulo: Rosari, 2002. v. 1. 189 p.

FERREIRA, Luana. **O espaço urbano como suporte para a arte**. In. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente. Londrina. 2005. Disponível em: https://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/luana_maia.pdf Acesso em 02 Fev. 2014.

FILHO & SUPPIA. **O laboratório de mídias locativas (LaLoca) e a pesquisa histórica: mapeamento das obras arquitetônicas do estilo art déco em Juiz de Fora**. In. VIII EHA - Encontro de História da Arte - 2012. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Lucio%20Reis.pdf> Acesso em 19 Fev. 2014.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FRANCO, Juliana de o. Rocha. **Cartografias subversivas e Geopoéticas**. In. Revista Geografares, nº12, p.114-137 Julho, 2012

ISSN 2175 -370. Disponível em file:///C:/Users/Acer/Downloads/3190-5011-1-PB.pdf

Acesso em 13 jan. 2015.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). **Arte e Geografia**. In: Imagens Marginais. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; PERNISA, Carlos. **O homem e a sua câmera** / organização Carlos Pernisa Júnior. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

HISSA, Cássio E.; NOGUEIRA, Luísa. **Cidade-Corpo**. In.: Revista UFMG, Belo Horizonte, V.20, N.1, P-54-77. Jan./Jun. 2013.

_____. **Entre notas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

_____; WSTANE, Carla. **Cidades incapazes**. GEOgraphia (UFF), v. 11, p. 85-100, 2009.

HOLMES, Brian. **The Affectivist Manifesto, in Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society**, 2008. Disponível em:

<http://brianholmes.wordpress.com/2008/11/16/the-affectivist-manifesto>. Acesso em 20 jan. 2015.

JAVACHEFF, Christo. **Christo diz que seus "embrulhos" são feitos para perturbar o espaço**. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 14 Set.1989. Folha Ilustrada, p.1. Depoimento a Maria Ester Martinho. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1989/09/14/21/4062479> Acesso em 06 Jan. 2015.

KWON, Miwon. **One Place After Another. Site-specific art and locational identity**. London: The MIT Press, 2002.

LEFEBVRE, Henri, 1999. **A Revolução Urbana** (S. Martins, Trans.). Belo Horizonte: Editora da UFMG.

LEMOS, 2012. **A comunicação das coisas. Internet das Coisas e Teoria Ator-Rede Etiquetas de radiofrequência em uniformes escolares na Bahia**. In. SimSocial, 2012. Salvador, Bahia. Disponível em <http://www.seminariosmv.org.br/textos/Andre%20Lemos.pdf> Acesso em 13 Fev. 2014.

_____. **MÍDIAS LOCATIVAS E VIGILÂNCIA: sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais**. In. Vigilância, Segurança e Controle Social na América Latina, Curitiba, p. 621-648. ISSN 2175-9596. Organizadores: Rodrigo Firmino, Fernanda Bruno e Marta Kanashiro.

_____. **Mídia Locativa e Território Informacional**. In. Estéticas Tecnológicas. Novos Modos de Sentir, organizado por Priscila Arantes e Lúcia Santaella, Ed. EDUC/SP, 2008.

_____. (org). **Cidade Digital**. Salvador: EDUFBA, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

LOPES, Tiago Ricciardi Correa. **Aura e vestígios do audiovisual em experiências estéticas com mídias locativas: performances algorítmicas do corpo no espaço**. Tese de doutorado apresentada na Universidade do Vale dos Sinos, 2014.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MCLUHAN, Marshall. **O meio é a mensagem**. Ed. Record. Tradução: Ivan Pedro de Martins, 1969.

METZ, Christian. **A significação no cinema** / Christian Metz : (tradução Jean Claude Bernadet). – São Paulo: Perspectiva, 2012.

MIGLIORIN, C. **Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, do XIX Encontro da Compós, Porto Alegre, 2011.

MOGEL, Lize; BHAGAT, Alexis. *An Atlas of Radical Cartography*. Los Angeles: *Journal of Aesthetics & Protest Press*, 2008.

MORIN, Edgar. **O método 3**. Porto Alegre, Sulina, 1999.

MUMFORD, Lewis. **The City in History**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1961.

NAME, José João. **Fotografia urbana e aura**. In. Ponto-e-vírgula, 8: 169-184, 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Acer/Downloads/13951-33646-1-SM.pdf> Acesso em 10 abr. 2014.

NOGUEIRA, Maria Luiza Magalhães. **Espaço e Subjetividade na cidade privatizada**. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 2013.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Mapa-movimento**. In. Performances da memória / Monica Toledo Silva (org.). - Belo Horizonte : Impressões de Minas, 2013. 260 p. Disponível em: <file:///C:/Users/Acer/Downloads/performances%20da%20mem%C3%B3ria.pdf> Acesso em 10 Jan. 2015.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Escrituras da Imagem** – São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PAGLEN, Trevor. **EXPERIMENTAL GEOGRAPHY - FROM CULTURAL PRODUCTION TO THE PRODUCTION OF SPACE**. First published in *Experimental Geography* (Melville House, 2009) and *the Brooklyn Rail*, 2009.

PAUL, Christiane. **Digital Art**. London: Thames & Hudson, 2003.

PEIRCE, C.S. (1931–1935). *The collected papers of Charles S. Peirce*. Edição eletrônica reproduzindo Vols. I-VI [Ed. Hartshorne, C. & Weiss, P., Cambridge: Harvard University, 1931-1935], Vols. VII-VIII [Ed. Burks, A. W., Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville, Intelix Corporation. [Obra citada como CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo].

_____. *How to Make Our Ideas Clear*. In. *Popular Science Monthly* 12 (January 1878), 286-302. Disponível em <http://www.peirce.org/writings/p119.html> Acesso em 02 Set. 2014.

PEREC, Georges. *Espace d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.

PEREIRA, Marcos Villela. **O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação**. In. *Pro-Posições* vol.23 no.1 Campinas Jan./Apr. 2012. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072012000100012> Acesso em 10 Dez. 2013.

PÉRGOLIS, Juan Carlos; HERNÁNDEZ, Danilo Moreno. *La capacidad comunicante del espacio*. In. *Revista de Arquitectura*. Centro de Investigaciones Facultad de Arquitectura. Universidad Católica de Colombia. Dezembro de 2009.

RATTIER, Paul-Ernest de. *Paris n'existe pas*, Paris, 1857.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo, Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos: 203p).

SANTAELLA, Lúcia. **A ecologia pluralista da comunicação**. Conectividade, mobilidade, ubiquidade, São Paulo, Paulus, 2010.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**, São Paulo, Paulus, 2007.

_____. **A Percepção: uma teoria Semiótica**. São Paulo: Experimento, 2ª edição, 1998.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SAVERNINI, Erika. **A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920: relações intra e extratextuais no filme Câmera-Olho (1924) de Dziga Vertov.** Pós: Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 127 – 139, nov. 2008.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade.** Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SERRA, Richard. **Entrevista com Lynne Cooke e Michael Govan.** In. Richard Serra: Torqued Ellipses (New York: Dia Center for the Arts, 1997).

SILVA, J.C.P.E. **Produção Comunicativa e Experiência Urbana.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

_____. **Comunicação e diferença nas cidades.** In. Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, nº 18, novembro 2002-junho 2003.

SIMMEL, Georg. *The Metropolis and Mental Life*, 1903.

SHANKS, M. 2004. **Archaeology and Politics.** In. *A Companion to Archaeology*. (ed J. Bintliff). Oxford: Blackwell Publishing, pp. 490-508.

SUPPIA, Alfredo. **LALOCA: Laboratório de Mídias Locativas e Cinema GPS.** 2011. Disponível em: <http://culturadigital.org.br/project/laloca-laboratorio-de-midias-locativas-e-cinema-gps/> Acesso em 19 Jan. 2014.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira ; REIS FILHO, Lúcio . **O laboratório de mídias locativas (laloca) e a pesquisa histórica: mapeamento das obras arquitetônicas do estilo art déco em Juiz de Fora.** In. VIII EHA - Encontro de História da Arte - 2012, 2012, Campinas-SP. VIII Encontro de História da Arte: história da arte e curadoria. Campinas: UNICAMP/CHAA/IFCH, 2012. v. 1. p. 410-417.

VENTURELLI, Suzete ; LOCH, C. ; BARRETO, F. P. ; VALENTIM, V.H. ; MODESTO, Felipe; PEROTTO, Renato ; SILVA, R.R. **Ciberintervenção urbana interativa (CIURBI)**, In. VENTURELLI, Suzete (org.) Anais do 9º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#9 Art): sistemas complexos, artificiais e mistos. Brasília, DF, 2010.

VIDLER, Anthony. **Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture**. Cambridge, London: The MIT Press, 2001.

YEREGUI, Mariela. *Móviles en movimiento. Cuerpo y territorio en la escena posmedia*. In. *NOMADISMOS TECNOLÓGICOS DISPOSITIVOS MÓVILES. USOS MASIVOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS*, Giselle Beiguelman e Jorge La Ferla (Comp.), 2011.

*"atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri
mendimultipliorganiperiodiplastipubli rapareciproustisagas
implitenaveloveravivaunivora*

cidade

city

cité"

Augusto de Campos

(CAMPOS, Augusto de, 2000, p. 114-115).

Juiz de Fora, fevereiro de 2015.