



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**JÚLIA DE CARVALHO MELO LOPES**

**MODOS DE ESTAR JUNTOS:**  
**OS *LOTES VAGOS* E A INVENÇÃO DO COMUM, DO ESPAÇO E DO TEMPO**

**FORTALEZA**

**2016**

JÚLIA DE CARVALHO MELO LOPES

MODOS DE ESTAR JUNTOS:  
OS *LOTES VAGOS* E A INVENÇÃO DO COMUM, DO ESPAÇO E DO TEMPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Galciani Neves.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- L864m      Lopes, Júlia de Carvalho Melo.  
              Modos de estar juntos : os *lotes vagos* e a invenção do comum, do espaço e do tempo / Júlia de  
              Carvalho Melo Lopes. – 2016.  
              91 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Artes,  
              Programa de Pós-Graduação em Arte, Fortaleza, 2016.  
              Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.  
              Orientação: Profa. Dra. Galciani Neves.
1. Análise do diálogo. 2. Espaço e tempo. 3. Comunidades. I. Título.

JÚLIA DE CARVALHO MELO LOPES

MODOS DE ESTAR JUNTOS:  
OS LOTES VAGOS E A INVENÇÃO DO COMUM, DO ESPAÇO E DO TEMPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Galciani Neves.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Galciani Neves (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Hector Briones  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marisa Flório César  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Ao qualquer.  
Ao desconhecido que habita em mim (e em  
você).

## AGRADECIMENTOS

À Angela Julita, a divindade primeira, origem de toda providência.

Ao Roberval, que me ajuda a entender a profanação do mundo.

À Gal, que depois de tantos anos topou sentar ao meu lado de novo, dessa vez com a orientação e atenção mais dedicada possível. Obrigada por todas as trocas e pela companhia atenciosa, em todo o processo.

Ao professor Hector Briones, pela disposição e leitura minuciosa, na qualificação e agora.

À professora Marisa Flórido, que me ajudou a habitar solo carioca antes mesmo que eu colocasse os pés nele. Agradeço também pela atenção e leitura.

À Amanda, nosso corpo técnico! Sempre atenciosa em todas as dúvidas e atropelos.

Aos amigos do mestrado, especialmente Aline e Juliano. Que coisa linda foi me descobrir pesquisadora em artes tendo vocês ao meu lado. Foi com vocês, ainda, que enfrentamento se fez poética. Obrigada também a Bob, Kath, Carlosnaik, Flávio, Eduardo, Artur e Luciana, pela risadaria por entre as árvores do Campus do Pici, pelo café e biscoito, pelas cervejas tomadas e prometidas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Ica e seu corpo docente, assim como à Funcap pela bolsa concedida.

Ao professor Manoel Ricardo, por me receber para o estágio-docência na UniRio, numa acolhida tão carinhosa.

À Fernanda e a Celina, com quem aprendo o que é pulsar nas tessituras do futuro. Que me ensinam sobre irmandade e amor. Um muito obrigada, ainda, por ter dado a esse trabalho a forma que agora se apresenta, tanto pelas conversas ao longo desses dois últimos anos como pelo desenho desse trabalho, numa vibração intensa com o texto.

Ao Matheus, ao Vitor e ao Carlos Augusto, meus irmãos, que deixam o meu mundo mais largo e mais florido.

À Jô, Rafa e Leo, que me ensinaram abrir as portas da casa e acolher a irmandade.

À Raissa, Gabriela, Geovana, com quem aprendo, todo dia, o que é dedicação e generosidade.

À guardiã do que um dia chamei casa, Clara Bastos.

A todos e todas que no Rio de Janeiro sempre tinham um sorriso e um trago esperando por mim: Natália (obrigada pelas trocas sempre generosas), Carol Santos, Júlia, Carol Coelho, Davi, Marcelo, Isabela, Coutinho, Ana Cláudia, Janaína, Yuri, Érico, Glizia, Sabrina, Henrique, Allan, Clementine, Kennya e Zélia.

Aos que fazem de Fortaleza um um sonho feliz de cidade, seja onde for, e também àqueles que em algum momento foram importantes interlocutores desse trabalho: Santinha, Marcel, Lídia, Renata Gomes, Denise, Thaís França, Renata França, Enrico, Rúbia, Flávia, Lara, Joice, Andrei, e todos e todas do mandato Ecos da Cidade, do vereador João Alfredo.

A todas e todos os artistas que se dispuseram à conversa e ao encontro. Meu muito obrigada a Simone Barreto, Constance Pinheiro, Themis Memória, Uirá dos Reis, Júnior Pimenta, Euzébio Zloccowick, Breno Silva e Waléria Américo.

## RESUMO

Esta pesquisa está motivada em um diálogo entre o projeto *Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz, e os conceitos de comum e comunidade segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, bem como outros que atravessam a formulação destes, como impropriedade, tempo, espaço e invenção. O projeto aconteceu em Belo Horizonte (2005/2006) e em Fortaleza (2008), sendo este último nosso interesse principal, composto por sete atividades. *Lotes Vagos* propunha a ocupação temporária de terrenos baldios. Como método, os artistas acordavam um contrato com os donos dos terrenos enquanto abriam a convocação a qualquer um para as proposições temporárias. Entre muitas de suas camadas de leitura, fica evidente o caráter público dado aos lotes privados. Em outras, o projeto se dá como propositor de uma abertura do espaço para que se faça uma reinvenção de si, atravessados pela ideia de impropriedade que ali se instaura. No decurso dessa investigação, percebemos que o qualquer, na conceituação formulada por Agamben, aquele que, de todo modo, importa, é o usuário das atividades propostas nos terrenos baldios, e que o participante faz, junto com os propositores, a ação acontecer.

**Palavras-chave:** Comum. Tempo. Fortaleza. *Lotes Vagos*. Qualquer.



## ABSTRACT

This research is motivated in a dialogue between the *Lotes Vagos: Coletive Action on a Experimental Urban Occupation*, from the artists Breno Silva and Louise Ganz, and the concepts of common and community, as Giorgio Agamben have discussed it, as well as others that touch the formulation of those ones, such as what is called improper, time, space and invention. The project happened in Belo Horizonte (2005/2006) and Fortaleza (2008), this last one being our main object, composed with seven occupations. *Lotes Vagos* proposed the temporary occupation of urban vacancies. As a method, the artists made an agreement with the owners of the lands meanwhile opened the invitation to any propositions. In many possibilities of interpretations, *Lotes Vagos* made evident the public character given to a private space. In others, the project presents an invitation to open up a space to a reinvention of the self. During this investigation, it was possible to understand that whatever, concept developed by Agamben, the one who, in anyway, matters, is the main participant of the propositions on the urban vacancies. It became clear, also, that both artists and whatever user made the action happen.

**Keywords:** Common. Time. Fortaleza. *Lotes Vagos*. Whatever.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cartaz de sinalização das ocupações (2008) .....	11
Figura 2 - Ocupação redário, Constance Pinheiro e Thaís Monteiro (2008) .....	15
Figura 3 - <i>Sempre algo entre nós</i> , Vitor César (2012).....	20
Figura 4 - <i>Leo não consegue mudar o mundo</i> , Leonilson (1989).....	22
Figura 5 - <i>Atenção: percepção requer envolvimento</i> , Antoni Muntadas (1999) .....	28
Figura 6 – Ocupação moradia temporária (2008) .....	37
Figura 7 - Ocupação redário (2008).....	41
Figura 8 - Ocupação redário (2008).....	43
Figura 9 - Ocupação Mirella's Hipster (2008).....	46
Figura 10 - Ocupação bordado (2008).....	50
Figura 11 - <i>Frame de Linha de Pipa (Praia do Futuro)</i> , Thêmis Memória (2008).....	55
Figura 12 - <i>Desvios impressos no cotidiano</i> (autor desconhecido/2015) .....	57
Figura 13 - <i>Frame de Linha de Pipa (Praia do Futuro)</i> , Thêmis Memória (2008).....	59
Figura 14 – Ocupação redário (2008) .....	60
Figura 15 - Ocupação moradia temporária (2008).....	65
Figura 16 - <i>Borrando la frontera</i> , Ana Teresa Fernández (2012) .....	74



## SUMÁRIO

<b>1 LINHAS DE PROXIMIDADE .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 As diagonais que nos atravessam.....</b>	<b>18</b>
<b>2 NÓS INCOMUNS .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 “Logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua”.....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 “Depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio”. 36</b>	
<b>2.3 “Depois o terceiro” .....</b>	<b>39</b>
<b>2.4 “Em seguida o quarto” .....</b>	<b>48</b>
<b>2.5 “Depois o quinto” .....</b>	<b>51</b>
<b>3 ZONA DE INVENÇÃO.....</b>	<b>54</b>
<b>3.1 Envolvimento e/no espaço .....</b>	<b>58</b>
<b>3.2 Espaço como acumulação.....</b>	<b>65</b>
<b>3.3 Sem projeto, pelo comum .....</b>	<b>67</b>
<b>3.4 O qualquer no meio da rua .....</b>	<b>68</b>
<b>3.5 O comum numa rede sem autores .....</b>	<b>77</b>
<b>CONSIDERAÇÕES INCONCLUSIVAS .....</b>	<b>80</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>86</b>

## 1 LINHAS DE PROXIMIDADE

“o que vejo talvez tenha o gesto da proximidade talvez o deslocamento para olhar melhor focar o que está na diagonal.” (Annita Costa Malufe)

O texto que agora se inicia, que abre este trabalho de pesquisa, intenta ser um convite de aproximação. Sugestão de localização, a propósito do objeto e dos conceitos a serem investigados, mas não apenas. Ele quer dizer também das escolhas metodológicas que forjaram essa pesquisa. Os títulos de cada caderno materializam, junto com o texto, esta dissertação, numa tentativa de remontar o trabalho acadêmico, assim como entendemos que o objeto e os conceitos presentes aqui dizem de uma forma outra de ver o mundo. A organização das falas de artistas, filósofos e pesquisadores nesses cadernos é também um convite à invenção, como a dizer de discussões que se tocam e podem coincidir, mas não estão no espaço como enquadramentos estanques. É uma proposta de outras possibilidades de leituras, desmontando aquela corrente da academia, questionando esses enquadramentos, ainda que por ventura lancemos mão de estratégias tradicionais, posto que este é uma aposta. Se a palavra diz de um modo de estar no mundo, isso, para nós, a palavra também opera no espaço, em confrontos, em dissenso. É, por isso, uma aposta cheia de riscos.

Como é feito de riscos todo recorte. O nosso, aqui, parte do projeto de ocupação urbana *Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental*, de Louise Ganz e Breno Silva, que aconteceu em Belo Horizonte (2005-2006) e Fortaleza (2008). O projeto partia de um duplo movimento: montar um mapa de terrenos baldios que pudessem ser liberados para o uso temporário e abrir a convocatória para a sua ocupação, não importando a atividade. Experiências de fora do campo da arte no uso de terrenos vagos em Belo Horizonte despertaram os idealizadores para a proposição artística, sobrepondo camadas a propósito de um cotidiano entrelaçado à arte. Para nós fica evidente que, ao preparar o terreno para o uso qualquer, (conceito caro a esta pesquisa, que ao longo do texto aparece em seus desdobramentos) ao materializar as atividades, ao se disporem e se doarem por sobre o terreno, os artistas e aqueles que participavam das atividades faziam um convite para estar juntos. Quando artistas e um astrônomo, por exemplo, espelharam o céu no chão de um dos terrenos, o convite diz sobre o ser com, além de outros desdobramentos – como chamar

atenção para as muitas direções possíveis num mapa (essa foi a proposta de Carolina Junqueira, Lais Myrrha e Melissa Mendes, em parceria com astrônomos da Universidade Federal do Minas Gerais, aconteceu em agosto de 2005, Belo Horizonte). Ganhador do Prêmio Funarte, o projeto pôde viajar para a capital cearense.

É preciso dizer, portanto, que essa escolha de apresentação do trabalho acadêmico é efeito do próprio projeto trazido como objeto. Ao propor as aberturas de espaços privados como públicos, os *Lotes Vagos* também acolhem uma sobreposição de questões que se entrelaçam e se confundem, borrando fronteiras entre formas de atuação e campos de ação, apontando para o incômodo que é estar com os outros e para o problema de definição da atuação do artista e das ideias que permeiam esses campos. Apontando para a possibilidade do dissenso: não aquele conflito de perspectivas, em que se confrontam ideias totalitárias, mas um “conflito sobre a configuração do sensível”, como o definiu Jacques Rancière (2009). O projeto ressoa a mesma intenção quando abre a convocatória para que qualquer pessoa seja proponente: é o qualquer, inclusive, que atravessa esta pesquisa e o projeto de ocupação, com todas as suas qualidades. O qualquer como o formulou o filósofo italiano Giorgio Agamben: não aquele que não importa, mas o que, de todo modo, importa (2013). Qualquer, segundo o filósofo, sofreu com as traduções feitas de *quodlibet* – ao invés de acolher a porção desejante dessa palavra, em que *-libet* diz de desejo, vontade, a tradução optou por relegar o outro ao desinteresse.

A proposta de releitura, assim, nos permite trazer para perto o qualquer como o que constitui o comum como o pretendemos – e que é de onde partimos para fazer as discussões aqui anunciadas, que faz do hábito o que gera o ser. O qualquer vai, portanto, atravessar todo o texto aqui apresentado. E continua vibrando nesta intenção quando abre a exposição *Ambulantes em Espaços Vagos*, com curadoria de Marisa Flório César, no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB – Fortaleza), com kits de montagem de outras atividades. O que tem a dizer uma exposição que vem de um trabalho no espaço urbano – em que sua configuração mesma pressupõe o estar na rua? Parece-nos que, entre muitos enunciados, *Lotes Vagos* estão a dizer: “esse trabalho não termina aqui, ele não tem dono e pode chegar a não ter nome”.

Estive na exposição e em uma das atividades – o redário montado por Constance Pinheiro e Thaís Monteiro num terreno à Gomes de Matos, uma das avenidas mais movimentadas de Fortaleza. A visita a este último foi um dos meus primeiros contatos com uma proposição artística fora dos espaços institucionalizados. Naquele momento trabalhava como repórter do Caderno 3, na editoria de cultura do jornal Diário do Nordeste, de Fortaleza.

Costumava pautar e ser pautada por temas relacionados às artes visuais e esse projeto, especificamente, acabou me fisgando pela sutileza e simplicidade do convite. O projeto seduzia pela possibilidade de se derramar no espaço urbano, e de ter envolvido, como propositor, não apenas artistas, ampliando os modos de uso de espaços tão esquecidos da cidade, reinventando formas de estar no mundo. Era, pois, muito instigante pensar sobre o estar juntos e dividir um espaço comum. E me perguntava então: o que é público? O que nos é comum?

Figura 1- Cartaz de sinalização das ocupações



Foto: Constante Pinheiro, 2008.

O convite era extenso. *Lotes Vagos* convocava os habitantes da cidade a ocupar vazios urbanos<sup>1</sup>, propondo uma atividade qualquer – fosse ou não sugestão de um artista.

---

<sup>1</sup> Vazios urbanos é como a arquitetura e o urbanismo se remetem aos terrenos não ocupados na cidade.

Após um mapeamento de possíveis lugares para as ocupações, a ação dos artistas era de acertar um contrato com os donos dos lotes encontrados. Era, então, feita uma negociação sobre os termos do acordo – já que ao terreno privado seria dado um uso público. Foram realizadas sete proposições – desde salto de parapente, pinturas e bordados à plantação de um jardim e moradia temporária. Havia contrapartidas para empresas que cedessem seus terrenos, como o nome envolvido no projeto, e para os pequenos proprietários, também, mas essa de um outro matiz – quem quer que tivesse seu terreno emprestado acabaria por ver o lugar, de alguma forma, cuidado. E o espaço vago estava aberto.

Em linhas gerais, foi assim feita a proposição. Como uma forma de dizer e inventar sobre a cidade a partir de uma topografia reconhecida, de uma área reconhecida, propondo um argumento sobre Fortaleza ao fazê-la se defrontar com seus vazios, e reinventando um outro lugar, recuperando outras ações artísticas, já que se entendia inserido num contexto do campo da arte, enquanto se pretendia novas marcas. Revolvendo o chão mesmo dos muitos terrenos – simultâneos, sobrepostos – em que pisavam os artistas. Se o mapa de cada cidade já está tão bem definido – nos diriam as incontáveis vezes em que estivemos nos guichês de informações de rodoviárias e aeroportos – cabe a nós, parece nos dizer o projeto, reorganizá-lo de modo a podermos, todos, estar na cidade para além do desenho pré-estabelecido. Isso implica, portanto, lançar perguntas como flechas: a quem interessam os muros? A quem interessa que as vias sejam usadas como muros, impedindo outro tipo de circulação que não aquela determinada? Que hajam terrenos baldios, e que, mesmo vagos, esses terrenos não possam ser de uso coletivo? A quem interessa, afinal, a especulação imobiliária?

O som dessas perguntas ressoa, ou pelo menos o convite vai nesse sentido, nesta pesquisa. Como a deslocar o corpo e o pensamento, da mesma forma que os participantes e propositores fizeram em cada atividade, em direção de uma outra forma de estar no mundo. Como quando estiveram a bordar um tecido de grande extensão num descampado, chapéus protegendo do sol, crianças, homens e mulheres. A proposta da artista Simone Barreto, que ministra aulas de bordado, começou antes, no convite aos moradores do bairro Vicente Pinzón, porção oeste da cidade. Começou ainda antes, com a fabulação de Penélope à espera de Ulisses, bordando de dia, desfazendo à noite, na *Odisseia*, para escapar da decisão alheia, não sua, de casar com outro homem. No terreno, muito amplo e sem muros ou cercas, foi estendido um tecido de 20 metros de comprimento. “A gente fez um contato com a comunidade, chamou o pessoal. Chamava pra bordar, tomar água de coco, comer uma fruta.



Tinha muita gente que queria continuar, fazer em outro dia” (informação verbal)<sup>2</sup>. Foi uma proposta para o encontro, como assim o foi quando as redes foram montadas nas estruturas aparentes dos *outdoors* de um terreno fechado. Semelhantes, as atividades já mencionadas destoam de outras, como o jardim de cactos feito pelo artista Euzébio Zloccowick no terreno disponibilizado por dona Lúcia, que por sua vez é bem diferente de uma apresentação musical de dez horas, ação do grupo Mirella Hipster, formando por artistas que se dedicavam a tocar a partir do improviso.

Como conectar tantas ações aparentemente distantes? E, ainda: posto que surgiu como um convite para o estar juntos ocupando o abandono, como tais atividades nos convidam a pensar sobre esses problemas? Essa pesquisa está direcionada, inclusive, para a abertura de novas perguntas, muito mais que respostas fechadas.

Foi pela política em sua dimensão cotidiana que a discussão sobre o comum chegou até mim: e com a intensidade do gás de pimenta aspirado, pela primeira vez, pulmão adentro. A política e o comum como algo a que temos acesso e que esse acesso não vem se não pela luta dos movimentos organizados. O contexto, então, eram as manifestações de junho de 2013, quando os filósofos Antonio Negri e Michael Hardt tiveram suas vozes ampliadas pelos grupos que ocupavam as ruas no Brasil (as ideias sobre o comum e a multidão já tomavam as discussões sobre as manifestações de/em outros países). Ao pensar o que acontecia aqui, naquele momento, me pareceu imprescindível tocar nessas questões, tateando um modo de entender o repentino levante. Numa tentativa e vontade de diálogo, de reverberação, para manter a vibração das falas que pediam a volta do que nos é comum. Acesso esse que, dizem dos autores, é uma atividade contínua, “[...] orientada pela razão, vontade de desejo de multidão, que deve passar por uma educação de seu conhecimento e afetos políticos” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 100). Como os fios não estão soltos, a pesquisa me levou a outros filósofos que fazem do comum escopo de seus estudos – conceito, inclusive, que monta ao seu redor diversas outras articulações. Nossa costura recomeça, portanto, na proposta de uma outra interlocução, a partir dessas outras descobertas: qual a conversa possível entre o léxico que acompanha os *Lotes Vagos* e o conceito de comum? Que forma *Lotes Vagos* dá ao comum?

O mestrado em artes se mostrou um lugar profícuo de discussão desses problemas – sendo a arte uma das maneiras possíveis de elaborar um modo de estar no mundo a partir da invenção. É nesse campo (mesmo entendendo não ser ele o único) que reconheço uma leitura rigorosa com a história não oficial, não alinhada aos interesses das formas de dominação e

<sup>2</sup> Entrevista realizada com Simone Barreto em 02 mai. 2015.

controle. A arte que já problematizou o suporte e o objeto, além de ter desmontado as regras que fazem esse objeto ir até a galeria e o museu – e que, ademais, também problematiza esses lugares, negando funções limitadoras: “A pureza é um mito”, diz o título do Penetrável PN2 de Hélio Oiticica em 1967. Seguimos com Oiticica para melhor descrever como nos guiamos, ao pensar que

O artista não é então o que deslança os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência. A obra antiga, peça única, microcosmo, a totalidade de uma ideia estrutura, transformou-se, com o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento [...]: estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos aos significados, não uma ‘visão’ para um mundo, mas a proposição para a construção do ‘seu mundo’, com elementos da sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso (OITICICA, 2011, p. 140).

Interessa, assim, discutir a constituição do comum num entrelaçamento com esse entendimento da arte. Em outras palavras, e trazendo para perto a visão dos artistas que propuseram o objeto aqui estudado, nos interessa qual a constituição do comum no que pode ser “[...] potência para o esquecimento, para a vagabundagem, para a não vigilância, para atos não planejados ou pequenos delitos, para o descontrole e para a leveza”, como escreveu Louise Ganz (2009, p. 7). Em muitos momentos desta dissertação, vale ressaltar, a visão dos artistas é trazida como uma ressonância, uma vibração do que entendemos ser a potência do trabalho. Em outras, como forma de ajudar no desenho de como ele aconteceu. Há, ainda, uma tentativa de dialogar com essas falas numa perspectiva dissensual, investigando as operações por elas engendrada. Essas muitas vozes, portanto, estão aqui, diretamente citadas ou não (dado que tantas outras acabam por ficar silenciosas), mas que ajudaram na formulação deste texto.

Isto posto, pergunto: por quais modos atua a arte nesse contexto em que vivemos, em que o ultraconservadorismo desemboca em apedrejamento de crianças por sua religião de matriz afrodescendente<sup>3</sup>, em casos violentos de homofobia e feminicídio? Contexto de intolerância ao diferente – e que precisa de insistentes reações. As urgências do cotidiano não deixam de ter sua força e reverberação sobre o pensamento desenvolvido aqui, numa evidência da intensa conexão dos problemas que a arte propõe e aqueles vividos nos espaços públicos e íntimos. Estamos falando, afinal, de dimensões desses mesmos problemas. Com a

---

<sup>3</sup> Em junho de 2015, uma criança de 11 anos foi apedrejada por ser praticante da umbanda. Disponível em: <<http://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/06/menina-iniciada-no-candomble-e-apedrejada-na-cabeca-por-evangelicos.html>>. Acesso em: 14 set. 2015.

leitura dos filósofos que tratam do tema, com as conversas com os artistas e na orientação constante e cuidadosa, as perguntas se expandiram, se dilataram e se transformaram em texto, com as limitações de praxe.

Figura 2 – Ocupação redário, Constance Pinheiro e Thaís Monteiro



Fonte: Constance Pinheiro, 2008.

Quem eram aqueles que ocupavam as ruas? Quem eram os convidados a estarem num terreno baldio? Parecia que a vontade de abolir hierarquias, de posições de classe, a vontade de falar sobre a importância de todos (“não temos líderes”, diziam os manifestantes a cada momento; “o convite é aberto”, deixava claro o trabalho de arte), se configurava como um dos principais argumentos em ambos os casos. “Anotaí: eu sou ninguém”, dizia uma militante do Movimento Passe Livre sobre a pergunta clássica do jornalismo: “quem é você?” (Ironicamente, pergunta similar à do início do parágrafo), resposta recuperada por Peter Pál Pelbart (2013) no artigo que leva como título, exatamente, a frase mencionada<sup>4</sup>. O nosso século XXI é, portanto, o século de ninguém. O século em que as centralidades perdem força e as periferias se pronunciam, em que heróis perdem espaços para negros, mulheres, homossexuais, vítimas das violações dos direitos humanos – e para aqueles que não têm nome. Existe uma potência coletiva impressa em imagens e gravadas em experiências mundo afora. Mas é, ao mesmo tempo, contraditoriamente, a era em que o comum foi sequestrado e

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup-colunista.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaio/119566-quotanota-ai-eu-sou-ninguemquot.shtml>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

expropriado, e em que o jogo econômico não só penetra nas esferas mais infinitesimais da existência mas também as mobiliza. As comunidades e as formas de estar juntos que, por todo o século XX preconizavam o laço social, um contorno comum, perderam “[...] sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública, até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais” (PELBART, 2002, p. 90).

Como reagir diante desse quadro? Como responder a esse colapso, como furar a ordem vigente, as forças normativas? A nós nos parece que é preciso insistir em propostas que provocam fissuras e abrem fendas nessa imagem, inscrevendo nela outra memória. É preciso dizer, ainda, que os muitos “comos” que iniciam as muitas perguntas não se pretendem respostas elas também normativas, como fórmulas a serem seguidas. As perguntas feitas surgem das inquietações compartilhadas a propósito do incômodo que é viver, e pretende manter tais inquietações ativas.

E por isso chamo atenção para as ações, gestos e falas mencionadas, entre outros, do projeto aqui estudado como objeto de pesquisa, que dão a ver um argumento no sentido de extrapolar o “todos” preconizado principalmente no século XIX e XX. Do mesmo modo que não há resposta-fórmula-perfeita, também não há o “todos” a que elas poderiam se endereçar.

Isso porque há muitas formas de entender o comum – e a comunidade. “Comunidade é um acontecimento, um sentido que percorre e transpassa os indivíduos, neles despertando a sua condição originária de ser-com (*Mitsein*), ser-uns-com-os-outros”, como atenta o pesquisador Eduardo Yuji Yamamoto no texto *A comunidade dos contemporâneos* (2013, p. 69). Ou, como coloca a pesquisadora Marisa Flórido, em seu texto *Como se existisse a humanidade*, quando lembra que o “[...] comum surge nos interstícios de um tecido de dissensos, quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação” (FLORIDO, 2007, p. 21). O comum como o que “[...] possui uma relação peculiar com o desejo e a linguagem não deixa cristalizar em nenhum conceito, propriedade, classe ou identidade”, segundo a pesquisadora Sabrina Seldmayer (2008, p. 141). Os três autores nos aproximam do conceito, no que insistimos, ainda que ele nos escape – algo que, afinal, não poderia(mos) deixar de fazer. É preciso dizer, inclusive, que chegamos a ele também pelas mãos de filósofos como Jean-Luc Nancy (1999), Maurice Blanchot (1983), Roland Barthes (2003), Roberto Espósito (2000), Giorgio Agamben (2013) e os já mencionados Negri e Hardt (2000), que fazem do comum, e da comunidade, seu escopo de pesquisa. Para este trabalho, porém, nos parece mais efusiva a conversa entre as ideias do

italiano Agamben (2013) e o objeto escolhido – ainda que os outros apareçam nesse encontro.

No que todos eles parecem concordar diz da ameaça que é o desejo fusional quando este fomenta a formulação de uma comunidade. Quando há um bem acabado desenho de quem faz e de quem não faz parte, como vemos cotidianamente os crachás das empresas pendurados nos pescoços dos funcionários. Esse é o sonho das comunidades de iguais, nos projetos de povo que estabelecem a formatação das identidades e terminam por se tornar ditaduras e regimes totalitários. É o que acontece quando há uma suposta comunhão, a posse, as delimitações da identidade. Quanto mais se alardeia a unicidade entre homens e mulheres (curioso pensar que ser mulher já é um dado de diferença, e portanto sua exposição é combatida com mais fervor), mais se afasta e se oprime aqueles que ali não se encaixam. Foi assim com o nazismo, particularmente: exemplo radical de projeto de fusão como forma de vida, numa referência máxima à filiação, raça, sangue, que pretendiam a eliminação do outro – não sem antes banalizar a morte em suas fábricas.

Por isso a urgência de se exercitar uma abertura para outra forma de estar com os outros. Repensar outra dobra para a *comunidade que vem*, a comunidade que não se submete a essas categorias, que se perfaz exatamente enquanto se desfaz, que nos escapa no momento em que a alcançamos. Que quer ser mais que as identidades preconfiguradas e delimitadoras, que quer ser nenhuma identidade, mas acolhimento. Esse movimento, porém, só é possível se nos expomos uns aos outros, ao nos expormos uns aos outros. Inventamos nosso lugar e nosso mundo nos distanciando das formas que repele o outro pelo que ele traz de desconhecido – exatamente porque há um desconhecido que nos compõe. E, desse modo, negar o outro é negarmos a nós mesmos.

Estamos rodeados por essas faíscas de um outro modo de estar no mundo. Ela está ali quando um terreno baldio, uma das forças da especulação imobiliária, está aberto ao uso, ao qualquer. A operação, dessa forma, está justamente aí: fazer dos espaços, reinvenção, fazer do mundo, um mundo. E, inevitavelmente, fazer disso uma leitura de mundo. Vale ressaltar, inclusive, que essa leitura não é única. Mas de muitos. Faz parte do projeto aqui apresentado acolher as muitas leituras que participantes tenham das atividades, do que eles entendem de como aquele lugar pode ser configurado a partir de ações cotidianas, e fazer confluir essas ações. Os artistas proponentes perceberam muito cedo que a escuta do espaço é melhor feita por quem transita por ele, por quem o avista de perto, quem caminha por ele. A nós interessa, assim, ouvir os artistas e trazer suas vozes para essa conversa.

Lúcia foi uma das pessoas a que o projeto acolheu – e que acolheu o projeto. Moradora do bairro Cajazeiras, ela ouviu uma entrevista de Breno na Rádio Universitária e

ligou para propor a ocupação de uma faixa de terreno próxima a sua casa, na esquina de uma avenida e uma rua de acesso ao bairro, com um jardim de fácil manutenção (GANZ; SILVA, 2009, p.77). Breno, então, fez a mediação da dona de casa com o artista Euzébio Zloccowick, que trabalha com cactos como proposta poética. Euzébio faz dos espinhos, principalmente, um argumento recorrente em seu trabalho, revestindo com esses espinhos toda sorte de objetos, desde imagens de santos a travesseiros. Na ocasião, o plantio foi feito logo depois do contato, na faixa de terreno cedida (uma espécie de corredor entre um muro e uma calçada) com mudas trazidas da Prainha, vila do município de Aquiraz, na região metropolitana de Fortaleza (32,30 km de distância). A colheita dos espinhos foi feita pelo artista, a produtora local do projeto, Waléria Américo, e Breno, que pegaram plantas já maduras. A retirada, conta Euzébio (informação verbal)<sup>5</sup>, é simples, um galho da planta já proporciona o surgimento de outra. Os espinhos desse cacto eram pequenos. No terreno cedido, não havia caminho por dentro, fazendo com que o artista montasse um jardim com explícita delimitação. Para Euzébio, o registro do trabalho é um aspecto secundário: projetos como esse se potencializam pelos vínculos que propõe entre as pessoas e o lugar, numa relação de entendimento e escuta da proposta: “A grande viagem desses jardins é essa: plante e deixe. É lento o processo, eles crescem no tempo deles” (informação verbal)<sup>6</sup>.

### 1.1 As diagonais que nos atravessam

Esses dois eixos aqui apresentados – o objeto da pesquisa, o projeto de ocupação *Lotes Vagos*, e o conceito de comum – são ainda atravessados e nos põe de frente para outros dos quais não podemos nos desviar, são camadas que fazem parte dessa configuração e nos exige atenção. Ao fazer do espaço privado, público, *Lotes Vagos* nos lança a esse enfrentamento – assim como quando faz de um consenso (o acordo com os donos dos terrenos) o espaço aberto ao dissenso. Esses movimentos só podem acontecer, porém, quando há exposição, aparição. Assim, vale lembrar que a filósofa Hannah Arendt (1989) diz que para existir esfera pública é preciso que haja exposição – que nos exponhamos uns aos outros. Ou: ao expormo-nos uns aos outros é que estaríamos formulando a esfera pública. Mas é preciso nos deter um pouco sobre isso.

Quando pensa sobre o público e o privado, Arendt reconhece dois fenômenos correlatos sobre o que seja o *público*, mas não idênticos. O primeiro deles relacionado a tudo o que aparece, a tudo o que é exposto e pode ser visto e ouvido por todos. Para a filósofa,

<sup>5</sup> Entrevista realizada com Euzébio Zloccowick em 28 out. 2014.

<sup>6</sup> Entrevista realizada com Euzébio Zloccowick em 28 out. 2014.

aparecer é, em si mesmo, a condição da existência. “A nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto, da existência de uma esfera pública” (ARENDT, 1989, p. 61), escreve em seu *A condição humana*. Ao condicionar a aparição à esfera pública, Arendt dá à exposição – que, ademais, é uma das premissas da arte, seja no seu lugar institucionalizado ou em suas muitas formas de invenção – um papel importante para a prática política, para os modos de estar uns com os outros. Na arqueologia dos conceitos de esfera pública, privada, íntima e política, Arendt traça o que seriam suas principais formas de existência desde a Grécia antiga: apresentando as esferas privada e pública, a autora nos aponta que na vida privada havia uma hierarquia explícita e que todos os indivíduos sob aquela hierarquia deviam sua liberdade ao chefe e à necessidade, toda ela que fosse, em contraponto à liberdade na esfera da *polis*. “[...] E se havia uma relação entre essas duas esferas era que a vitória sobre as necessidades da vida em família constituía a condição natural para a liberdade na *polis*” (Ibid., p. 40). Assim, apenas quando as necessidades eram satisfeitas, poderia haver liberdade na cidade (destinada aos homens livres, é preciso frisar. Mulheres e escravos estavam alijados dos processos).

E para pensar o estar com os outros, o estar exposto, a filósofa nos apresenta dois dados importantes. Um deles é que, durante a Idade Média, quando a força política da Igreja Católica modifica os modos de estar nos feudos, todas as atividades foram absorvidas para a esfera do lar, minando a possibilidade de uma esfera pública. Já no período moderno – e este é o nosso segundo dado – o que nos gregos antigos e nos romanos era explicitamente domínio de duas esferas, a pública e a da família, passa a ser confundida.

E não se trata de uma questão de teoria ou de ideologia, pois, com a ascensão da sociedade, isto é, a elevação do lar doméstico (*oikia*) ou das atividades econômicas ao nível público, a administração doméstica e todas as questões antes pertinentes à esfera privada da família transformaram-se em interesse ‘coletivo’ (Ibid., p. 42).

Isto nos interessa como observação sobre o ponto em que aqui estamos, para entender como essas esferas se entrelaçaram e coexistiram. Atualmente, vivemos num período de imbricamento entre esses conceitos visto que a esfera pública, para se tornar, vir a ser, é preciso se dar num espaço de disputa e de luta. Ela não está dada (como aconteceu entre os gregos). Vivemos sob a égide da sociedade, que engoliu as esferas pública e da família. E aqui vale pensar no que Michel Foucault (1982) diz sobre o preceito herdado pela filosofia grega: não o “cuidado de si”, o conjunto de práticas da Antiguidade tardia, mas o “conhece-te a ti mesmo”. Neste preceito, o que ouvimos e seguimos é um conselho técnico, uma regra

clara sobre como viver com os outros, um modo que coincide com outros preceitos da orientação tecnicista sob a qual o moderno vem se estabelecer. A máxima délfica, diz o filósofo, só deve ser colocada em prática uma vez que o outro preceito tenha sido explorado – mas os nossos princípios morais, nossa história de bases cristãs, “[...] nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode rejeitar” (FOUCAULT, 1982, p. 4). Mas não pode, ou não se deve. No cuidado de si há um componente que nos interessa sobremaneira: “O cuidado de si leva sempre a um estado político e erótico ativo”, diz Foucault (1982, p. 6). Com essa ideia em mente, sigamos.

Em toda sociedade, portanto, ao contrário das outras organizações na cidade, espera-se não uma ação do indivíduo, mas um certo tipo de comportamento, com numerosas e estritas regras, feitas para normalizar esse indivíduo, “[...] fazê-los ‘comportarem-se’, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada” (ARENDT, 1989, p. 50). Vale destacar que promover a ação é o modo próprio de constituir a esfera pública, enquanto se submeter a um comportamento tem efeito contrário.

A segunda forma de entender o público, segundo Arendt (1989), é mais abrangente – significa o próprio mundo, *comum a todos nós*. O mundo como algo que nos separa e aproxima, que está ao alcance de todos e que nos mantém distantes. Como uma mesa, exemplifica Arendt: como algo que está entre nós, separando e estabelecendo uma relação – ou como uma frase vazada no cartaz a dizer: *Sempre algo entre nós*, trabalho do artista Vitor César, (também) sobre as conversas que a arte engendra, inserida num contexto e montando argumentos sobre ele. Daí, para Arendt, nosso incômodo com a sociedade de massas: o mundo do comportamento, normatizado, já não nos possibilita fazer aproximar e separar. Como se estivéssemos nos colidindo, ao invés de nos relacionarmos, como se estivéssemos alheios, ao invés de nos distanciarmos nos mantendo conectados.

Figura 3 - *Sempre algo entre nós*, Vitor César (2012)





Fonte: <<http://vitorcesar.org/projetos/sempre-algo-entre-nos/>> Acesso em: 28 dez. 2015

Assim, nos perguntamos: como a arte pode incidir aí? É possível que a arte abra espaço para a constituição de uma esfera pública? De que exposições falamos quando tratamos do campo da arte? As perguntas são feitas a partir da elaboração da própria Hannah Arendt sobre as “pequenas coisas” que tomaram os franceses depois do declínio da esfera pública na França.

O exemplo enuncia o seguinte: há coisas no mundo que tomam todo um povo e que ainda assim não se configuram como concernente à dimensão pública, mas se mantêm na ordem do privado. O que se tornou representação clássica dos franceses, ela exemplifica, essas “pequenas coisas”, “[...] significou apenas que a esfera pública refluíu quase que inteiramente, de modo que, em toda parte, a grandeza cedeu lugar ao encanto” (ARENDR, 1989, p. 62). O encanto, ou o irrelevante, como vem a frisar a filósofa, nos lança de volta para o que nos é comum, ou em como se faz necessária a constituição desse comum expropriado. Arendt enuncia a impossibilidade do irrelevante ser abrigado pela esfera pública, posto que não pode ser encantadora. São, porém, nesses interstícios que nos deparamos com o irrelevante e que pensamos estar aí a possibilidade de fazer, junto com ele, um outro comum.

Um outro comum sabedor que a arte não muda nada – se entendemos mudança como um caminhão que leva móveis e caixas para outro endereço, tirando de um para servir em outro. Não muda na perspectiva da instrumentalização, como uma ferramenta que aperta

um parafuso solto na estante, sendo causa de um efeito imediato e visível. Sendo ferramenta ou mensagem. É isso que Leonilson diz, exatamente isso, quando borda *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). Ou de Clarice Lispector, quando, em entrevista dada ao jornalista Junio Lerner para o programa Panorama, em 1977, responde à pergunta: “Em que medida esse seu trabalho altera a ordem das coisas?” com um singelo: “Não altera em nada” (informação verbal)<sup>7</sup>.

Figura 4 - *Leo não consegue mudar o mundo*, Leonilson (1989)

---

<sup>7</sup> Clarice Lispector fala sobre o conto *Mineirinho*. Na entrevista, a pergunta do jornalista versava sobre os contos preferidos que ela mesma escreveu. Ao que a escritora responde: “Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, um criminoso, chamado Mineirinho, que morreu com 13 balas, quando uma só bastava, e que era devoto de São Jorge e tinha uma namorada. E que me deu uma revolta enorme”. O jornalista ainda pergunta sobre qual enfoque ela havia dado. Ela não lembra exatamente, mas diz que: “Alguma coisa assim: o primeiro tiro me espanta, o segundo tiro não sei quê, o terceiro tiro coisa, o décimo segundo me atinge... O décimo terceiro sou eu. Eu me transformei no Mineirinho. Massacrado pela polícia. Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava. O resto era vontade de matar. Era prepotência”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TvLrJMGlF4>>. Acesso em: 28 dez. 2015



Fonte: <<https://tecituras.files.wordpress.com/2011/06/leo-nc3a3o-consegue-mudar-o-mundo2.jpg>> Acesso em 28 dez. 2015

Ocupar vazios urbanos, aparentemente relegados ao abandono, é incidir nessa mesma operação: abrir mão da mensagem, e, ao invés disso, propor um convite. Talvez seja necessário, assim, acompanhar o mesmo movimento e propor outra dobra – seguindo Agamben – e pensar o irrelevante justamente como o que *importa*. O convite qualquer, com todas as suas possibilidades, que pode ser inventado/manuseado/absorvido sem prescrição. E tornar possível a vida: quando dão a ver esses espaços e propõem sermos um outro no comportamento já normatizado, ao estar uns com os outros e estender a mão ao irrelevante, num gesto de entrega e convite, *Lotes Vagos* propõem mudar as coisas ao mesmo tempo em que se deixa tudo como está. Acreditamos que seja assim a *comunidade que vem*, onde tudo continua como estava, mas onde, também, tudo mudou. Como ensinavam entre os chassidim, movimento dentro do judaísmo ortodoxo que acreditava na espiritualidade como fundamental para a fé, que diziam, segundo a parábola contada a Walter Benjamin por Ernest Bloch (e que nós conhecemos através de Agamben):

Entre os chassidim se conta uma estória sobre o mundo que vem, que diz: lá tudo será exatamente como é aqui. Como agora é o nosso quarto, assim será no mundo que vem; onde agora dorme nosso filho, lá dormirá também no outro mundo. E aquilo que vestimos neste mundo, o vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só um pouco diferente (AGAMBEN, 2009, p. 51-52).

Se faz necessário, portanto, que as muitas vozes continuem a ser proferidas, que as muitas formas de vida continuem a ser vistas. E a arte que nos interessa, pois, se faz ver, aparecer, expor, mesmo que a partir de um consenso, aberta ao dissenso, ao qualquer, como aquele que “[...] o ser tal que, de todo modo, importa” (AGAMBEN, 2013, p. 10), o mundo comum como o lugar em que os muitos podem se colocar e se fazem necessários para uma invenção de mundo. Por que das fronteiras que dividem, identificam e especificam o lugar de cada um? Por que não um desvio na paisagem urbana, um terreno abandonado, um espaço que pode ser de uso coletivo?

É esse convite, que parte do projeto *Lotes Vagos*, que nos interessa: a exposição de uns aos outros, a existência no lugar do abandono. Por quem é, aparentemente, o mais descartável da cidade, mas não o é: o qualquer. Que, a despeito de sua indeterminação, aparece, se realiza na “força do seu querer”, como comenta a filósofa Silvina Rodrigues Lopes (2007, p. 71), de forma própria, singular. Mesmo que o projeto parta de um consenso, e que uma das partes que assina ou assente com o acordo esteja, a todo momento, investindo na identidade do sujeito a partir da sua característica de consumidor, *Lotes Vagos* é enunciador de possibilidades de dissenso, propondo, ao mesmo tempo, já aí, uma outra intenção de comunidade, um outro comum, diferente do que foi preconizado em nosso passado recente. Fazendo surgir, como especificou Lopes (a propósito da poeta Maria Gabriela Llansol), “[...] dispositivos de ‘des-identificação’” (2013, p. 208), que subvertem a fusão e a captura: uma obra não é objeto a ser apropriado, por estar, intensamente, em comum (LOPES, 2013), fazendo do seu estar no mundo um convite, em doação ao outro e sendo, a todo momento, modificado por esse outro. Ou melhor: se permitindo ser modificada.

## 2 NÓS INCOMUNS

Em um breve conto do livro *Narrativas do Espólio, Comunidade*, Franz Kafka descreve a situação de um grupo que se vê diante do desconhecido. Vale a pena citá-lo por completo, para então pensarmos sobre o problema que se anuncia no título desse texto:

Somos cinco amigos, certa vez saímos um atrás do outro de uma casa, logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua, depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio, pela porta, e se colocou não muito distante do primeiro, depois o terceiro, em seguida o quarto, depois o quinto. No fim estávamos todos formando uma fila, em pé. As pessoas voltaram a atenção para nós, apontaram-nos e disseram: ‘Os cinco acabam de sair daquela casa’. Desde então vivemos juntos; seria uma vida pacífica se um sexto não se imiscuísse sempre. Ele não nos faz nada, mas nos aborrece, e isso basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quiserem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova união justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar tudo isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre (KAFKA, 1997, p. 143-144).

A vida harmoniosa e consensual ameaçada por um que chega onde não querem saber dele. Provocando abalos numa situação que se pretende imutável: “Mas como é possível tornar tudo isso claro ao sexto?”. Não há meios para a explicação, que tem, afinal, sua finalidade numa completa fusão. As explicações já seriam uma forma de abertura ao outro, posto que ao convidar o outro para a escuta do como se é já é inscrevê-lo nessa mesma narrativa, processo em que estaria forjada a formação de um *nós*. Palavra bonita que diz do entrelaçamento de pontas e da percepção de que somos vários, não apenas cinco e que não estamos enfileirados de pé ao lado do portão da rua, formamos muitas outras outras imagens. E por isso o incômodo: querer continuar no sonho fusional e totalitário, porém sem meios – um sexto se apresenta *sempre*.

Dos agrupamentos humanos se espera uma submissão às numerosas e estritas regras, feitas para normalizar, “[...] fazê-los (aos sujeitos) ‘comportarem-se’, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada” (ARENDDT, 1989 p. 50). Mantê-los enfileirados ao pé do muro. Ao se conformarem nessas categorias, homens e mulheres são classificados, então, em “[...] excelentes (os que são previstos nos formulários de concursos) e excedentários (toda a reserva dispensável para os resultados da produção e todos os desadaptados da excelência)”, como lembra a pesquisadora Silvana Rodrigues Lopes (2013, p. 129). Fixados em categorias,

reafirmando as propriedades. Em outras palavras, fazendo coro ao consenso, permitindo sua atuação na organização do estar juntos. Mas a um custo: a diluição da potência desse estar juntos, o que banaliza nossa própria experiência. E “[...] a vida tende a resumir-se ao medo incapacitante” (Ibid., p. 129). É, assim, no apaziguamento das forças a que o consenso se destina, que estão expropriadas as singularidades e a voz de cada um, que tem na inércia seu destino.

Segundo Breno Silva, em entrevista para esta pesquisa, no início do desenvolvimento do projeto, os artistas dos *Lotes Vagos* procuraram os donos dos terrenos mapeados, e para eles falaram sobre a concessão desses lotes. Durante a negociação se decidia o tempo possível de ocupação. Era, então, feito um acordo, verbal ou por escrito, sobre o uso. Em Fortaleza, tais negociações levaram mais tempo – era mais difícil fechar os acordos. Eles, terrenos e proprietários, eram procurados nos trajetos feitos a pé ou de carro, momentos de conversa com os passantes e possíveis interessados. Havia uma inclinação positiva, uma receptividade ao que o projeto propunha, conta o artista, mas ela não acontecia de fato, se perdia, não vingava (informação verbal)<sup>8</sup>. O que, para Breno, é um dado do trabalho e uma curiosidade sobre o lugar, para mim evidencia também um modo de ser da cidade, um jeito de responder às proposições e que, neste trabalho de investigação, nos parece ser como elementos a se pensar Fortaleza. Interessa, então, que esses pontos de vista estejam sendo discutidos junto com o trabalho de arte aqui feito objeto de pesquisa.

A dificuldade para alcançar os lotes, porém, se dissipou logo em seguida. O à época diretor do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (MAC-CDMAC), José Guedes, artista e curador, se interessou pelo projeto e se mostrou receptivo em ajudar. E Breno veio a ter uma reunião com ele. O artista conta que

[...] foi *super* rápido, porque ele chegou pra mim igual em filme. ‘O que você quer?’, ‘Quantos terrenos?’. Aí ele ligou pra Blokus Engenharia<sup>9</sup> e falou assim: ‘esperai’. A figura mandou pra ele por *fax trocentos* lotes. E disse: ‘escolhe aí’. Foi chocante (informação verbal)<sup>10</sup>.

Breno não se valeu de todos. Escolheu três. Um dos motivos de tão parca escolha visava a constituição do projeto como pensado – o levantamento, ainda que restrito, de uma topografia da cidade. A procura por mais lotes dizia da forma mesma como o projeto foi pensado, sendo o seu desenrolar parte necessária para sua própria constituição. A procura dos terrenos era parte disso tudo, ajudava a montar o projeto como foi pensado. Ter todos os

<sup>8</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015.

<sup>9</sup> Empresa da construção civil.

<sup>10</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015.

terrenos à mão, de uma só vez, acabaria por sabotar o projeto. O processo dessa escolha tinha a ver com conhecer a cidade, aproximar-se dela, caminhar por sua geografia.

Além disso, o número funcionava como barganha na negociação com outros proprietários – como modelo, os lotes emprestados por uma grande empresa da construção civil poderiam estimular outros donos. O que de fato resolveu uma questão que estava emperrando o processo, dado que o artista tinha em torno de um mês para articular as ocupações temporárias. A experiência evidenciou a desigualdade espacial de Fortaleza, “[...] poucos proprietários donos de muitas terras”, como disse Breno na mesma entrevista (informação verbal)<sup>11</sup>. O que, ademais, é um aspecto do projeto que nos interessa como objeto de pesquisa: enquanto pergunta, *Lotes Vagos* se deixa atravessar, seja pela pergunta em si, seja pela forma como ela retorna para o projeto, pelo que a cidade tem plasmado em sua história, abrindo espaço para que essa inscrição seja feita de outra forma. Esse olhar sobre o lugar em que atua faz parte da constituição do projeto – o modo como pretende ocupar os terrenos, as atividades que podem estar conectadas com o entorno e/ou o contexto. Para além de uma tentativa de definir a cidade, nos parece importante destacar alguns aspectos como modo de entender o lugar em que o projeto foi executado, posto que essas particularidades atuam como modificadoras de um processo, de um curso elaborado, são incorporadas ao escopo das ações. Para falar sobre Fortaleza, porém, seria necessário um estudo à parte. A intenção aqui é tão somente ajudar a pensar sobre a cidade, que tem sua própria história, mas também problemas e características próprias das grandes cidades brasileiras.

Assim, entre os muitos aspectos da cidade que poderíamos pensar em trazer para a discussão, dois nos parecem muito significativos para pensar em que um projeto como *Lotes Vagos* toca, quais as possibilidades de problematização. Um deles, por exemplo, a partir da história, fala da formação da cidade – a partir de uma formulação literária. *Aldeota*, livro de Jáder de Carvalho publicado em 1963, conta sobre um cearense desbravador da Amazônia terra da borracha, e que um dia retorna para Fortaleza, casado. Catarina, a esposa, é quem descreve os modos novos da nascente elite cearense, adepta de práticas fraudulentas e criminosas na construção da própria fortuna. O livro causou certo furor quando de seu lançamento, posto que as histórias, ainda que tivessem seus personagens protegidos por nomes outros, correspondiam ao que tinha acontecido com os novos ricos da capital. Diz Catarina:

O contrabando anula terrenos baldios e alarga para o nascente o bairro aristocrático

---

<sup>11</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015

de Fortaleza. Já muda a geografia. Já mudam os horizontes. Aqui e ali brota do chão aquilo que as estatísticas da fortuna privada jamais poderão explicar e justificar: os palácios, as moradas luxuosas, as vivendas nascidas à feição do clima, também brancas, criminosamente brancas. Numa topografia diferente, microgeográfica, Aldeota se personaliza, assume limites certos, cria a sua própria alma, amadurece enfim. O câmbio negro dos pneumáticos, o subfaturamento da cera de carnaúba, o contrabando de peles silvestres, os incêndios propositais, lucrativos e sem mistério, transformam-se, pela varinha mágica da fraude, num dos bairros mais ricamente famosos de que há notícia em cidades do Brasil. É o bairro dos ‘terrenos de luxo’, segundo os anúncios dos jornais (CARVALHO, 2003, p. 362).

Algumas das ocupações aconteceram nesses “terrenos de luxo”, fazendo com que o transeunte daquele bairro, estando disposto a reparar, se deparasse com uma atividade não vista ali corriqueiramente. O projeto, em sua amplitude, toca também aí, naqueles que não estão diretamente envolvidos, que não se dispuseram a participar, mas que estão disponíveis para a percepção da movimentação no espaço. E percepção, segundo o artista Antoni Muntadas, *requer envolvimento*<sup>12</sup>. Como todo trabalho de arte, *Lotes Vagos* é, portanto, um envio, cuja assimilação, fruição, atenção, vai depender inteiramente do outro – o que não quer dizer que o remetente não tenha responsabilidade sobre esse convite. Ele o tem também inteiramente: e por isso fica ainda mais necessário perceber essas nuances do lugar, esses dados do cotidiano, às vezes históricos, em que o projeto toca.

Figura 5 - *Atenção: percepção requer envolvimento*, Antoni Muntadas (1999)



Fonte:

<[http://3.bp.blogspot.com/\\_IC5xzi5PgJk/S\\_h9ITS3HLI/AAAAAAAAABol/1QwGRCnUoHg/s1600/acervo02.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_IC5xzi5PgJk/S_h9ITS3HLI/AAAAAAAAABol/1QwGRCnUoHg/s1600/acervo02.jpg)

<sup>12</sup> O artista escreve, com letras brancas numa plaqueta vermelha: *Atención: percepción requiere envolvimento*, (numa das traduções possíveis para *Atención: la percepción requiere participacion*). O trabalho integra a série *On translation*, de 1999.



> Acesso em 28 dez. 2015

Um outro aspecto sobre Fortaleza, no que diz respeito à divisão do espaço urbano e sua malha viária, suas vias de comunicação, nos interessa aqui para pensar sobre o chão em que pisam os artistas de *Lotes Vagos* – nos ajudando a uma leitura mais complexa do projeto. Se *Lotes Vagos* se propõe a provocar um desvio, como isso impacta a cidade? Não se trata, aqui, de um estudo de recepção, mas a pergunta é lançada como problematização do projeto. Desvios de rota: Em Fortaleza, o constante investimento para que se utilize automóveis particulares contrasta com o pouco estímulo aos pedestres. Só em 2014 houve um aumento de 5% da frota de automóveis na capital cearense – o que jogou nas ruas 25.786 novos veículos (JORNAL O POVO, 2015)<sup>13</sup>. Além disso, os números indicam que cerca de 60% da população da cidade não utiliza veículo particular, sendo esse montante menos de 30% de usuários (Idem).

São imagens sobre a conformação da vida no espaço urbano – em que o peso do trânsito sobre a cidade, sua atmosfera, seus recursos naturais, sobre a vida, são consideráveis. E acaba, dada nossa experiência cotidiana, por organizar a existência a partir do discurso cruel do medo – aquele de caminhar pelas ruas, por exemplo. Alimentado cotidianamente pela grande mídia, o medo segrega e esvazia a cidade, mudando a geografia, criando espaços ocupáveis ou não – por um determinado grupo social de seus habitantes, posto que muitos outros que não participam da engrenagem, que “não servem” para “resultados da produção”, são invisibilizados.

*Lotes Vagos* ignora essas formatações e faz um convite ao qualquer, aquele disperso na existência, que constitui a comunidade que não pode se substanciar, ter forma. O qualquer habita essa impermanência, faz dela sua casa. E é também nessa comunidade onde se tem espaço para o dissenso, para as vozes dissonantes que não se excluem. Não importa a origem, o sangue, a filiação. Participa da proposta, responde ao convite quem se envolve (para continuar pensando com Muntadas), independente de uma identidade. Nesse sentido, o projeto quer envolver uma amplidão de participantes, ainda que nem sempre haja uma resposta afirmativa ao convite. É ele, convite, que nos interessa aqui, e a quem se destina. Qual seja: o qualquer, que está disperso na existência, segundo nos diz Agamben (2013). Uma existência para além do “todos”, pois assim estaríamos de novo insistindo na totalidade. O qualquer também não é essência, não constitui uma substância do ser. As comunidades

<sup>13</sup> Informações retiradas de matéria publicada no jornal O Povo em dois de março de 2015. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/cotidiano/2015/03/02/noticiasjornalcotidiano,3400544/carros-se-multiplivam-mas-prioridade-no-transito-precisa-ser-revista.shtml>>. Acesso em: 28 set. 2015.

totalitárias, aliás, é que se referiam a si mesma como uma substância, uma propriedade, algo que pertencia a todos os que dela podiam se dizer proprietários. Aos demais, a exclusão ou a morte.

O qualquer é, porém, outra coisa: o que pode ser de cada subjetividade, o aberto, a possibilidade de deixar existir e viver um outro si de si mesmo. Aquele disponível para bordar no tecido, sonhos negados, bordar sentado num terreno descampado sonhos que importam: na “[...] indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente constitui o qualquer. Qualquer é a coisa *com todas as suas propriedades*” (AGAMBEN, 2013, p. 10, grifo do autor).

O qualquer é esse sexto, que sabota toda tentativa de constituir uma comunidade como os cinco, como os que formam determinada classe ou grupo social. Que se negam a própria reinvenção e não acolheriam o convite de ocupação do abandono que não se propõe modificações e resultados. Esse convite, essa presença, uma vez aceita, implode o sonho fusional, diz não para o “mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim”. No conto, é curioso perceber também que há um que enuncia pelos demais e que, por isso mesmo, não nos garante sobre os outros. Mas, que importa? Nessas comunidades, não existem explicações a serem dadas, posto que elas não se sustentam fora da sua repetição monotemática e surda.

O problema é que há sempre o sexto. Paradoxalmente, também surdo às cotoveladas que recebe, à falta de explicações: “ele volta sempre”. O outro que se nega a deixar de querer fazer parte, que cutuca, que volta, insiste em sua exposição, em aparecer sem ser convidado, que interrompe, com sua presença, uma possível fusão, um desejo de comunidade. Um outro que *introduz* a dissimetria, segundo o pesquisador Peter Pál Pelbart. Assim, numa

[...] relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irreduzível, sempre em dissimetria, ele *introduz* a dissimetria. Por um lado, então, o infinito da alteridade encarnada pelo Outro devasta a inteireza do sujeito, fazendo ruir sua identidade centrada e isolada, abrindo-o para uma exterioridade irrevogável, num inacabamento constitutivo. Por outro lado, essa dissimetria impede que todos se reabsorvam numa totalidade que constituiria uma individualidade ampliada, como costuma acontecer quando, por exemplo, os monges se despojam de tudo para fazer parte de uma comunidade, mas a partir desse despojamento tornam-se possuidores de tudo, assim como no kibutz, ou nas formas reais ou utópicas de comunismo (PELBART, 2002, p. 92).

## 2.1 “Logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua”

Em *Lotes Vagos*, de outro modo, qualquer um é enunciador e autor da própria

reinvenção. Os artistas, enquanto propositores, fazem um chamado para se pensar junto, elaborar junto. As atividades nos terrenos são acolhidas, discutidas, reelaboradas caso necessário, e só acontecem quando essas ideias são experimentadas. *Lotes Vagos*, assim como toda a arte que nos interessa, não divide em categorias os participantes – aqui está o artista, aqui está o fruidor. Queremos ir junto com Lygia Clark quando diz que “[...] a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial” (1998, p. 56). A recriação do si, a possibilidade de fazer-se um outro – como descrito em muitas de suas cartas trocadas com Helio Oiticica, Lygia Clark reforça essa ideia de uma doação para a arte, entendida como relação e recriação – como apontada já na frase recortada e posta aqui. Numa outra passagem bonita, que nos orienta, Lygia diz: “Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (Ibid., p. 61).

Uma recriação nos espaços aparentemente não institucionalizados, os terrenos baldios, “[...] campos demarcados para a experiência do abandono, do ócio e da produção” (GANZ, 2009, p. 7), que revelavam “[...] memórias topográficas, vegetais e geológicas” (Ibid., p. 8) dos terrenos. Essa leitura feita pelos artistas nos parece uma importante interlocução com esta pesquisa, e de forma ainda mais enfática quando articulada com o que vimos discutindo, evidenciando as muitas camadas que constituem o projeto. Um desses aspectos mais aparentes, remete ao jogo entre o que é público e o que é privado, posto que uso público do terreno privado é uma de suas premissas – fazendo da exposição, do expor-se uns aos outros, um problema importante para pensarmos o estar juntos. Sendo este estar juntos, inclusive, uma outra chave de leitura do projeto. E que nos lança para a investigação do que nos é comum, o que seria a comunidade nesses tempos em que vivemos.

Os artistas apresentam leituras que nos interessam. Louise, que levou para Breno a possibilidade da ocupação, depois de ter conhecido o bairro Urucuia, na capital mineira, em que moradores plantavam e usufruíam dos terrenos de modo coletivo, quis pensar a cidade a partir dos seus vazios, e não do espaço edificado (GANZ, 2009). Algumas das motivações do trabalho, assim, se mostraram ser a desestabilização das “noções de propriedade privada” e a possibilidade do “[...] público qualquer participar da produção do espaço da cidade de modo ativo. Instigando nas pessoas o desejo de realizar experiências diversas autônomas” (GANZ, 2009, p. 10). Numa ressonância do pensamento, acreditamos que os dois perceberam que o uso dos espaços configura e é responsável pela invenção desses lugares. É a presença dos participantes nesses lugares que faz com que ele se dê ao acontecimento da sua própria formulação. No caminhar por entre suas delimitações, as conversas e os desejos ali aflorados,

na vibração do estar juntos, tornando possível que qualquer atividade seja experimentada – quando vimos um descampado se tornar lugar para dar formas aos sonhos esquecidos ou um trecho esquecido se tornar um jardim. Numa camada ainda mais sutil, inclusive, e por isso mais potente, *Lotes Vagos* parece dizer que é possível uma outra formulação de presente – e, portanto, de invenção de futuro – que pode se dar num espaço não programado, não vigiado, possibilitando que essas ações sejam replicadas. Há determinado controle, há ainda um consenso, mas eles também participam dessa reformulação, acolhidos pelo modo como diz o projeto: essas faíscas podem mudar as coisas de lugar no modo de estarmos juntos.

Breno, artista e pesquisador, escreve sobre como essas reinvenções que partem do qualquer não são revoluções políticas ou estéticas, mas que, por isso mesmo, são importantes: “Enquanto propositores, não lançamos nenhuma dogmática direta sobre as pessoas que participam, e nem acreditamos em transformações sociais, mesmo as revoluções estéticas, que não partam de ações individuais” (SILVA, 2009, p. 65). A fala do artista, fala que nos conecta com os *Lotes Vagos*, com a qual vibramos junto, evidencia uma intenção do projeto em atuar nas pequenas escalas, num contato direto entre as pessoas, apostar na possibilidade que, para nós, é aquela em que pode apostar a arte: o irrelevante. Em contraponto aos megaeventos, aos megaempreendimentos, às experiências totalitárias do século XX – tanto nos projetos arquitetônicos quanto nos projetos de povo, que nos falavam de organizar as massas. Inscrever um outro ritmo: posto que a cidade é essa “[...] unidade de lugar sem unidade de tempo”, como definiu a cidade o filósofo e urbanista francês Paul Virilio (1999, p. 23).

Tais projetos de totalidade aconteceram principalmente no século XX. A despeito de uma formação humanística, calcada nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, a sociedade moderna se submeteu a uma força nova do capitalismo atuante, imperiosa na organização do espaço urbano. Fazendo eco ao que nos havia sugerido Arendt, o historiador moderno Giulio Carlo Argan reforça que havia uma disputa no sentido de fazer o público sobressair ao privado, mas que se restringiu aos projetos urbanísticos. Isso porque o poder (que ainda restava) ao clero e à monarquia, e logo depois, da burguesia “[...] reforçavam o princípio da propriedade privada e da livre disponibilidade, geralmente com finalidades especulativas, dos terrenos baldios” (1992, p. 23). Somos, de alguma maneira, herdeiros desses modelos de construção das cidades e das organizações de poder. É, por isso, aí onde entendemos que atuam os *Lotes Vagos*, numa de suas muitas camadas – na discussão sobre a cidade e sobre o que é ou não permitido nos espaços, como eles são usados e quais os desvios possíveis.

Isso porque a formatação é antiga e histórica. Em nossa formação de país, cada

cidade se organizou de forma isolada. São Paulo se espelhava na arquitetura de Camillo Sitte (arquiteto e historiador da arte austríaco) e no Rio de Janeiro havia um movimento em direção ao que preconizava o Barão de Haussmann, que modificou a paisagem parisiense. Segundo o historiador Antônio Risério,

Resultado: cidades que, ao querer se livrar da herança colonial, se europeizaram no sentido anglo-francês, mas principalmente parisiense [...]. Sobretudo começou aí o aprofundamento do processo de segregação da vida socioespacial da vida das cidades brasileiras (RISÉRIO, 2012. p. 195).

Fortaleza também escolhe a França como referência. Já capital do Ceará, num ritmo mais lento e algumas décadas depois do período mencionado para São Paulo e Rio de Janeiro, a cidade cresce e se urbaniza. “Não obstante, ela se torna a sétima capital brasileira em população ainda no final do século XIX, inscrevendo-se, a partir daí, como um dos principais centros urbanos do país” (PONTE, 2010, p. 18). No final do XIX, por exemplo, já experimentávamos as ideias modernistas com a Padaria Espiritual – iniciativa invisível para o resto do Brasil. O *Programa de Instalação* da Padaria, datado de 30 de maio de 1892, trazia normas de conduta, conteúdo programático do grupo e ainda a própria invenção do lugar, de uma cidade que se avolumava e tomava ares de importância – principalmente depois da reforma de Adolfo Hebbster, concluindo em 1875 grandes *boulevards* e dando início ao disciplinamento da cidade (PONTE, 2010). Era uma maneira de se inventar o moderno reinventando a si mesmo:

44) A Padaria declara emburrar solenemente com a secção ‘Para matar o tempo’ do jornal ‘A Republica’, e, assim, se dirigirá à redação desse jornal, pedindo para acabar com a mesma secção.

45) Empregar-se-ão todos os meios de compelir Mané Coco a terminar o serviço da ‘Avenida Ferreira’.

46) O Padeiro que, por infelicidade, tiver um vizinho que aprenda clarineta, pistom ou qualquer outro instrumento irritante, dará parte à Padaria que trabalhará para pôr termo a semelhante suplício (JORNAL DA POESIA)<sup>14</sup>.

A Padaria Espiritual era, então, uma linha de fuga, um movimento contrário ao que até então se praticava na literatura da cidade. Fazendo, a seu modo, uma transgressão. Com pretensões de “cousa nova”, diferente dos movimentos anteriores, com forte influência de uma retórica formalista (COSTA FILHO, 2007), a Padaria se notabilizou, também, pela sua “[...] irreverência, boemia e a pretensão de ‘sacudir’ com a pacata e provinciana Fortaleza de então, onde as discussões se voltam para as maquinações políticas e, sobretudo, sobre a

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/esp.html>>. Acesso em: 28 dez. 2015

temática das secas” (Ibid., p.14).

É por sobre esse chão (levemente pincelado anteriormente e agora) que nos parece querer atuar os *Lotes Vagos*, em uma de suas camadas. Aumento de população, falta de investimentos em mobilidade, especulação imobiliária e outros problemas que fazem o espaço urbano como hoje o conhecemos parece ter chamado atenção de Louise, atenta para essa aposta vaga do trabalho especialmente quando há os espaços construídos (especialmente pelo poder público) mas não habitados: “Se por um lado, nesse modelo dissociado há o desperdício de infra-estrutura, por outro restam áreas de respiração, de abandono, como os lotes que permanecem vagos e disponíveis” (GANZ, 2009, p. 15). Ocupar o irrelevante como proposta poética, como a dizer dessas pequenas escalas, portanto, nos interessa, como a operar nessa instaurada crise da noção das dimensões – ideia defendida por Virilio ao tratar do problema do tempo e do espaço na atualidade (1999). Em projetos como os *Lotes Vagos*, nos mobilizamos por pequenos gestos para que, como os chassidim imaginavam, o mundo seja mudado, ainda que tudo continue como está.

Para os artistas, os modos de uso dos terrenos são de infinitas possibilidades, e acabariam por modificar a paisagem da cidade pelas mãos dos quaisquer que habitam o lugar. Os argumentos de Louise e Breno, portanto, vão no sentido de nos dizer de uma modificação da vida pela arte, entendimento com o qual caminhamos juntos.

Em um lote vago podem ser realizadas propostas inseridas nos cotidianos, construídas pela própria população local, ser efêmeros e precários e constituírem novas ecologias e sistemas. Para além de ser uma forma de resistência a uma sociedade do controle, o uso dos lotes vagos é uma ação propositiva (GANZ, 2009, p. 18).

A cada nova ocupação, um novo modo, posto que as proposições se davam no fazer, no que se apresentava como possível, na participação do outro, em sua duração. Não era possível prever: “Tampouco interessa colar uma significação a esse nome, mas tentar escrever compactuando com o que, atravessando-o, acontece” (SILVA, 2009, p. 46), atenta Breno. Era um outro modo de exposição: não aquela formatada para o cubo branco, mas a exposição mesma dos participantes. Na aparição, cada um estava no aberto, aberto ao outro, ao qualquer, ao si mesmo que se aproxima e com ele o desconhecido do si – fazendo disso uma possibilidade de reinvenção. Exposição é também, nesse sentido, um tanto de doação, de entrega. Expor-se cada um, qualquer um, estava aberto ao comum, ao *munus* que é dom. Em sua etimologia, a comunidade é formada também por *munus*, que quer dizer um dom, uma

doação (ESPOSITO, 2007). O *munus*, essa segunda parte da palavra comunidade, é uma dívida entendida sempre na primeira pessoa do singular – “eu te devo algo” e nunca “você me deve algo”, nos diz o filósofo italiano Roberto Esposito [1998?]. Esse tipo de dívida cria no sujeito um vínculo que recupera uma forma do estar juntos como a constituir o comum.

Esposito partiu, como muitos dos pensadores que se dedicaram ao problema do comum, no contra fluxo da ideia da propriedade, do que seria próprio de alguém, posto que essa noção legitimou muitos dos movimentos que se voltaram para uma comunidade total. Aos que preconizam o comum como algo que é uma propriedade, Esposito contrapõe o termo *communitas*, que ele referencia diretamente à comunidade. No decurso da história da palavra comunidade, o filósofo percebeu que houve um desvio, levando para o entendimento de uma comunidade total quando na verdade ela queria dizer seu contrário:

O primeiro significado que os dicionários registram do substantivo *communitas*, e do correspondente adjetivo *communis*, é, de fato, o que adquire sentido por oposição a ‘próprio’. Em todas as línguas neolatinas, e não só nelas, ‘comum’ (*commun*, *comune*, *common*, *kommun*) é o que não é próprio, que começa ali onde o próprio termina: *Quod commune cum alio est desinit esse proprium*. É o que concerne a mais de um, a muitos ou a todos, e que, portanto, é ‘público’ em contraposição a ‘privado’, ou ‘geral’ (mas também ‘coletivo’) em contraste com ‘particular’ (ESPOSITO 2007 *apud* YAMAMOTO 2014, p. 27).

Esposito foi buscar aí o que seria a comunidade e daí chegou a uma discussão sobre dom, mencionada logo acima. Dom que nos acontece enquanto estamos em comunidade, na constituição do comum, como entrega e doação até mesmo da vida. Yamamoto lembra que, numa ressonância ao pensamento de Esposito, Jean-Luc Nancy nos fala que o *cum*, esse outro radical de comunidade, “[...] é o traço que atravessa o indivíduo e o impele à relação” (YAMAMOTO, 2013, p. 29), completando o pensamento do filósofo italiano. Se o *cum+munus* indica uma relação com o aberto, a comunidade pensada aqui, que atravessa todo o projeto *Lotes Vagos* é apenas aquela em que é possível o qualquer que habita o impróprio.

O impróprio de uma esperança sem espera, sem projeto. Nessa ressonância de interesses entre a pesquisa e o que os artistas propunham, vamos com Breno numa discussão a partir do título do trabalho, que parte da premissa do projeto. Ao ressaltar o uso temporário, lembrando que os lotes podem, a qualquer momento, voltar a ser de uso privado, ou mesmo nem terem suas atividades executadas até o fim do período acordado, eles se entendem como o avesso do empreendimento e trazem a lembrança do fugidio das experiências. Num jogo discursivo armado por Breno, fica evidente uma vontade de brincar com a abertura sobre a

qual se funda o projeto que é ao mesmo tempo espera e premissa – um entendimento de como o projeto pode se dar, mas também um movimento que se volta para terreno do acaso. Segundo Breno,

*Lotes Vagos*, se é que é, é um projeto sem esperança, ou seja, onde o tempo se define nos acontecimentos das negociações e usos e onde estes não repercutem predeterminações sejam elas morais ou estéticas, pois seus agentes encontram-se diante de várias forças, muitas vezes antagônicas e em vários matizes de interesses sobre um espaço vago. [...]. A partir da fratura do projeto como um definidor do que ocorrerá nos lotes emprestados passamos a identificar os Lotes Vagos como um conjunto aberto de proposições, como apostas para acoplamentos, para trombadas de diferenças. Tais propostas são esburacadas, são convites políticos e poéticos, chamadas para a negociação e a transgressão de usos em encontros entre-outros. Eis as coincidências fundantes dessa aposta vaga (SILVA, 2009, p. 47).

Essa como outra das muitas dobras do projeto: o endereçamento como um convite à constituição do comum, que se organiza enquanto se entrega ao acontecimento. Se a comunidade, por sua etimologia, não diz respeito à posse ou à propriedade, mas, antes, uma dívida, uma doação, só podemos entender que a nossa propriedade inicial, mais pessoal, a subjetividade, está exposta. Nesse sentido, os usuários e passantes, os participantes, enfim, dos *Lotes Vagos*, quando se dispõem a estar com os outros, deixam aberto os caminhos para que um corte, uma fenda, possa ser aberta e nessa exposição algo aconteça.

## **2.2 “Depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio”**

Chegar nesse lugar novo, fazer-se um outro de si mesmo, é um exercício, uma insistência. Que exige dedicação – por todos os lados somos convencidos do contrário. Ou melhor: somos convencidos de que é necessário ser novo, mas a partir de uma roupagem publicitária, não libertária. Mesmo a campanha mais sofisticada, que nos sugere comportamentos necessários (como aquelas que dizem de gentileza, por exemplo), tem um filtro crucial, o consumo. Agamben nos lembra que a publicidade pode ter, aparentemente, feito surgir o corpo qualquer. Em comerciais de revista e televisão, na exibição da desmontagem do corpo, sua remodelagem, parecia que havia chegado ao irreduzível. Mas essa impressão é uma falácia. Ao expor o corpo e remontá-lo pelas técnicas de manipulação, a publicidade monta, na verdade, uma armadilha: o que foi “tecnologizado” não foi o corpo, mas sua imagem. Com isso, o diminuto e frágil corpo humano se esconde por trás dessa “máscara gloriosa da publicidade” em sua “precária existência” (AGAMBEN, 2013, p. 50). Imagens também de corpos ao serem feitos escória e ameaça, que não podem fazer a engrenagem do consumo funcionar, não podem (ou não querem) mais constituir a massa da



qual antes faziam parte (ou que nunca fizeram). Que *impedem* essa engrenagem de seu funcionamento. Esse parece fazer parte de um outro argumento de *Lotes Vagos*, já que o convite à participação caminha por fora dessa dita engrenagem. São eles os que torcem os lábios e surgem a dizer coisa outra daquela que está sendo dita pelo discurso oficial. Ou que parecem extremamente barulhentos mesmo que não emitam som. São sujos ou cheiram mal, pedem ou não trabalham. Que não podem entrar em qualquer lugar. Como Deusimar Evangelista, um dos participantes dos *Lotes Vagos*. Morador de rua, vindo do Pirambu<sup>15</sup>, Deusimar cercava Breno quando este saía do hotel onde estava hospedado<sup>16</sup> com perguntas que desencadeavam uma conversa sobre o trabalho a ser desenvolvido na cidade. Enquanto isso, Breno continuava os procedimentos para a execução do projeto, recebendo propostas de artistas e mapeando a cidade à procura de terrenos baldios. Uma delas partiu do artista Júnior Pimenta, que chegou não muito assertivo quanto ao que queria propor – e acabou aceitando a sugestão de Breno para elaborar uma moradia temporária a partir de um trabalho seu que chamava *UrbeCama*: uma cama que podia ser transportada dobrada ao meio e puxada por conta das rodinhas. Júnior Pimenta e Breno prepararam, então, “a casa”, posicionaram uma lona laranja, a cama debaixo dela, vasos com plantas, alguns mantimentos. O espaço foi cedido por quinze dias para Deusimar (2008).

Figura 6 - Ocupação moradia temporária

---

<sup>15</sup> Bairro de periferia situado a oeste da cidade, que numa área de 0,693km<sup>2</sup> concentra uma população de 19 mil habitantes. Possui Índice de Desenvolvimento Humano é de 0,229, em que 1 é o valor ideal.

<sup>16</sup> Da dupla de artistas, Breno foi o único que veio a Fortaleza.



Fonte: Júnior Pimenta.

Mas Deusimar não ficou. Não aceitou o jogo proposto por mais de uma semana. Fez seu próprio: negou, ainda, a possibilidade de trabalho que se anunciava pelo vigia do terreno, seu Assis (já que em breve seria iniciada a construção de um prédio no local). E assim operou uma dobra no que já se propunha uma. Talvez uma forma de dizer que a arte que se queria dissensual não tinha se armado o suficiente. Ou mesmo que, sim, ela operou chaves de atuação que evidenciaram esse *não*, e fizeram dele uma voz para dizer que a experiência da vida na rua não pode ser capturada ou mesmo posta em debate – é radical demais para isso, provoca inscrições muito vívidas na pele. Pela violência a que está relegado o invisível, o irrelevante, os invisíveis da cidade, que são, paradoxalmente, desrespeitados tanto no seu direito de querer ficar na rua quanto no de não querer. Talvez seja possível dizer que a arte é o único lugar em que esse jogo, essa operação ambivalente e delicada possa se tornar evidente, que acolhe (não sem problemas ou também atravessada pelas questões sociais que estão no mundo) esse irrelevante radical e que abre para ele um espaço de fala – ao mesmo tempo em que vê esse espaço ainda mais esgarçado. Quando Deusimar some, levando a *UrbeCama* (depois disso não foi mais visto), se evidencia a falha e, ao mesmo tempo, a possibilidade da arte. O projeto acontece quando ele aceita participar e, também, quando ele desiste, se nega a participar. É um *encontro falhado*, como o pensou Jacques Rancière, um encontro que habita um entre essa falha e seu sucesso. Em ambos os movimentos, portanto, o

acontecimento está latente, presente. Quando dizemos que a proposta feita a Deusimar é um desses encontros não quer dizer que ele não aconteceu, ou que, antes, tenha acontecido de forma diferente daquela elaborada pela dupla de artistas. Seu efeito continua reverberando e “sua potência persiste” (RANCIÈRE *apud* LOPES, 2013, p. 134).

Ressonâncias necessárias: parece ser também isto que diz Breno quando lembra que Deusimar “[...] é o usuário por excelência dos *Lotes Vagos*” (informação verbal)<sup>17</sup>. Ele não se entrega a uma captura, como a lembrar que no campo aberto dos *Lotes Vagos* é possível o dissenso, a exposição e a presença do “resto da sociedade”, como definiu Breno, do que não interessa (informação verbal)<sup>18</sup>. *Lotes Vagos* jogam com a ideia de uma suposta inclusão a que se propõe projetos demagogos, e faz vibrar a voz daqueles que, de uma forma geral, não conseguem amplificar o que dizem. Se um morador de rua nega um emprego, já estamos a postos para taxá-lo, ao passo que num trabalho de arte como esse a reação é acolhida e se amplia em toda a sua complexidade. Em diversos momentos, os artistas escrevem sobre como o projeto é um endereçamento ao qualquer, ao que não é possível de definir pelas suas propriedades, e aqui se opera outra ressonância. A negação da propriedade como a única forma possível de se estar uns com os outros. A singularidade qualquer abre mão (uma imagem arriscada, vale dizer) da identidade como a um dado que cola o sujeito aos outros e lhe exige comportamentos. Talvez seja, pois, um modo de estar no mundo contrário a toda opressão e conformação, o que possibilita o trânsito e a exposição dessas singularidades nos espaços – esses que inventamos e que precisamos devolver ao domínio do comum.

### 2.3 “Depois o terceiro”

Deusimar atuou à sua própria maneira, seu mesmo exemplo, mas que não quer dizer, porém, propriedade. Antes impropriedade, tal como assumida por ele e vivida em seu acontecimento, exposta como ser próprio. “O exemplo é apenas o ser do qual é o exemplo: mas esse ser não lhe pertence, é perfeitamente comum”, como escreveu Agamben (2013, p. 35). É a ela, essa impropriedade, que nos referimos também quando nos remetemos ao jardim de cactos numa faixa de terreno entre a calçada e um muro, um espaço sem serventia, uma vaga que se impõe tão somente pela sua presença. Se entendemos arte como endereçamento, se a proposta de onde parte o projeto é a possibilidade do encontro, o que dizer da proposição de Euzébio Zloccowick em parceria com dona Lúcia? Talvez o jardim seja um dado de

<sup>17</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015.

<sup>18</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015.

estranheza, mas uma *estranheza-em-comum*. A arte “feita na linguagem comum”, nos diria Silvia Rodrigues Lopes, como um jardim, nós completariamos,

[...] não se dirige ao que está ou passou, mas ao que passa: ninguém, nenhuma instituição, se pode colocar no lugar da resposta, estar à altura de responder ao que não se esgota na ordem do conhecimento ou da apresentação de realidades finitas, e no entanto a nossa condição é a de dar resposta – exigência primeira da linguagem em comum, pois por ela tudo começa na resposta, no ser-com-os-outros (LOPES, 1998, p. 12).

Resposta, é preciso dizer, na esteira da pesquisadora, como algo que rompe o circuito causa-efeito, que quebra uma organização como a que quer a publicidade, por exemplo. Esse efeito de resposta, na arte, seria imprevisível “[...] uma vez que apenas existe na modificação das suas circunstâncias, do espaço tempo que nunca é o seu, mas o do encontro” (Ibid., p. 28).

Encontro que incomoda, cutuca, nesse contexto nosso de extrema vigilância, de ordenamento e imposições. Ao pensar o espaço e o tempo, Paul Virilio não dá margem para uma relativização, e, radical, nos convida a desenhar junto o mundo. Em seu livro *O espaço crítico*, Virilio esboça o contexto de vigilância no qual estamos inseridos, os olhos que nos seguem aonde vamos. Com a criação do aeroporto, por exemplo, ele diz, “[...] não se trata mais, como no passado, de isolar pelo encarceramento o contagioso ou o suspeito, trata-se sobretudo de *interceptá-lo em seu trajeto*” (VIRILIO, 1999, p. 8, grifo meu). Dar a ver um terreno abandonado e suas formas desformes, relacionando outros usos e ocupações, faz dessa operação proposta uma potência a agir no contrafluxo desse sistema. Nessas muitas camadas, a proposta de ocupar esses terrenos provoca um chamado ao qualquer, aquele que, mais que o sujeito sem nenhuma identidade, é um corpo aberto, à entrega sobretudo, um corpo que se deixa reconectar e se reinventar a partir do encontro com os outros, e que escapa ao espectro de vigilância dos trajetos. O qualquer, numa radicalidade de pensamento a partir do filósofo italiano Giorgio Agamben, como a figura da singularidade pura – que “[...] pertence a um todo, mas sem que esse pertencimento possa ser representado por uma condição real: o pertencimento, o ser-*tal*, é aqui apenas relação com uma totalidade vazia e indeterminada” (AGAMBEN, 2013, p. 63).

Leitor de Agamben, o pesquisador Georg Otte – um dos organizadores do livro *O comum e a experiência da linguagem* (2007) – avança sobre a questão do qualquer para dele discutir o pensamento do filósofo italiano. O qualquer seria, pois, algo entre o universal e o particular, num limiar: que habita um entre, uma borda, sem pertencimento, sem propriedade.

Para além de toda propriedade, causa original ou conjunto, grupo. São imagens radicais e que nos desafiam. Desafiam o pensar sobre arte, nesse espaço que também é permeado, como são muitos os lugares, pelas instituições. A arte e os conceitos nos ajudam a pensar, nos convidam a um exercício de libertação das imposições das forças dominantes. Por isso pensar quem seria o *qualquer*, como conceber aquele em que habita sua singularidade mesma, aquele “[...] que determina a sua insubstituibilidade”, como atenta Silvina Rodrigues Lopes, no texto *A íntima exterioridade*, no mesmo livro organizado por Otte (2007, p. 86). Agamben faz buscas pela etimologia de outras palavras que dizem de uma *singularidade* qualquer. A exemplo de *manerie* (da qual não se sabe ao certo a origem), remetida a uma “[...] singularidade exemplar ou um múltiplo singular” (AGAMBEN, 2013, p. 34), o que nos ajuda a entender o que o filósofo chama de qualquer. Os usuários dos *Lotes Vagos*, então, estariam num livre *uso de si*, um hábito, algo a ser cultivado, gerado não de lugares outros, mas do próprio si. Diz Agamben, ao tratar da *manerie*: “[...] *ética é a maneira que não nos ocorre nem nos funda, mas nos gera*. E esse ser gerado pela própria maneira é a única felicidade verdadeiramente possível para os homens” (Ibid., p. 35, grifo do autor).

Figura 7 - Ocupação redário



Foto: Constante Pinheiro, 2008.

A singularidade deitada numa rede. A proposta da arquiteta Constance Pinheiro foi de um redário num terreno baldio à avenida Gomes de Matos (bairro Montese), uma das mais movimentadas em Fortaleza. Cheia de lojas em sua extensão, a Gomes de Matos é inóspita, não tem calçadas largas, e quando as tem estão ocupadas com carros estacionados, não tem árvores e por ela passam também diversas linhas de ônibus. “A gente lembrou dessas áreas centrais, muito movimentadas, de pouco espaço público, que circula muita gente que sai de dia e só volta à noite pra casa”, detalhou a proponente (informação verbal)<sup>19</sup>. Com a ajuda de Thaís Monteiro, amiga e parceira de alguns trabalhos, Constance armou de oito a dez redes nas estruturas de *outdoors* posicionados por dentro dos muros. O portão de ferro da entrada, largo, dava para um terreno com muito mato e nenhuma sombra para além daquela feita pelo *outdoor*. As proponentes limparam o terreno, já que havia muito lixo jogado ali dentro. O convite era ao descanso, ao ócio, apesar de não ser tão explícito, segundo Constance: “[...] não era tão convidativo, porque um terreno vago não é bonito, e as redes estavam de forma aleatórias” (informação verbal)<sup>20</sup>. Mas havia café, chá. E alguma conversa, aquela que fala do cansaço do trabalho, da falta de jeito da vida, de como se passa pouco tempo sem fazer nada,

<sup>19</sup> Entrevista realizada com Constance Pinheiro em 12 mai. 2014.

<sup>20</sup> Entrevista realizada com Constance Pinheiro em 12 mai. 2014.

de como é difícil se fazer nada. A ocupação aconteceu por todo um dia – mas o dono havia liberado por mais tempo.

A gente não tinha condição de ficar lá, precisaria ficar uma pessoa. O Breno já *tava* viajando, eu tinha que trabalhar, minhas aulas. Tinha as redes e ainda tinha que orientar as pessoas, porque ninguém *tava* entendendo nada (informação verbal)<sup>21</sup>.

Constante, à época, era estudante de arquitetura. Os transeuntes, como detalhou, não entendiam bem por que acontecia aquilo. O que me parece evidenciar como não é imediata a constituição do qualquer, do comum. Como é um exercício do qual estamos apartados, distantes, desconhecidos. Como já foi dito, estar junto é uma insistência sem manual, e posto que não pensamos cotidianamente, já que nos dizem outra coisa, *como* isso pode acontecer, o estar junto, o ser-com-os-outros, assusta.

Figura 8 - Ocupação redário



Fonte: Constance Pinheiro.

A partir do lugar que falo, como pesquisadora, a percepção é que tal configuração não escapa aos artistas propositores. Como também parece não escapar a percepção de que as ocupações são convites para o que possa acontecer, sem esquemas prévios. Mesmo que não se realizem como imaginado, mesmo que as ocupações propostas subvertam o programa

<sup>21</sup> Entrevista realizada com Constance Pinheiro em 12 mai. 2014.

elaborado, parece que são, do ponto de vista dos artistas, o que elas podem ser. Isso porque o viver é inobjetivável, escapa a qualquer planejamento – ao que vem só nos resta acolher. Estar diante do trabalho de arte nos faz perceber essa abertura, que nos convida e ao mesmo tempo nos estranha. Mas quando a arte ensaia decifrar essa resposta, ou mesmo prevê-la, é como colocar a arte no lugar que ela tenta minar, ainda que sejam inevitáveis os acordos.

“Pensando nas repercussões dos *Lotes*, talvez não se trate de promovermos usos semelhantes em outras situações e talvez mesmo nem de disseminar o uso público de propriedades privadas”, escreve Breno (2009), elaborando sobre esse dado de inobjetivável do trabalho. Para ele, o projeto se expande, no âmbito do pensamento, ao provocar “[...] certos rumores, algumas insignificâncias, pequenas diversões, *quase-nadas* fazendo ruídos sobre cotidianos prescritos” (SILVA, 2009, p. 51). Mais uma vez nos entregamos à ressonância do que dizem os artistas, e de como eles entendem o convite. Tentar alcançar a comunidade, a formulação do comum, se manifesta como um jogo denso, mas que não acontece sem os gestos *quase-nadas*. A comunidade desmorona a cada nova tentativa de constituí-la, e a contaminação implode o cotidiano prescrito: estar imune não é apenas se distinguir do que é fabular a comunidade, mas dizer do seu contrário (ESPOSITO, 2007). As negociações com aqueles que queriam ocupar os terrenos mostram que essa contaminação foi trazida e incorporada ao projeto, valendo-se dela para a configuração das ocupações. E ao caráter “vago e propositivo” (GANZ, 2008) das intervenções, assim, se somava uma vontade de trazer tudo aquilo que distinguia e marcava o lugar, acionando essas características e fazendo delas constituintes do projeto, a forma mesma com que os artistas e envolvidos lidavam.

E porque esquecemos que o nosso hábito é o nosso *ethos*, que precisamos da arte e da chamada que ela nos faz. Seja da forma que seja, se atendemos a este chamado sabemos que não estaremos diante de uma escolha fácil: não é fácil não ter modelo, do que não se oferece ou se apresenta como matriz para imitação, que nos faz inventar um novo modo de ser. E tal configuração do estar junto provoca dissensos – da disputa entre o que se pode ou não os/nos espaços, do enfrentamento da linguagem – e linguagem é engano. Do contrário, quando há a completa coincidência entre nome e coisa “[...] a linguagem culmina no canto de louvor, na santificação do nome” (AGAMBEN, 2013, p. 55). Tal sacralização impede que existências não planejadas tenham lugar. É preciso aceitar o convite para participar do jogo da arte e assumir o engano, dizer de outro jeito, escolher outras palavras, operar a sintaxe, de modo a fazer “[...] gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar”, como sugere Gilles Deleuze (2005, p. 228).

A todo momento estamos diante da escolha de estar sob o risco, sob a



possibilidade da falha. Quando uma manifestação toma as ruas, quando um trabalho de arte requer como público um espaço privado, ou, por exemplo, quando um jardim de cactos ocupa uma faixa de terreno abandonada, se dá aí essa disputa, o “[...] conflito sobre a configuração do sensível”, como entende Rancière (2009). Essa configuração diz de uma forma inaugural de estar diante da obra de arte, um novo modo de ver e sentir, inaugurando um novo sensível. Assim, a reconfiguração dá a ver o que era invisível e torna parte quem antes não era parte, problematizando a ordem. O dissenso, portanto, provocaria essa mudança, uma perturbação nesse âmbito, modificando nossas noções do que se vê, se diz. Deixando o espaço aberto para que outras configurações possam aflorar. Para que possamos nos perguntar: Quais outras histórias precisamos contar? Como remontar a memória a partir da voz dos que não participam das decisões oficiais? É esse o ponto em que incide o argumento de Rancière.

Talvez tenha sido essa a motivação do conjunto musical Mirella Hipster quando se propôs a tocar num terreno onde havia a construção de um prédio. A ideia era que a banda tocasse enquanto estivessem trabalhando os operários. Começaram por volta das dez da manhã, e seguiram até depois do tempo de trabalho dos pedreiros, terminando cerca de meia noite. Só pararam, inclusive, com a intervenção da polícia, que trazia a reclamação dos vizinhos. Ricardo Pretti (guitarra), Luiz Pretti (baixo e sax de bambu), Eduardo Escarpinelli (bateria) e Uirá dos Reis (guitarra e computador, voz) montaram o grupo como uma forma de se contrapor à música “excessivamente solar” que se fazia em Fortaleza – como conta Uirá (informação verbal)<sup>22</sup>. Era feita de improviso, com muitos *samples*, que são gravações de outras músicas e bandas até sons captados no espaço público, além de inserções de falas poéticas. Se nenhum deles era músico profissional ou por formação, esse dado era incorporado à formulação do grupo, que se motivava em notas dissonantes e atonais. A esse traço da banda atravessavam outros, como a vontade de tocar em locais não óbvios, ou se apresentando onde houvesse abertura independente de uma suposta consonância do lugar com a proposta musical (eles se apresentaram algumas vezes numa lanchonete no Centro da cidade, por exemplo, com um público apreciador do brega, chamada Disneylanches). Num *blog* desativado que apresenta apenas duas entradas de texto, o grupo se diz fazer “[...] um som que pode ir de um grande ruído ao quasi-silêncio. E o tempo pode se fazer elástico. As músicas podem durar por muito, como podem não” (HISPSTER, 2008)<sup>23</sup>. Entre as apresentações do grupo, além da participação nos *Lotes Vagos* e na lanchonete Disneylanches, estão shows no Sesc Iracema e Mercado dos Pinhões (mercado de ferro administrado pela

<sup>22</sup> Entrevista realizada com Uirá em 04 set. 2014.

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://hipstism.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

Prefeitura de Fortaleza que propõe atividades culturais).

O terreno, não vazio, mas em obras, fazia pensar nessa proposta de atuação, que mesclava improviso, dissonâncias e trabalho. Os artistas queriam jogar com o fato de serem “operários das artes” (informação verbal)<sup>24</sup> e estarem do lado de operários da construção civil. E queriam dar evidência ao terreno que em breve seria mais um arranha céu, como detalhou Uirá, em entrevista para este trabalho. Ao rememorar o dia da apresentação, o artista diz lembrar que houve um estranhamento, como acontecia sempre nos shows, mas também uma empatia. Uma conversa dos músicos com os operários, um espanto entre os outros “não-músicos” presentes nos lotes: enquanto usa esse termo para definir a banda, Uirá também detalha que entende barulho como música. A ideia, naquele momento, era mesmo incomodar com uma música que não toca nas rádios, provocar: “A gente entendia que tinha que dialogar. Mas a arte é isso, apontar para um caminho de dificuldade [...], um caminho de dificuldade estética. Você não tá ali como facilitador, nem de facilitador das ideias, nem de facilitador das sensações”, explicou o artista (informação verbal)<sup>25</sup>.

Essa dimensão, acolhida pelas proposições pensadas, também dizia de uma co-responsabilidade entre aqueles que participavam das atividades, segundo entendia Breno: “Como coloca o Jankelevitch ‘sou defensor dos seus direitos, mas não sou guardião dos seus deveres’... O direito aqui é experimentar na suspensão da propriedade, os deveres, sabe-se lá”<sup>26</sup>. Suspender a propriedade, uma das principais sustentações do regime econômico vigente. Ao suspender a propriedade pode-se entender também que há uma suspensão dos substantivos que se atribuem aos participantes. Como uma proposta radical aos operários, para uma vivência do fora, fora de qualquer característica que os remeta a uma identidade.

### Figura 9 - Mirella's Hipster

---

<sup>24</sup> Entrevista realizada com Uirá em 09 set. 2014.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Declaração em *e-mail* enviado pelo autor.



Fonte: Constance Pinheiro, 2008.

Não é, aqui, nosso interesse uma investigação sobre a recepção da proposição. Entendemos, porém, que há uma ambivalência de como perceber esse convite, ambas as formas partindo da vontade dos artistas pela dificuldade estética, mencionada por Uirá. *A priori*, a ação da banda pode parecer um dado de dissenso nesse contexto de gestos automatizados, aqueles executados pelos operários continuamente, por todo o dia, com estacas, pás, máquinas de construir. No empenho de levantar um prédio que não será usado por eles, os operários executam gestos repetitivos, exaustivos, esses mesmo a que o grupo parece chamar atenção, na reinvenção desses gestos pelos performers. Estaria, aí, aparentemente, “[...] um conflito sobre a configuração do sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 373). O cansaço do corpo provocada pelo longo período da performance, a dedicação dos quatro com seus corpos, causando dores e exaustão, esgotamento, quebrando, inclusive, cordas e pratos dos instrumentos, diz de uma doação, percebida e respondida com alguma empatia, como lembram Breno e Uirá (informação verbal)<sup>27</sup>.

Estamos diante de outras camadas, porém. Se continuamos a pensar junto com Rancière (1996), lembramos que nas comunidades estéticas modernas os artistas buscavam uma ruptura radical e/ou agressiva, argumentando o fracasso que foi o sonho da comunidade sonhada no período. Ruptura que ressaltava o projeto falido de erigir um povo. E nos perguntamos sobre o quanto a ação da banda Mirella Hipster é devedora dessa herança. A nós nos parece que tal ação se assemelha a uma mensagem escrita com sons: os performers

<sup>27</sup> Entrevista realizado com Breno Silva e Uirá dos Reis em 09.set. 2014.

parecem dizer do trabalho operário como automatizado e o trabalho do artista, não. Como a marcar uma ruptura, como a insistir no que implica a causa no efeito. A complexidade da questão se dá também porque isso não é de todo um problema superado pela arte. Para Rancière (2009), vale lembrar, a ruptura estética é entendida como uma quebra com o regime de representação/*mimesis*, o que ainda hoje se apresenta corriqueiro nesse campo. Além disso, uma possível leitura da ação poderia apontar para um exercício do dissenso – que é, afinal, possível de se dar na configuração do projeto, ao partir de um consenso para discutir outros modos de vida. Mas o dissenso não se faz no conflito de pontos de vistas, ou na luta por reconhecimento, nos diz Rancière (1996). O dissenso é, portanto, um outro tipo de conflito, a tocar a constituição do comum, no mundo, que se dá “[...] sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos do que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados” (Ibid., p. 347).

#### 2.4 “Em seguida o quarto”

O dissenso, nesse sentido, só pode se dar no tipo de comunidade que pensamos, não aquela preconizada pelo projeto moderno. Tal tipo de comunidade, essa do projeto moderno, que tem no nazismo a sua face mais radical, era também preconizada nos regimes ditatoriais pela América Latina – experiência de que somos exemplo – e também com o regime comunista implantado na Rússia e em outros países, organizados na União Soviética. Para dar mais um exemplo do que acontece quando a comunidade impede a existência das muitas formas de vida, do qualquer, vale lembrar o que escreveu Milan Kundera n’*O livro do riso e do esquecimento* (1987), dez anos depois da ocupação da Checoslováquia, em 1968, pela Rússia. O programa de poder elaborado pelos comunistas era mais abrangente que o nazista, mas ainda assim operava exclusividades. Era um “*idílio para todos*”, um sublime em que cabem todos, menos aqueles que “não tinham o temperamento necessário”, que queriam partir para outros países: “Mas como o idílio é essencialmente um mundo para todos, aqueles que queriam emigrar se revelaram negadores do idílio, e ao invés de irem para o estrangeiro foram para atrás das grades” (p. 17). Kundera, ele mesmo um exilado, escreve histórias sobre o esquecimento a que todo um povo é submetido quando há uma única voz a ditar sobre sua formação.

Precisamos, portanto, de muitas vozes, pensar numa outra comunidade – aquela em que se expõe e onde há espaço para expor-se, para estar com os outros em nenhuma propriedade, para poder bordar os sonhos enquanto toma uma água de coco. E para discutir

qual seria essa comunidade, nos remetemos, mais uma vez e diversas outras ao longo dessa pesquisa, ao livro *A comunidade que vem*, do filósofo italiano Giorgio Agamben (2013) – que no original em italiano é *La comunità che viene*. A ironia do título é apontada pelo filósofo Raúl Antelo: nem *La comunità* diz comunidade, (ou comunismo, ou comunitarismo), nem *Che viene* diz futura. O que está em jogo, nos diz Antelo, é a falta de substância da comunidade que vem, que escorrega por entre os dedos, que não se deixa capturar, ser apreendida. Ela resiste, insiste em nos escapar, ao mesmo tempo em que não nos alcança, posto que também nós estamos a dar espaço para um qualquer novo, um outro que podemos ser. Nesse sentido, a comunidade que vem é inoperante, decreativa e impolítica (ANTELO, 2007).

Isso implica, assim, num limite feito, desfeito, reinventado. A comunidade que precisamos pensar, como já foi dito, habita uma borda, um constante fazer e desfazer formas, movimentos infinitos. Que atravessa um jardim de cactos, que some antes do combinado. Se inoperante e decreativa é a comunidade que vem, que não se desenha nunca e que por isso mesmo tem a dizer muito mais sobre o instante e a presença, então é preciso pensar sobre o estar junto, o *ser-em-comum*. A esse sentido que parece se remeter Esposito, quando diz que o impolítico é um outro modo de se referir à política, um modo de aproximação que procura expor o problema que se ocupa, historicamente, a tradição filosófico-política – o problema da ordem: “[...] isto é, em como ordenar a sociedade – e em qual seria o melhor regime e, assim, sempre acabou por evitar a questão de fundo da própria política, qual seja, o conflito” (ESPOSITO, 201-?, p. 1 e 2).

Numa rede de ressonâncias, o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2007) também fala do que seria esse ser-em-comum. Nancy lembra os regimes totalitários que escolheram a unificação de um povo, o projeto de fusão como forma de vida, a referência máxima ao sangue, filiação, raça, e como alçaram a morte – não sem antes banalizá-la – a um dos caminhos para alcançar a comunidade. A comunidade que não queremos: posto que essa vira máquina de morte. O que sugerimos é pensar o ser em comum, como nos sugere Nancy. E como *ser-em-comum*? Sem fazer o que uma tradição inteira chama de comunidade (que vigora ainda no cotidiano, quando nos referimos às comunidades religiosas, ou usando o termo para minimizar o efeito que *favela* tem no discurso), uma intensidade de propriedade, um desejo de união que é, invariavelmente, falaciosa? Queremos pensar uma sociedade como “*sociación*”, termo do filósofo – ou seja, algo muito mais que uma associação, e por isso mesmo totalmente divergente, que se ocupa de estar no livre dos espaços, para a reinvenção do lugar, para a elaboração de um convite inventivo da arte, num desfazimento dessa ordem a

que se refere Esposito (*apud* YAMAMOTO, 2013). Talvez, como Nancy indica, uma condição coexistente. Isso porque, se dizemos “eu”, só o dizemos por haver um *outro* do qual nos diferenciamos. Se esse *outro* não houvera, não haveríamos por que dizer “eu”. Tal relação evidencia tanto a distinção de um e de outro como a necessidade da presença de um e outro para, então, ser. Relação, portanto: um estar-com-os-outros como parte mesmo de sua essência, porque nos atesta “[...] a presença incontornável de um outro (um além de mim)” (YAMAMOTO, 2013, p. 62).

Dito de outro modo, porque nos distinguimos, porque precisamos demarcar um “eu” e um “outro” que nos percebemos vários, ou várias possibilidades de ser no mundo, de distinguir-se do outro. Nancy pensa o *com* apenas em referência à singularidade, num entre o exterior e o interior, que não pertence a si mesmo, apesar de pertencer a todos e a ninguém: “Não há por isso ser comum, não há identidade, mas ser *em* comum. Ser em contato. Compartilhado. O ser é o *em*, e esse *em* remete ao *com* da comunidade” (NANCY, 2007, p. 14).

O *nós* que ressalta o “com” como modo de existência, posto que nesse “com” fica evidente que, para viver, para ser, para inventar nosso lugar, é preciso estar aberto à inconstância da existência, acolhendo o apagamento e o abandono. Acolhendo a exposição necessária para isso: “[...] por lo que *existirmos* en sentido fuerte, es decir, estamos *expuestos*” (NANCY, 2007, p. 16). Como expor-se no mais simples dos gestos: sair de casa. Na proposição da artista Simone Barreto, o convite era tão simples quanto – sair de casa para tomar um suco e bordar um tecido num terreno baldio. Nesse terreno, um tecido, de 20 metros, para receber os sonhos de cada participante. O bordado era ensinado à medida em que era feito, à semelhança de Penélope em sua espera de Ulisses. A exposição, ali, estava envolta numa atmosfera idílica, na lembrança dos sonhos, no desejo despertado pelo sonho, empenhados na tarefa “para viver” e “para si” – ao contrário de um engajamento de responsabilidade pela comunidade. A comunidade que queremos, que vem, é pensada em suas partículas: o *cum* não é se não isso, o que nos expõe, que nos entrega uns aos outros, nos joga uns contra os outros, fazendo com que estejamos todos no acontecimento da experiência – possível apenas no *ser-com*.

Figura 10 – Ocupação bordado



Fonte: Waléria Américo (2008)

## 2.5 “Depois o quinto”

Esse outro que somos nós mesmos. Quando a artista Simone Barreto pensa num tecido de 20 metros para ser bordado com os sonhos de cada participante, parece poder surgir um sujeito que se imagina outro, que se abre para a própria reinvenção, ainda que ela possa parecer inalcançável. É quase como se isso não importasse, apesar de ser exatamente o que mais importa: um sonho qualquer, um outro qualquer na formulação do estar no mundo, no estar com os outros. Os cactos de Euzébio são esse qualquer novo. Resistentes, atravessam longos períodos sem água. Por fora são de um verde intenso, de uma pele fina e firme, e por dentro são gosmentos, numa composição generosa de água e matéria orgânica. A planta qualquer: estão por todo o interior do estado do Ceará e em Alagoas, estado natal do artista, e em ambos os lugares eles são cortados amiúde “porque não importam”. Estão em toda parte e atestam a aridez que os circunda, são espinhentos, aparentemente não servem para comer, ou para o artesanato. A escolha do artista evidencia o jogo replicado aí, numa aparente inofensiva escolha entre plantas para um jardim, endereçando um convite para nos demorarmos diante dele. Um jardim de cactos pode ser, com facilidade, incorporado à paisagem daquele que já traz em seu imaginário a forte imagem da caatinga e das secas.

É, ainda, um se fazer especial, que diverge e se distancia o quanto pode do “ser especial” que a publicidade forja. O discurso da publicidade – e é curioso pensar como o discurso das religiões ficam cada vez mais próximo dela – que fala em eleitos, em especiais, em escolhidos é um embuste. Da mesma forma como é uma farsa o suposto corpo qualquer

exposto por ela, num nivelamento pela manipulação. A publicidade é interessada, não propõe liberdade, mas um direcionamento organizado. Ao querer fazer do consumidor um ser especial, esse mercado a todo momento usa dessa palavra, mas esvaziando-a, acabando nela com toda a possibilidade de porosidade. E por isso também ouvimos com tanta frequência no campo da arte, no campo dos defensores dos direitos humanos, por exemplo, que é preciso dizer não a essa estrutura.

O que precisamos, portanto, é um olhar mais atento. Por isso, repensemos o especial enquanto o que coincide com o seu dar-se a ver, a sua aparência, imagem – outra palavra bastante desgastada e investigada no texto neste momento referendado, *O ser especial* (AGAMBEN, 2007, p. 52). Vale aqui fazer uma citação dessa arqueologia, explicitando imagem e espécie, especial:

O termo *species*, que significa ‘aparência’, ‘aspecto’, ‘visão’, deriva de uma raiz que significa ‘olhar, ver’, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, o que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum* (ibidem, p. 52).

Para Agamben o “ser especial é insubstancial” – numa interlocução, numa relação com a comunidade que vem, que não se pretende substância. É, assim, um ser que não tem lugar próprio, é como um hábito a que o sujeito se dedica. Se está a todo momento por fazer-se, e por isso mesmo disponível para a própria dissolução, a comunidade não pode se remeter ao que é substancial, mas escapar dele. É seu único dever. Por isso também que nos interessa falar sobre o ser especial como o qualquer, já que o ser especial, “significa um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique” (Ibid., p. 53). Ou, ainda: “Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com a própria revelação” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Assim, especial é o ser que dá-se a ver, que se expõe e nessa exposição se reinventa outro.

O que nos interessa aqui, portanto, é que a espécie, para além do campo das ciências biológicas, é descrita por Agamben não como aquilo que divide o gênero (obedecendo a cadeia de classificação – espécie => gênero), mas o que o expõe – prática que vem sendo, a todo momento, reforçada como o exercício a que nos devemos dedicar. Nessa exposição que podemos acolher o qualquer, é nela que entrevemos a possibilidade de um reinventar-se. Que podemos ser especiais: na oposição do ser especial está a pessoa – que, segundo Agamben (2007), remete a máscara, e não singularidade, como as campanhas publicitárias querem nos fazer acreditar. Os teólogos cristãos foram importantes para o curso da história quando traduziram o termo grego *hypostasis* por máscara, ligando-a a uma



substância. As fotos nas cédulas de identidade são isso: um atestado da identificação da pessoa, capturando a espécie. Tanto assim o é que leva Agamben a declarar que “[...] a transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original de nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável” (2007, p. 54). O ser especial, assim, não é o que declaram as tais campanhas. Não estão acima, mas no mesmo plano de todos os outros – porque ele só é especial enquanto ser-com-os-outros. Ele é, pois, “[...] delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal” (Ibid., p. 55).

### 3 ZONA DE INVENÇÃO

De uma das ações do projeto *Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental*, de Louise Ganz e Breno Silva, realizado em Fortaleza, 2008, tomado aqui como objeto de pesquisa, não há registro, mas um outro trabalho, uma peça audiovisual, um episódio em um longa-metragem. Nesse episódio, *Linha da Pipa*<sup>28</sup>, a câmera, um pouco instável, se demora pelo céu e pelas ondas de uma praia – vemos tudo do alto. As ondas largas, o céu nublado, uma mancha no mar a sugerir um surfista. A trilha sonora que nos acompanha é de uma melodia ora agressiva ora harmoniosa. Até que se divisam terrenos murados, grandes retângulos verdes da grama no solo. Passamos a ver que, em um deles, um rapaz com uma câmera parece aguardar uma moça também com uma câmera, que desce de parapente (estrutura que é uma mistura de asa-delta e paraquedas, com o qual se salta de uma elevação para descer planando). Somos levados a pensar que é da câmera dela que vêm as imagens aéreas. Eles vão se aproximando, como num jogo amoroso, sempre com as câmeras a intermediar essa presença. Um olhar firme, mas ao mesmo tempo convidativo, e um quase sorriso despontam no rosto dele. Em seguida a câmera dela sai do jogo e as imagens que ficam são aquelas captadas por ele. Não sabemos onde fica o lugar, mas o título do longa indica *Praia do Futuro* – bairro da zona leste de Fortaleza. O filme foi feito pelo (na época) coletivo Alumbramento (hoje produtora), do qual Themis Memória, que sugeriu uma atividade para os *Lotes*, fazia parte.

---

<sup>28</sup> Disponível em: <[http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA\\_DO\\_FUTURO.html](http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA_DO_FUTURO.html)>. Acesso em: 28 dez. 2015.

Figura 11 - *Frame de Linha de Pipa (Praia do Futuro)*, Thêmis Memória



Fonte: <[http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA\\_DO\\_FUTURO.html](http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA_DO_FUTURO.html)>. Acesso em: 28 dez. 2015.

Não houve tempo hábil de fazer o registro desta ação, o que resultou na ausência dessa atividade no livro produzido para o projeto, *Lotes Vagos – ocupações experimentais* (2009, e sobre o qual nos referimos constantemente). Não obstante, faz parte da memória do trabalho – inclusive por ter gerado um outro, o vídeo, desdobramento da ocupação do terreno baldio. Entendemos que, do mesmo modo que o vídeo é esse desdobramento do projeto *Lotes Vagos*, ele também é uma das formas de ir ao encontro da ação, uma porta de entrada (que aqui tem sido feita a partir do livro mencionado e das falas de alguns participantes)<sup>29</sup>. Isso porque entendemos todas as discussões, todos os encontros, todos os desejos, até mesmo o que não aconteceu, o que se manteve em sua potência, parte do projeto aqui tomado como objeto de pesquisa, em interlocução com o conceito do comum, para ajudar a pensar sobre sua constituição nos dias atuais.

---

<sup>29</sup> Como já foi dito, as falas dos artistas não são tomadas como relatos absolutos. Da mesma forma, o vídeo nos interessa como um ponto de interlocução com o projeto.

Assim, acreditamos que faz parte da construção do projeto as muitas maneiras de tocá-lo, as conversas e os encontros anteriores às ações, e as vontades compartilhadas ou não. Em entrevista para esta pesquisa, a artista Waléria Américo, produtora do projeto em Fortaleza, assim detalha o que dizemos:

[...] é a própria pessoa (proponente) que foi construindo (com o projeto) e se propõe a fazer (uma ocupação), e vê que o negócio requer mais tempo, requer também se colocar em conversa, também encontrar um lote, também conversar com a sua proposição e conversar com o espaço. É todo baseado nessa conversa, ida e volta, frenética, que aí quando também não se faz é porque a conversa foi interrompida ou a conversa foi de certa forma suficiente que nem chegou a gerar uma imagem de trabalho (informação verbal)<sup>30</sup>.

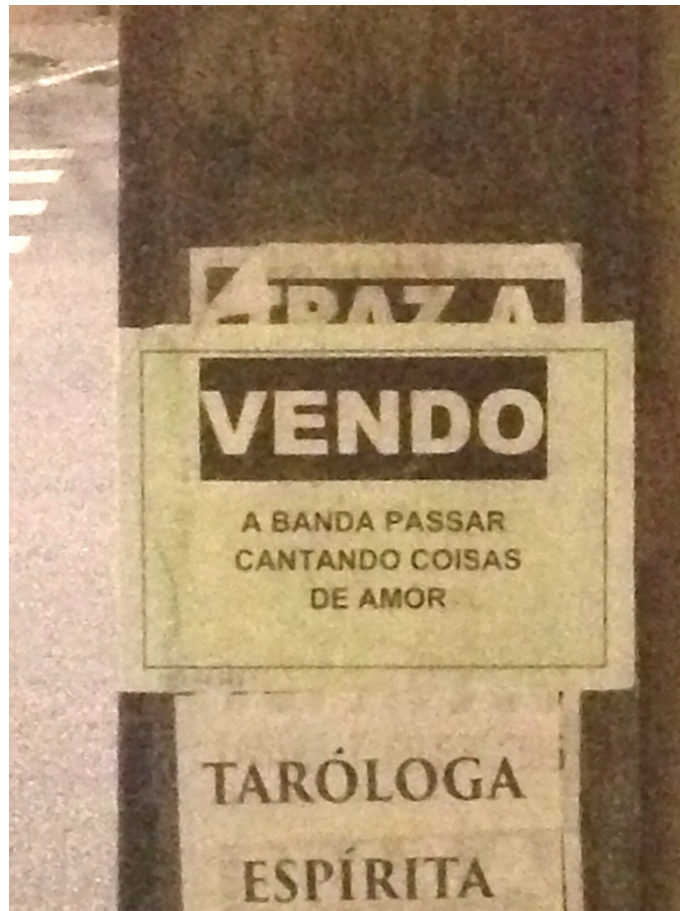
Acompanhamos Waléria quando nos diz que é preciso “[...] conversar com a proposição e conversar com o espaço” (informação verbal)<sup>31</sup>. Uma ideia, nos faz perceber a produtora, não está desconectada do lugar mesmo em que ocorre, e o movimento de trazer para perto elementos outros pode ser transformador na proposição de novas relações. Ou, como orientam Guy Debord e Gil J. Wolman no texto *Desvio: modo de usar: ir além da citação*. Assim, os autores sugerem dar novos sentidos para os fragmentos deslocados, ignorando sua propriedade anterior – o que, ademais, ressoa a noção de impropriedade proposta na comunidade que pensamos, desviando, portanto, o lugar no qual as coisas e os sujeitos estavam anteriormente. Em outras palavras, mais do que deslocar objetos, o que os autores nos dizem é da necessidade de deslocar sentidos, convidando qualquer um a se colocar num ponto ainda não imaginado. Debord e Wolman [199-?], mais que sugerir, reforçam sua crítica a um modo de operação artística que não se submete ao exercício do desfazimento e do desmonte, de se deixar à mercê do outro, numa doação contínua, ao deslocamento a que a prática artística deve sempre se doar. Os autores chamam atenção para os desvios que o campo da arte experimentou uma vez que o artista não é mais entendido como um ser superior, dotado de qualidades que os demais não teriam. Um pintor não é mais tão diferente de um professor, por exemplo, numa diminuição das distâncias. A arte, desde que começou a ser contaminada por questões outras que não apenas a própria arte, fez acontecer, enunciou e realizou o surgimento de particularidades, perguntas, elementos que tornaram “[...] obsoletas as realizações ‘geniais’ anteriores. Elas se tornam obstáculos, hábitos consolidados. A questão não é saber se somos ou não levados a gostar deles. Nós devemos ir além” (DEBORD, WOLMAN, [199-?] p.2).

---

<sup>30</sup> Entrevista realizada com Waléria Américo em 13 out. 2015.

<sup>31</sup> Entrevista realizada com Waléria Américo em 13 out. 2015.

Figura 12 - Desvios impressos no cotidiano (autor desconhecido)



Fonte: Natália Castilho, 2015.

O que é possível “ir além”? Como armar esse jogo de ativação dos sentidos? Quais os deslocamentos que um projeto como *Lotes Vagos* pode dar a ver? Não nos cabe, nem interessa, aferir se o projeto conseguiu ser bem-sucedido nessas proposições, posto que tal “resultado” não é passível de medição. O que podemos é problematizar tais intenções. Assim perceber o que torna as ocupações lúcidas e sinceras em relação a sua proposta. Nisso fica evidente os gestos mínimos e quase prosaicos dos quais se vale. Uma série de redes dispostas num terreno poderia não dizer muito, mas com ela chegam outras falas, desvios, como a disposição em modificar o uso de um terreno, a localização geográfica e, afinal, o convite, que propõe o descanso e a preguiça – em contraste com o entorno tão barulhento e ligeiro em seus afazeres. Os deslocamentos, os desvios e a distração são imprescindíveis para a invenção, nos diria Hélio Oiticica (1996); invenção que, vale a pena reforçar a ideia, não está exatamente num rótulo, como o de artista ou espectador: “Não ocupar um lugar

específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’” (OITICICA, 1996 *apud* RIVERA, 2009, p. 11). Mais à frente as questões relacionadas à criação e da invenção serão tratadas novamente.

No momento, reforçamos a ideia de que a proposição precisa do espaço para se completar como proposta, precisa das suas possibilidades e dos seus limites para formular e abrir espaço para o desvio. Sem previsões, mas com aberturas. O entorno, o solo, a topografia e outros elementos são forças com as quais o artista lida num jogo de escuta e proposição, recebendo as vibrações, endereçando outras. São gestos necessários para viabilizar a proposta como desvio – de uma ordem das coisas para outra. Para dar cabo ao que se intenciona, enfim: propor situações, para que nelas se possa “desviar situações inteiras, mudando deliberadamente essa ou aquela condição determinante” (DEBORD; WOLMAN, s/d, p. 6). De alguma maneira já nos referimos a isso quando lembramos a parábola dos chassidim, citados nas **linhas de proximidade**, contada a Walter Benjamin por Ernest Bloch, trazidos por Agamben, que no mundo que vem, na comunidade que vem e que ambicionamos, “[...] tudo será como é agora, só um pouco diferente” (AGAMBEN, 2009, p. 51-52). Os deslocamentos *quase-nadas*, prenhes de uma outra vida.

### 3.1 Envolvimento e/no espaço

Tendo isso em vista, é curioso pensar no que a câmera apresenta, a que desce de parapente, a que mostra os recortes feitos no terreno na proposição de Themis, que chegou a nós em forma de vídeo – torna explícita a abstração cruel que são os limites e as fronteiras. A despeito do trocadilho, o salto aqui proposto, conectando essas conversas e o desenho do terreno apresentado no vídeo, parece largo, mas está em intensa proximidade – uma percepção (que, vale lembrar, *requer envolvimento*, como já antes dissemos, ao nos remetermos ao trabalho do artista Antoni Muntadas) e uma discussão com aquilo percebido, a problematizar tais campos. Nossa leitura, portanto, não se demora sobre a densidade do vídeo produzido, como objeto de arte, nem mesmo na intencionalidade da artista, mas pinça elementos sugestionados ali, que podem ser apreendidos tão somente por conta do episódio num longa-metragem e que, para nós, diz sobre a formulação mesma do que intencionava *Lotes Vagos*, em sua proposição do encontro. E, nessa operação, perceber como se explicita a figura do qualquer, figura comum, porosa, corpo que se deixa atravessar pelas outras formas de vida. É uma pergunta na direção do qualquer, como esta outra: “[...] de que forma

distinguir, nesta nova humanidade planetária, a ‘exterioridade singular’ da ‘publicidade midiática’, se hoje, como bem analisa César Guimarães, o comum parece nas telas de toda ordem [...]?” (2008, p. 141), pergunta Sabrina Sedlmayer em livro que reúne artigos de pesquisadores sobre títulos de Agamben – *Nove abraços no inapreensível*. Sedlmayer escreve sobre *A comunidade que vem*, além de discutir algumas questões que atravessam a obra do filósofo – como: “[...] o irreparável caráter profano do mundo, um agudo interesse pela ética e defesa da potência do pensamento e da experimentação da linguagem” (Ibid., p. 139).

Figura 13 - *Frame de Linha de Pipa (Praia do Futuro)*, Thêmis Memória (2008)



Fonte: <[http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA\\_DO\\_FUTURO.html](http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA_DO_FUTURO.html)>.

Acesso em: 28 dez. 2015.

Com as duas últimas perguntas em mente, retornamos, então, ao recorte da câmera, a dela, que desce do alto, e na tela vemos os muros, que nos parecem pequenos, transponíveis. Imagem contrária ao que vivemos no cotidiano – quando eles são apresentados como inexoráveis, inelutáveis, impregnando até nosso modo de dizer (como quando falamos, a todo momento, “estamos cercados de”, pelos mais variados motivos). *Lotes Vagos* parece apontar algo sobre isso também, quando causa uma crise ao devolver para o entorno um terreno vazio depois de ocupado. Quando faz ver as cercas que antes, como proposta, estavam abertas. Ou, melhor: evidencia essa crise. Se percebemos, a todo instante, os conflitos explícitos na paisagem urbana, estamos, curiosamente, mudos sobre ela, ou quase mudos, cheios de opinião, mas incrivelmente cansados diante do tamanho desses conflitos. *Lotes Vagos* redimensiona o problema ao convidar o participante para habitar a disputa –

intencionando provocar, assim, um curto-circuito no participante qualquer.

Quando dizemos qualquer, dizemos aquele e aquela que, sem propriedade ou identidade, participa da ação. O convite da proposta feita pelo projeto não tem “público alvo”, como as tais campanhas de publicidade. Não se destina a propriedade que conhecemos por nome, sangue, idade, origem. E, como já foi dito neste trabalho, o qualquer extrapola o “todos” e incide na singularidade: nem universal nem particular, mas insubstituível e indeterminada (SEDLMAYER, 2008). E por ser um convite, uma doação, retomamos algo que também já foi apontado neste trabalho de pesquisa, uma leitura particular que Breno apresenta (assim como já foi dito que muitas vezes as vozes dos artistas e a nossa reverberam umas nas outras) sobre um possível caráter esperançoso do projeto. “*Lotes Vagos*, se é que é, é um projeto sem esperança” (SILVA, 2009, p. 47), escreveu o artista. Um projeto, podemos dizer, sem resultado a se chegar, sem o impositivo da meta. Breno logo em seguida deixa claro que “[...] ao par ética-estética, contrapomos o princípio de insuficiência dado pelos acontecimentos e nas possibilidades construtivas de um espaço em latência” (Idem). Aqui nos interessa pensar sobre esse “espaço em latência”, do que não se manifesta exteriormente, o que se mantém visível mesmo que não explícito.

Figura 14 – Ocupação redário



Fonte: Constance Pinheiro, 2008.



E que mantém a disponibilidade como uma chamada à realização. Espaços de latência são o que podem vir a ser, anunciado em sua organização física, mas não só, congregando história, geografia, política, as forças sociais que ali atuem. A latência de um espaço leva o geógrafo Milton Santos a perceber tais possibilidades como “[...] o que ficam por aí, vagando, até que, chamadas a se realizar, transformam-se em extenso, isto é, em qualidades e quantidades” (SANTOS, 2006, p. 80). O que pode se dar nesses espaços em latência é o que parece interessar ao projeto ao ocupar os espaços a partir de proposições, artísticas ou não. É preciso continuar, portanto, por sobre a questão do espaço, termo muito explorado em diversos campos do conhecimento, uma das categorias filosóficas mais densas. Não nos cabe, aqui, dar conta dessa discussão. O que podemos, assim, é fazer um recorte muito particular sobre o que entendemos sobre esta categoria, pensando, inclusive, nas interlocuções necessárias com o objeto e os demais conceitos aqui já apresentados. É preciso conversar com o espaço: intuir dele, coletar nele, se debruçar sobre ele. Revolver seu chão e o seu entorno, para daí fazer uma outra coisa com o que se tem nas mãos, para daí estar inclinado a, ou estar disposto a inventar. E então manter-se *aberto*. Uma obra aberta, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, é aquela obra que não possui o seu princípio formal como o próprio fim, mas se mantém como disponibilidade (2013).

Essa proposta de abertura do espaço e da obra, portanto, se mostra como articulação chave para o acontecimento, para que ele se faça lugar de invenção. Invenção que se dá numa movimentação de muitas direções, não encerrada no artista, mas como processo de muitos quaisquer, já que entendemos o espectador como participante – entendendo participante como a radicalização proposta por Lygia Clark, quando, com *Caminhando* (1963), artista e espectador não ocupam mais lugares estanques, a eles e elas é dado a premissa da troca. Lygia, inclusive, escreve sobre um “espectador-autor” (1964, p. 1), denotando o lugar dúbio ocupado pelo que antes entendíamos como espectador (a questão da autoria ainda será abordada nesta **zona**). Em texto já bastante conhecido, a artista escreve que “[...] nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação” (1968, p. 1). É uma indicação clara de como a experiência da obra de arte, sua feitura e existência, não sobrevive fora desse fluxo que se estabelece entre artista/obra/espectador. Dito de outro modo, é a presença irremediável do outro que atualiza a existência da obra de arte – ou da proposição artística – a obra de arte não se encerra em si mesma, nem é mais possível fazer do artista um ser descolado inalcançável, com algum dom excepcional (esse suposto lugar superior do artista será discutido mais adiante).

Podemos dizer, assim, que todas essas forças estão a atravessar o espaço e fazer dele algo que viabiliza um modo de fazer arte e modifica a forma de como essa proposição se coloca. A categoria *espaço*, portanto, para nós, é onde se dá o entrelaçado de inúmeras dimensões, como econômicas, políticas, sociais – inclusive potenciais: “[...] se existem espaços vazios, já não existem espaços neutros”, nos diria Milton Santos (2012, p. 26), no livro *Pensando o Espaço do Homem*, em que reúne três artigos – um de 1977, outro de 1978 e o terceiro de 1980, para discutir a questão do espaço, “a matéria trabalhada *por excelência*” (Idem, p. 33).

Milton Santos entende o espaço como totalidade, como um uno – mas uma unicidade plena de movimento, entendida como o que organiza os objetos e a existência (objeto, para os geógrafos, é tudo o que compõe a totalidade: a paisagem, as funções geográficas etc). Que não se limita nem pode ser alcançada em sua materialidade: “[...] a totalidade é uma realidade fugaz, que está sempre se desfazendo para voltar a se fazer. O todo é algo que está sempre buscando renovar-se, para se tornar, de novo, um outro todo” (SANTOS, 2006, p. 75). Apreendê-lo, portanto, não é tarefa fácil. Possível apenas, segundo o geógrafo, através de sua *cisão* – essas ideias estão, inclusive, postas no texto *A cisão da totalidade*, que integra o livro *A natureza do espaço* (2006). Percorrer os cortes até o irreduzível – gesto que pressupõe movimento, premissa mesma da totalidade. Mas se, aparentemente, há uma finalização no processo, ela é apenas isso, aparente, posto que toda totalidade é incompleta, e busca, incessantemente se totalizar. É possível traçar um paralelo com a proposta dos *Lotes Vagos*: ao passo que se faziam as ações, sua configuração temporária desfiava uma pretensa construção, uma institucionalização do projeto. Ele não poderia manter-se como totalidade exatamente porque nada pode, e o seu desfazimento, assim como o desfazimento da comunidade, é iminente e irreparável: não há gesto possível contra ele. O que nos parece muito assertivo quando Milton Santos diz que “[...] a produção em geral, a sociedade em geral, não são mais que um real abstrato, o real concreto sendo uma ação, relação ou produção específicas, cuja historicidade, isto é, cuja realização concreta somente pode dar-se no espaço” (Idem, p. 77).

O espaço como matéria trabalhada por excelência é uma ideia que também aparece nas discussões do geógrafo David Harvey (2006), estadunidense, quando pensa sobre o espaço urbano. Tanto que, para o geógrafo, *Utopia*, o lugar sem *topos* criado por Thomas Morus, é uma invenção de um espaço novo, a ponto de suprimir o tempo de sua formulação. Para Harvey, *Utopia* é articulada como o que funciona com tanta justeza e precisão no espaço que chega a ponto de controlar também o tempo. *Utopia*, assim – não como *topos* feliz, mas

como a ideia de um *topos* feliz – torna-se o lugar de partida para pensar uma forma de ir contra a organização espacial imposta pelo sistema financeiro vigente – baseado na vigilância e no controle dos movimentos e gestos. Nesse sentido as ideias de Harvey e aquelas que o projeto *Lotes Vagos* levantam conversam e parecem se reforçar – uma aposta na invenção de outra forma de estamos juntos. Para formular o espaço que queremos, sugere o geógrafo:

A reflexão crítica sobre o nosso imaginário envolve todavia tanto enfrentar utopismo oculto como ressuscitá-lo a fim de agir como arquitetos de nosso próprio destino em vez de como ‘impotentes marionetes’ dos mundos institucionais e imaginativos que habitamos (HARVEY, 2004, p. 211).

O duplo movimento – de enfrentamento e de acolhimento do utopismo – é força motriz da livre organização social segundo o geógrafo. Em outras palavras, é uma busca pelos modos de escape ao que nos é imposto: quanto mais possibilidades de organização, existem também mais possibilidades de existência – o que tem sido dito de diversas formas aqui neste trabalho. Vale lembrar que Breno e Louise são, ambos, arquitetos. Assim, se assumimos tal movimento, podemos também radicalizar o gesto ao exercitamos no impróprio da vida e das relações. O impróprio que nega o próprio e as margens que ele implica. Para entender mais intensamente o caminho traçado por David Harvey, vale investigar, ainda que rapidamente, um outro aspecto quanto à questão do espaço, que é o problema do corpo. Apesar de não ser um conceito pesquisado aqui, o argumento vai na mesma vibração. Harvey apresenta suas leituras e lembra que Henri Lefebvre e Michel Foucault acreditam que a emancipação “[...] dos sentidos e do corpo humano do absolutismo do mundo” do qual sofremos opressão no espaço se faz apenas com o desmonte das lógicas cartesianas e newtonianas – cujas ideias fundaram “[...] o corpo ‘civilizado’ e ‘individualizado’ (compreendido como uma entidade num espaço e num tempo absolutos e como sede de direitos de propriedade inalienáveis e restritos)” (2004, p. 139). Para o autor, portanto, contestar essa lógica faz parte da invenção de um outro espaço, e é condição para a libertação de um corpo contido e disciplinado. Um corpo que se propõe à exaustão, por exemplo, tocando mais de dez horas, movimentos não previstos, joga, assim, com o automatismo do trabalho e da disciplina, em contraposição ao trabalho de um viés mais mecanizado dos operários da construção civil.

David Harvey se utiliza do paradigma de mundo em Utopia, a partir do livro de Thomas Morus, para traçar um desenho da ordem atual – apontando seus problemas – e pensar um outro mundo possível<sup>32</sup>. Em seu livro *Espaço de Esperanças*, lançado 2000 nos

<sup>32</sup> Há outros modos de entender a *Utopia* de Morus, e uma bem interessante é a desenvolvida pelo pesquisador

Estados Unidos, ele fala sobre utopias degenerativas – que tem exemplos em espaços fechados e de atividades predeterminadas, como centros de compras e parques temáticos. São organizações espaciais que não tem abertura para as atividades *quaisquer*. Pelo contrário – os corpos seguem por caminhos já traçados e não podem se dar à distração, posto que cooptado em cada gesto. O que leva Harvey a pensar que, talvez, “Utopia nunca possa realizar-se sem destruir a si mesma” (HARVEY, 2004, p. 220).

Talvez um dos motivos para se pensar essa destruição é a impossibilidade mesma da Utopia em se institucionalizar, em se realizar como obra. É, também, o que acontece ao projeto aqui investigado como objeto de pesquisa. Os propositores Louise e Breno sabiam dessa impossibilidade – e por isso não propuseram ocupações definitivas, mas *temporárias*. Se fossem tratadas como definitivas, as ocupações poderiam se transformar naquilo a que (também) destinam sua crítica, em meu entendimento: as comunidades como substância, que se valem de substantivos para delimitar-se e identificar os forasteiros. Abertas a quem tinha interesse em participar, as ocupações, como materialidade, se demoravam pouco, não se configuravam como um calendário de atividades. Estavam ali para fazer aquela ideia possível, desmontando outra, a ideia do espaço como substância. Essa configuração, no entanto, está presente em nossa sociedade ocidental depois de muitos séculos: surgiu ainda no período medieval, antes mesmo da percepção do mundo pela perspectiva, o que aconteceu apenas no Renascimento. Tal ideia instituiu um espaço “[...] sem escala, sem profundidade, sem medidas” (SANTOS, 2002, p. 46) e teve como consequência a localização do ser humano numa posição social do jogo das relações e a definição de regras da cartografia: “[...] indicando com maior precisão a distribuição territorial dos fenômenos (não só aqueles que devem ser evitados como, fundamentalmente, o percurso exigido por tudo aquilo que se quer conquistar)” (Id., *ibid.*). É, pois, uma ideia que vem organizando o espaço por pelo menos dez séculos, tornando-se muito difícil de enfrentar. A resistência, a lampejar contra essa organização, atua em diversas frentes – inclusive no convite às ocupações de terrenos baldios.

Tais ocupações, como temos dito ao longo do texto, convida, como usuário, o qualquer, aquele que se disponibiliza à deambulação, procurando outros caminhos que não os já traçados, nos gestos de contracorrente de que é capaz. O qualquer, com todas as suas possibilidades, que se forja na formulação do que lhe é impróprio, que, nessas escolhas, vai gerando o ser enquanto age pelo ser. Que não vê o outro como ameaça, mas ao contrário,

---

Edson Luiz André de Souza, para quem “[...] a utopia que nos interessa não é aquela que sabemos, mas justamente aquela que ainda não sabemos e que precisamos inventar” (SOUZA, 2012). Utopia como lugar sem lugar, ou seja, que é preciso ser inventado. Aqui, o conceito é visto como ponto de argumento do geógrafo David Harvey em relação às comunidades e os modos de uso dos espaços.

entende que o outro é ele mesmo. O outro é, em sua evidência, o outro que nós podemos ser.

Figura 15 - Ocupação moradia popular



Fonte: Waléria Américo, 2008.

### 3.2 Espaço como acumulação

E assim voltamos a pensar com Milton Santos, percebemos que o espaço é acumulação – de tempos, de atividades, de práticas. O que leva a dizer que o espaço une o homem em sua função de mercadoria, ou “[...] de dado fundamental na produção de mercadoria” (SANTOS, 2002, p. 46). O acúmulo dessas práticas que se remetem à mercadoria acabou, coloca o geógrafo, por ditar a natureza do espaço. Já dissemos, inclusive, que o terreno baldio é objeto de especulação imobiliária, e não espaço esquecido, usados para incrementar uma operação capitalista de valorização dos terrenos, aumentando seu preço no mercado. E aqui um parêntese: há muitos casos em que o poder público é um forte impulsionador desse processo, levando obras públicas para o entorno, fazendo melhorias urbanas que acabam por aumentar o valor do terreno. Em muitas ocasiões é uma relação velada, que não consta nos autos oficiais, justamente pela parceria corrompida que o público se dá com o privado<sup>33</sup>. Santos diz, assim, que “[...] a unidade dos homens pelo espaço é uma falsa unidade [...]. Os progressos de nossa infeliz civilização conduzem mais e mais uma sociedade atomizada por um espaço que dá a impressão de reunir” (Ibid., p. 34).

É preciso enfrentar o impasse – para o geógrafo, é preciso desmistificar o espaço e o homem, arrancarmo-nos, nós mesmos, de uma relação em que somos feitos mercadoria,

<sup>33</sup> Um desses casos é a ponte estaiada que o governo do Ceará quer implementar por sobre o Rio Cocó. O seu início e o seu fim estão localizados em dois grandes terrenos de dois grandes empresários do Estado.

anulando assim nosso valor de troca. Santos, e talvez aqui ele se aproxime de Agamben, procura devolver as relações, o espaço, à uma totalidade do uso, no respeito às formas de vida, de um estar junto. Em que é possível acolher outros usos para esses espaços, e que neles as atividades não sejam estabelecidas por números ou lucro. Isso seria possível também pelo caminho da arte, no enfrentamento proposto por esse campo. Se a obra de arte não é tão impactante como um dia foi – para os gregos, por exemplo, é preciso fazê-la ter essa força, saindo do campo do “interessante”, para voltar a ser algo do nosso “interesse” (AGAMBEN, 2013, p. 22). Se não provocamos essa mudança, a arte se manterá como um passeio protocolar pelo museu. As saídas, as respostas possíveis para esse impasse estariam, poderia arriscar dizer, no exercício constante e amplo da contaminação entre arte e público, aquele que passamos a chamar participante.

Da mesma forma, porém, que estar dentro do museu não quer dizer uma obra que se conforma dentro da institucionalidade, sair do museu não é garantia de subversão desse esquema. É isso o que a escolha da dupla Silva e Ganz parece dizer, ao montar a exposição *Ambulantes em Espaços Vagos*, com curadoria de Marisa Flórido César, no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB – Fortaleza). Eles parecem falar de um trânsito, de um deslocamento possível para a apresentação dos seus argumentos. O que se via, no espaço expositivo eram, assim, *kits* montados para que fosse possível cada um pensar na própria ocupação, uma sugestão da simplicidade com a qual as propostas eram montadas, um convite para partir de uma organização enxuta – *kit* com uma piscina de plástico e um guarda-sol, por exemplo. Para Flórido, que fez a curadoria da exposição, essa montagem, assim como o trabalho em si, aponta para uma dobra dentro da engrenagem do consumo (2014). Os artistas, Breno e Louise, caminhavam por onde havia indicado Hélio Oiticica – são nos pequenos movimentos do cotidiano que agem as também pequenas práticas artísticas, provocando curtos-circuitos no triângulo trabalho/lazer/moradia. Ao lembrar Oiticica, a pesquisadora também lembra seu neologismo *crelazer*, e diz que Oiticica ao perguntar “[...] *crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer?” montava perguntas de desmonte da eficiência, da obediência, “[...] o controle e a especialização do tempo exercido pela sociedade de trabalho capitalista, celebrando a preguiça como a fruição criativa do tempo” (OITICICA, 1970 *apud* FLORIDO, 2014, p. 179). Nesse sentido, diz Flórido, o consumo, base de sustentação do regime vigente, é neutralizado em si mesmo, num movimento de autofagia, desmontando a setorização sobre a qual organiza a existência.

Até porque Hélio não se fiava nem mesmo nos próprios esquemas: “Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo” (OITICICA, 1996 *apud* RIVERA, 2009, p.

12). E essa existência, através de suas obras, estava impregnada de uma vontade de ocupação do tempo e do espaço como um modo de criação, acreditava o artista, e desse modo dar uma forma ao comum. Rivera lembra ainda outras falas do artista, que acreditava na força criativa mesmo que esta não se expusesse como forma, *não criar* era, portanto, uma forma de criação. Em sua forma irreduzível, “criação é encontro” (RIVERA, 2009, p.10). Eco de um outro artista, Marcel Duchamp, para quem o ato criador também está no encontro, numa confluência de doações: “[...] não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas, e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1965 *apud* ANTELO, 2010, p. 27).

### 3.3 Sem projeto, pelo comum

Ao pensar sobre a conjuntura – política, cultural, social – em que o projeto está inserido, os artistas apresentam um curto-circuito, como foi dito anteriormente, numa convocação para o desvio, uma reformulação do espaço. *Lotes Vagos* parece se orientar por essa guia inclusive quando se auto intitula *projeto*, ao armar um outro jogo a propósito do modo mesmo como quer funcionar: se, num primeiro momento, *LV* se organiza e se delinea como um projeto, anunciando uma maneira de atuação, apontado um planejamento, em seu segundo momento ele desmonta esse princípio formal e o realoca fora do sistema – e o que passa a acontecer se dá nessa disponibilidade.

Projetos que tem como eixo central de atuação uma inclusão total, aberto, expansivo e comunicante são, segundo o crítico Boris Groys (2002), essencialmente modernos – do mesmo modo como aqueles que intencionam uma inclusão seletiva. Isso quer dizer que fazer um projeto é lançar uma aposta no futuro mobilizando elementos e aspectos do que se pode elaborar e materializar no presente, mas pensando num ideal, numa forma sem desvios, sem riscos. É possível manipular o tempo? Tê-lo nas mãos? Tais projetos propõem um desenho de um outro modo de viver – uma vontade de mudança, de fim da organização em que se encontra. E formular essa aposta é, ainda segundo o crítico, se dedicar a uma solidão, mas sancionada, tendo em vista que a feitura do projeto exige pedir licença do turbilhão da vida para o que mais tarde será apresentado – e esse tempo, supostamente, é respeitado pela coletividade. O filósofo alemão diz que um projeto de arte, uma pesquisa científica, ou algo similar, autoriza essa solidão e reclusão, posto que, entende-se, o sujeito retorna com o anúncio de uma nova proposição. Existem, ainda, projetos infinitos, “[...]como

a religião ou a construção de uma sociedade melhor, que irrevogavelmente retiram as pessoas da sua contemporaneidade comunicativa e as transfere para o tempo paralelo de um projeto solitário” (GROYS, 2002, p. 3). O propositos ainda que conectado com o presente (assim entendo, apesar de Groys nos dizer de uma desimportância do presente para esse sujeito), está interessado no futuro – e é assim que como tal se mobiliza.

Mas se o projeto é uma aposta no futuro, não é possível atestar sua materialização no momento – e o fosso entre um e outro desestabiliza qualquer certeza quanto à concretização do que foi idealizado. Um projeto como uma temporalidade aberta, questionando essa configuração moderna: *Lotes Vagos*, entre muitas camadas e anunciações, mobiliza sua energia aí, problematizando a condição de projeto. Acolhendo a incerteza da temporalidade qualquer. Num jogo de apostas, *Lotes Vagos* se volta justamente para esse fosso, essa vaga, ao invés de percorrer todas as linhas desenhadas previamente. Algumas poucas são, sim, seguidas, mas acaba funcionando como o que não tem projeto, aberto às armadilhas do tempo e das intempéries. É dado prosseguimento à intenção, mas não há, na sua configuração inicial, nenhuma garantia. Entre outras evidências, a configuração de ocupação temporária dá a ver uma dúvida sobre a continuação, sobre o que pode acontecer nos terrenos. O convite ao qualquer, sem catracas ou cadastro é uma outra instabilidade acolhida. É uma aposta vaga, de um hiato, diversa do lazer programado dos espaços normatizados.

### 3.4 O qualquer no meio da rua

Para estar com os outros, para tornarmo-nos o qualquer que importa, seja do modo que for, é preciso um “livre uso de si” (AGAMBEN, 2013), sem amarras, fazendo do hábito, um *ethos*: é a maneira de ser que gera o ser, que vem de um exercício cotidiano, os gestos e escolhas, como dirigimos a palavra e a quem, o que dizemos, o que selecionamos para seguir conosco e o que abandonamos – tudo isso gerando o nosso hábito e o ser, colocando-nos no mundo e nas relações. E “[...] ser gerado a partir da própria maneira de ser é, de fato, a definição mesma do hábito (por isso os gregos falavam de uma segunda natureza): ética é a maneira que não nos ocorre nem nos funda, mas nos gera”, entende o filósofo (AGAMBEN, 2013, p. 35). É mais uma maneira de dizer do qualquer como o que não tem propriedade, que não coincide com as nomeações, os cargos que lhe são atribuídos – deles escapa. Não é assimilável em nenhuma captura: “[...] quando o ser não se confunde nem com uma essência nem com uma existência, mas se dá como maneira emergente”, nos diria a filósofa portuguesa



Silvina Rodrigues Lopes (2007, p. 75), a surgir, ou fazer surgir, o desconhecido.

Nessa geografia particular, inventada, em que desmistificar o homem, a mulher, é torná-los quaisquer, de forma nenhuma posta Agamben, Santos ou Lopes, nos parece possível quando pensamos o lugar do sujeito, os modos pelos quais se faz urgente estar nos espaços, à maneira como os modos propostos pelo objeto aqui estudado. A formação marxista de Milton Santos elabora essa desmistificação a partir do “[...] valor real de cada coisa no interior da totalidade” (2012, p. 39), sendo essa totalidade o que orienta o pensamento sobre o espaço, como já discutimos anteriormente. Mas há pontos de encontro: Agamben é leitor de Walter Benjamin, também marxista. E assim como o Milton Santos, parece fazer uma convocação pela disposição a um outro modo de estar no mundo. A nós essa ressonância aparece em muitos momentos da escrita do geógrafo, como quando diz, por exemplo, que

Devemos nos preparar para estabelecer os alicerces de um espaço verdadeiramente humano, de um espaço que possa unir os homens para e por seu trabalho, mas não para em seguida dividi-los em classe, em exploradores e explorados; um espaço matéria-inerte que seja trabalhada pelo homem mas não se volte contra ele; um espaço Natureza social aberta à contemplação direta dos seres humanos, e não um fetiche; um espaço instrumento de reprodução da vida, e não uma mercadoria trabalhada por outra mercadoria, o homem fetichizado (SANTOS, 2012, p. 41).

Assim, entendemos que o hábito proposto pelo conceito só é possível num espaço em que não há a mediação da mercadoria, em que não é possível transformar nem um (espaço) nem outro (homem) em *commoditie*. Arriscamos em dizer, então, que é nos interstícios dessa relação qualquer-espaço em que o comum pode surgir – não mapeado, nunca capturado. O comum como o que nós permitimos que aconteça conosco enquanto estamos com o outro, quando nos inventamos um outro. E que se avizinha, que se formula e nos escapa tão logo intencionamos dar-lhe nome: “Mas a escrita não se deixa caracterizar por uma só comparação. Era isto que estava escrito e rapidamente se apagou”, como o disse a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, em *O Livro das Comunidades* (2014, p. 58). Um acesso ao si, pela exposição que é possível quando estamos com os outros, uma investigação do que é irreduzível. O que também quer dizer despido: o si não se realiza em vestimenta, ferramentas, posses. Da mesma forma que a comunidade vislumbrada aqui não se realiza em substância, em propriedade, mas no que é impróprio do si, em princípios que não dizem do corpo – “[...] é preciso inquietar-se com a alma [...]. O cuidado de si é o cuidado com a alma, e não preocupação com a alma enquanto substância”, esclarece Michel Foucault (1994, p. 7) em suas pesquisas sobre as técnicas de si na Grécia (e, ao longo do texto, de como o tema foi vivenciado nos períodos e povos seguintes). O filósofo francês recupera o tema do cuidado de

si e o conhecimento de si para falar sobre as formas de organização dessas civilizações e de como a interferência do cristianismo modifica esses modos de estar. Assim é que nos conduz em sua articulação sobre o modo de viver: se estamos mais dedicados ao “conhece-te a ti mesmo” que ao “cuidado de si”, como especifica Foucault (entre 1999 e 2015, p. 4), isso acontece porque a moral cristã e outras doutrinas passou a regulamentar as formas de vida. Essa tradição secular determina que as leis externas carregam o fundamento da moral, e dessa forma estabelece o comportamento aceitável. Isso leva Foucault a dizer que o “‘conhece-te a ti mesmo’ eclipsou o ‘cuida de ti mesmo’ porque nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode rejeitar” (Ibid., p. 5). Ao lado de uma formulação da racionalidade como fundamento da existência humana, a máxima sobreviveu aos dias atuais de forma intensa e impositiva. Extraviando, assim, a investigação das técnicas que intencionalmente prevê o outro.

É possível entender a comunidade substancial, aquela que se pensa a partir da propriedade, que se autointitula dessa ou daquela maneira, assim mantendo distante o desconhecido, como a comunidade que exime o ser dessa responsabilidade do cuidado de si. Que transfere para um outro lugar ou mesmo que emudece esse cuidado, emudecendo também as possibilidades de exposição e, conseqüentemente, de escuta. Para Roberto Esposito, a tarefa da *communitas* é o cuidado com o ente, como uma espécie de garantia da própria sobrevivência: para vir a ser, a comunidade está plena daqueles que cuidam de si, e aqueles que cuidam de si são os enunciadores de uma comunidade insubstancial:

Não poderia existir uma sem a outra: ‘cuidado-em-comum’. Mas isso quer dizer que a comunidade não tem o ‘dever’ de nos liberar do cuidado, mas, pelo contrário, o dever de custodiá-lo como o único que a faz possível. (ESPOSITO, 2007 *apud* YAMAMOTO, 2014, p. 211).

Além disso, formatando a vida à rejeição do si, acabamos por desconsiderar o qualquer, aquele que deita na rede de um terreno baldio num dia de sol quente, ou que borda sonhos esquecidos. Se o si é o que pode ser descartado, como dar espaço para que um outro si venha a dizer coisas novas? Dizer de um mundo diferente, em que o comum pode se constituir? É com isso em vistas, ainda, que pensamos o salto, feito por Themis Memória, e a presença de um outro que filma, num jogo amoroso insinuado: nesse jogo, operações feitas ali pela vontade de atender a uma convocação, ao mesmo tempo que se mostra como vontade do encontro, como disposição ao encontro. A disposição que está entrelaçada à segunda parte da palavra “qual-quer”, ou, como diz Agamben: “[...] qual-se-queira, isto é, amável” (2013, p.

11). O amor, diz o filósofo, não se orienta pela decisão de tornar o ser amado uma propriedade, mas também não está na generalidade, no amor universal, que tudo engloba. O amor “[...] quer a coisa com todos os seus predicados, o ser tal qual é” (Ibid., p. 11).

O sorriso qualquer, sutil, como um dom: como já foi dito em outro caderno desta dissertação, podemos entender o comum como doação, como um ser que enuncia “eu te devo algo” e não “você me deve algo”, segundo nos diz Esposito (2007). Ou, mais uma vez, Llansol: “[...] a fecundidade do dom é a única retribuição do dom” (2014, p. 42). Uma generosidade, entrega que é outra coisa que não um contrato, a dizer do que é obrigatório a cada uma das partes, uma entrega que é acontecimento. Curioso lembrar que o projeto aqui proposto como objeto de pesquisa parte, exatamente, de um contrato. Os artistas em Belo Horizonte e em Fortaleza, assumiam o compromisso de um contrato de cessão dos terrenos. Uma concessão que se transformava em disparador para a realização da proposta, assumindo a ambivalência do campo da arte e problematizando a questão da propriedade ao trazê-la para o primeiro plano de atuação, por assim dizer. Esse problema, o da propriedade, é das questões mais importantes para os *Lotes Vagos* e, como colocou Breno, em entrevista para esta pesquisa:

A propriedade em todos os sentidos... Intelectual, física, a propriedade, como diz meu orientador, é o axioma do capitalismo; a propriedade é o que garante essa realidade que a gente vive. A partir do momento que a gente começa a suspender essa ideia a gente suspende também a crença nessa realidade que a gente vive (informação verbal)<sup>34</sup>.

Seguimos, assim, com os autores com quem estamos dialogando, para quem a propriedade também é um problema, e nos submete a uma lógica violenta de normatização das formas de ser. Que nos submete a um grupo e nele nos cola, que faz com que sejamos identificados e engessados num lugar, que faz do qualquer exatamente o seu contrário. “Mas esses nomes todos caem quando você *tá* fazendo essas coisas”, como disse Waléria Américo, ao se referir aos títulos que se desfazem quando se está dedicado ao trabalho de arte, ao encontro que a arte propicia (informação verbal)<sup>35</sup>. É também sobre essa propriedade, da qual estamos falando, que causa o extravio, o sequestro do comum. Por que, afinal, o que nos é comum, atualmente? O que podemos dizer que nos atravessa? A miséria? É preciso, portanto, pensar o que nos é comum, o que é estar junto.

“Tinha muita gente que queria continuar, fazer em outro dia” disse Simone

<sup>34</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015.

<sup>35</sup> Entrevista realizada com Waléria Américo em 13 de out. 2015.

Barreto (informação verbal)<sup>36</sup>. Na ação proposta pela artista, algo aconteceu com os participantes, que quiseram continuar a atividade – um dia para bordar os sonhos. Assim, nos interessa pensar um pouco sobre o que é o espaço e como o estar com o outro, o ser-uns-com-os-outros, pode ser uma potência para a vida, para a existência em comum. Uma existência que a todo momento é atravessada por relações mercadológicas, que se dá nesse enfrentamento para onde nos guiou Milton Santos. Para daí pensar na invenção de um outro espaço, de uma outra coisa, uma relação que não está prevista e que pode se configurar como queira – o *qual-se-queira*. Breno também menciona essa “outra coisa” que acontece enquanto um terreno privado é ocupado como público, a dizer mais que apenas essa dualidade. O artista coloca:

Se fosse pra dizer de uma poética, acho que o que eu faço que é dar algumas condições pras pessoas liberarem a produção desejante delas, que é super reprimida no dia a dia. As pessoas estão sempre regradadas, então de repente abre uma vazão ali. É muito comum ouvir uma ou outra pessoa dizer: você *tá* me mostrando que é possível reinventar as coisas. O *Lote* é isso, esse campo aberto pra pessoa chegar ali e dar vazão a ocupar com qualquer coisa. A arte é só um pretexto (informação verbal)<sup>37</sup>.

Mais uma vez Breno faz o discurso brincar com a proposta lançada. O pretexto como jogo da linguagem, como convite. Aos encontros, no estar com os outros que só pode ser feito, assim, em outro espaço, um espaço inventado pelos participantes, numa temporalidade aberta. Espaço que pode ser o bordado feito por uma viúva, enquanto da lembrança de um sonho, esquecido dos quadrados pequenos e frágeis em que mora. O espaço inventado e projetado pelos contornos das sombras que os chapéus, distribuídos aos participantes da proposta, faziam no tecido estendido ao chão. Simone Barreto, artista que propôs uma atividade, como já foi dito, queria trazer para perto, para um terreno baldio no bairro Vicente Pinzón, a história de Penélope, tecendo de dia e desfazendo à noite, à espera de Ulisses. Atualizando a história da invenção de um outro futuro pela tessitura do presente, Simone propõe não apenas estar com os outros na prática do bordado a céu aberto, mas também essa outra geografia dos espaços, e dos tempos, por consequência. Um gesto, muitos gestos, no desmonte do sistema econômico em que vivemos, no desmonte da vigilância a que somos submetidos. Nesse convite Simone Barreto aponta para um outro possível, que não é esse mundo em que a mercadoria se impõe, que é um “[...] autêntico antimundo invisível, e é

---

<sup>36</sup> Entrevista realizada com Simone Barreto em 02 mai. 2015.

<sup>37</sup> Entrevista realizada com Breno Silva em 25 set. 2015.

dentro dele que é colocado o funcionamento do mundo que vemos” (FARINELLI, 2012, p. 136). O que o geógrafo chama de antimundo invisível é nossa matéria trabalhada *por excelência*, onde habitamos e nos tornamos responsáveis por nós mesmos e nós mesmas, ainda que frágeis e expostos. Como é possível continuar a atribuir sentido a ele? Somente porque a inventamos, dirá Farinelli (2012).

O geógrafo lembra que há um equívoco em entender os mapas como cópias da Terra, posto que na verdade estamos diante do contrário: “[...] é a Terra que desde o início assumiu, para a nossa cultura, a forma e a natureza de um mapa” (Ibid.). E esse mapa, apesar de trazer direções estáveis e unívocas, é lido pela lente política e por isso cheio de interpretações ideológicas. A Terra, como o espaço, portanto, está a todo momento submetida à força da repetição dos comportamentos a partir de uma produção de leitura própria do capitalismo. Nesse sentido é preciso fazer outra inscrição, inventar outra Terra, outro espaço. Principalmente se pensarmos que a Terra, o mundo, é o que temos em comum, como já nos disse Hannah Arendt (1989). Talvez seja necessário reinventar a Terra, o espaço, como ele é: “É a Terra que, podemos dizer, *estabiliza* a existência”, nos diria Eric Dardel, “[...] aquilo que se ergue à sua volta e mantém a sua volta e mantém a sua presença como engajamento do ser” (2011, p. 43).

A Terra como espaço total a que se referiu Milton Santos (2012). A imagem nos joga num sonho de outra vida, a ser inventada. Fazer dessa forma uma escolha de invenção. Inclusive porque olhar para o contexto é uma forma de olhar para si. O redário que a arquiteta Constance Pinheiro monta num terreno à avenida Gomes de Matos, corredor comercial de intensa movimentação, num convite ao descanso e ao ócio é uma dessas formas de olhar para si. Pretendendo a ativação de uma outra relação com o que está ao redor. Se vivemos num contexto de desencanto, é preciso inventar outro.

Trata-se, aqui, de faíscas, talvez, pequenos disparos numa outra direção, apontando um possível desmonte da lógica normalizadora. As atividades temporárias questionam a funcionalidade mesma dos espaços, em que “[...] balança-se despretensiosamente o sistema de controle” (SILVA, 2009, p. 48). Reinventar essa geografia é, sobretudo, repensar os limites que certificam os processos, dar outros sentidos para as cercas, sejam visíveis ou não – os limites invisíveis, algumas vezes ditos outras tantas mais, não, são extremamente potentes. A pesquisadora Marisa Flórido assim pensa sobre a problematização dessas fronteiras: “Os poderes que controlam as fronteiras e exilam o estrangeiro reforçam seu seu aparato coercitivo na medida em que a fronteira se torna de conflitos, mas também de perigosas, complexas e ricas contaminações” (2014, p. 16). Um

jogo muito potente foi armado pela artista Ana Teresa Fernández numa dessas fronteiras, a que separa o México dos Estados Unidos e se espalha por todo o país numa reverberação da ordem ali estabelecida). Inclusive na cultura, na arte, na produção de conhecimento – como indica Flórido (2014). A artista, que é mexicana, propõe o apagamento dessa cerca. Em sua ação performática, Ana Teresa pintou com a cor azul do céu os canos pretos, vestida também de preto. Para além do vídeo de registro da performance, fica a imagem do apagamento do limite, ainda que não completamente – uma parte fica ainda visível, com os traços pretos perpendiculares à praia. No centro dela, um convite a imaginar o mundo sem essas fronteiras impostas.

Figura 16 - *Borrando la frontera*, Ana Teresa Fernández (2012)



Fonte: <<http://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/borrando10/>> Acesso em 28 dez 2015.

*Lotes Vagos* toca outras fronteiras, também contaminadas e, num mesmo movimento, as contamina. Isso é feito de muitas formas – uma delas está no acolhimento das forças potencializadas só possíveis no encontro. Numa escuta poderosa possível apenas no encontro. Um corpo que vibra enquanto se abandona ao que escuta, e nesse entre se renova, é um outro, se transforma. A escuta que podemos é um dos atos de generosidade nesse mundo

árido: a tessitura do estar com os outros, enquanto a costura de um pano se faz sob o sol quente, dando formas a sonhos esquecidos. A artista Simone Barreto, numa manhã, sugeriu que cada um estivesse à escuta de si: e desenhasse, no manejo da agulha e da linha, um sonho. Esse era o sonho de Penélope, à espera de Ulisses, a costurar, toda noite e a desfazer todo dia. Penélope ressoou, em Simone, a motivação de uma tessitura do estar junto, à escuta – de si e dos outros (informação verbal)<sup>38</sup>.

Percepção envolvida em si mesmo, convite para que um outro de si pudesse vir à tona, se fazer imagem. Estar à escuta, para o filósofo Jean-Luc Nancy, é como estar inclinado a ou como fazer com que um si seja reinventado pelo próprio acesso a esse si, numa ressonância, num reenvio infinito do eco propagado no corpo, movimento que percorre o si como percorre a tesoura pela Fita de Moebius na proposição de Lygia Clark, num dentro e fora, insistentemente:

Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que *se* identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro, e este eco como o próprio som do seu sentido (NANCY, 2014, p. 23).

Vibrações expandidas, num atravessamento incessante que provoca aberturas para que um outro possa surgir, um outro qualquer, mas novo, como nos fala Nancy. Um outro que responde (lembrando que resposta como algo que rompe o circuito causa-efeito, que quebra uma organização que normatiza e engessa as ações) ao convite e se sente instigado a expandi-lo, ao trazer outros para sentar junto no descampado do bairro árido, pobre, abandonado pelo poder público, carente de obras sociais. Sentar junto e daí estar aberto aos sonhos ouvidos por cada participante como aquele ouvido por Penélope, na espera da linha passando pelo pano, agulha junto, emergindo do outro lado para dali voltar à face do tecido voltada para si:

Quando pensei a proposição era quase criar esse segundo mar: 20 metros de um tecido azul, estirados na duna. As pessoas vão estar junto comigo construindo essas imagens do sonho. Era quase um mote, essa coisa de esperar, Penélope que espera Ulisses, o que ele vai trazer, o que você *tá* desejando tanto, construir esse note de desejo e era sobre isso que eu falava com as pessoas (informação verbal)<sup>39</sup>.

Construir as imagens dos sonhos: posto que a invenção propõe uma invenção de futuro para dela fazer o presente. É nele, aliás, que artista e participantes atuam, o presente

<sup>38</sup> Entrevista realizada com Simone Barreto em 02 mai. 2015.

<sup>39</sup> Entrevista realizada com Simone Barreto em 02 mai. 2015.

como o lugar do possível – em que habita um povo novo. Para alguns dos autores já citados nesta pesquisa, a obra de arte inaugura um povo que falta, que está por vir, a “comunidade que vem” – e por isso a impressão de que esses artistas “estão à frente do próprio tempo”, de que são “*avant-garde*”. Agamben, ao desmontar essa formulação já institucionalizada e quase caricatural, nos diz que estar atento não somente às luzes, mas à escuridão do próprio tempo, é ser contemporâneo e nele atuar. Quando não coincidimos perfeitamente com a luminosidade do nosso tempo, quando percebemos suas trevas e sombras e acolhemos o incômodo que é estar diante do indizível e do silêncio. Quando assumimos a escuta do silêncio. Ser contemporâneo, para o filósofo italiano, é estar atento a esse presente que nos referimos: e “[...] o presente não é outra coisa senão a parte do não-vivido em todo o vivido” (2009, p. 70).

E o vivido é o que está ao nosso redor: os terrenos supostamente abandonados, sobre os quais incide a especulação imobiliária, as avenidas sem calçadas que obriga os pedestres caminharem pelas ruas, os muros, a aridez do espaço urbano, os movimentos automatizados, as gentes que precisam brigar pela sobrevivência, o trabalhador da construção civil... É sobre o vivido que incide a luta social e os movimentos organizados. Mas é preciso dizer que não há uma linha divisória tão explícita entre um e outro modo de existência, elas vivem relações tão próximas quanto misteriosas, como pontuou Gilles Deleuze na conferência *O que é o ato criador*. Os campos se sobrepõem, as ações dizem de muitos modos de estar no mundo, inclusive com a incidência da invenção. Do mesmo modo que, no campo da arte encontramos ações burocratizadas, esvaziadas de sua potência de criação, é possível perceber a força da inventividade perpassando o cotidiano das lutas. A divisão é, pois, discursiva, e nos ajuda a pensar sobre o argumento aqui levantado. Nessa conferência, já bastante difundida, Deleuze fala sobre o que é o ato criador principalmente na filosofia e no cinema, mas está, afinal, falando de toda arte. Assim, ao concluir a sua fala de aproximadamente cinquenta minutos, o filósofo costura, de uma outra forma, as pontas do vivido e do não-vivido, trazendo uma palavra que nos é muito cara: o mistério. Segue:

Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte?

A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: ‘Pois bem, falta o povo’. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. ‘Falta o povo’ quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Vídeo de Deleuze – O que é o ato criador? Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNKo53tUKb4>>. Acesso em: 29 out. 2015.



O povo que não existe, proposto pela arte, é aquele mesmo, talvez, que propõe uma vida mais igualitária, sem opressão. Mas não apenas por esse viés. A luta entre os homens e a obra de arte se aproximam quando a arte intenta inventar esse povo, disponível para o dissenso mas não para a submissão de um pelos outros, ou o discurso absolutista. Quando se diz que a obra de arte inventa um povo, se diz também que esse povo é como a comunidade que vem: não se materializa em substância, não é capturado em margens – mas se dissolve nesse mesmo instante. O que a obra de arte faz é propor que ele exista e que seja vibrante nessa existência.

### **3.5 O comum numa rede sem autores**

Se dar forma ao comum é estar aberto ao desconhecido de si que pode vir a ser, isso só acontece na confrontação com o outro, quando a propriedade dá espaço a uma miríade de vozes e enunciações, sem posse. Desse modo, *Lotes Vagos*, que só se realiza quando passa a ser de outras vozes que não apenas de Breno e Louise, que foram seus idealizadores. É um exercício para o despojamento das propriedades a que muitas vezes nos remetemos na intenção de nos definirmos, passando a habitar o avesso das definições, a possibilidade de se dispersar, de desviar. É certo que partiu dos dois a formulação da proposição, bem como a responsabilidade sobre a organização cotidiana do projeto, bem como a submissão ao concurso público para levantar recursos, entre outros aspectos. Por outro lado, é evidente que a proposta não se completa sem a participação dos propositores e do público que acreditam nela. Além disso, de uma das leituras possíveis do projeto se depreende que tal movimento, essa participação, pode vir a ser um gesto corriqueiro: não deixa de ser desejo de Breno Silva que a ocupação dos vazios urbanos pudesse acontecer sem a sua mediação, fazendo o participante tomar parte numa engrenagem artística da mesma forma como ele vai à escola, ao cinema ou às manifestações.

Dito de outro modo, é possível fazer eco ao que diz a crítica Claire Bishop, na introdução do livro *Participating* (2006), numa discussão sobre trabalhos de arte que se nomeiam participativos. A partir das questões trazidas por Jacques Rancière quanto ao espectador emancipado, Bishop nos diz que:

In calling for spectators who are active as interpreters, Rancière implies that the politics of participation might best lie, not in anti-spectacular stagings of community or in the claim that mere physical activity would correspond to emancipation, but in putting to work the idea that we are all equally capable of inventing our own

translations (2006, p. 16)<sup>41</sup>.

Bishop costura uma das muitas questões que atravessam a arte principalmente depois dos anos 50, quando a participação do público passa a ser entendida de forma diferente que o espectador de frente para a obra. Muito mais que uma atitude passiva de observação, é requerido desse público ação e entrega. Tais lugares passam a ser jogados e experimentados, e ao longo do livro algumas ações são descritas, como os *happenings* de Allan Kaprow. Em 1966, o artista propunha, no texto *Notes on the Elimination of the Audience*, que “*It follows that audiences should be eliminated entirely. All the elements – people, space, the particular materials and character of the environment, time – can in this way be integrated*” (Ibid., p 103, grifo da autora)<sup>42</sup>.

As discussões sobre a problematização dos limites entre autor e público também acontece na filosofia. Em 1969, Michel Foucault faz a conferência *O que é um autor?*. Em sua fala, o filósofo faz a distinção entre o autor e a função autor, nos apontando um modo de adensar o debate sobre a morte do autor, já ali bastante conhecida. É crucial, fala Foucault, diferenciá-los em “modos de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos” (FOUCAULT, [1969] *apud* AGANBEM, 2007, p. 56). O que Foucault aponta, e que reverbera no que afirma Kaprow, é um outro método no processo de elaboração e fruição da obra de arte.

Para melhor entender como funciona esse modo de feitura da escrita de um novo texto, lembramos Foucault: “Não disse que o autor não existia [...]. O autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” (FOUCAULT, 2009, p. 294). Foucault argumenta, assim, no sentido de uma invenção de um autor à medida em que o sujeito escreve. Como se, ao escrever (ou pintar, desenhar, esculpir, plantar), fosse aberto um espaço para a invenção de um discurso, uma linguagem. Abrindo espaço no fazer para uma outra coisa que é o trabalho a ser feito. Ou como Roland Barthes quando diz que na escrita acontece a destruição de toda voz: “A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 65).

Talvez seja aí para onde devemos direcionar nosso esforço: pensar como o

<sup>41</sup> “No chamado aos espectadores que são ativos como intérpretes, Rancière sugere que a política de participação é melhor configurada não em estágios de anti-espectador da comunidade, ou ao reclamar que a mera atividade física corresponderia à emancipação, mas ao colocar em prática que somos todos igualmente capazes de inventar nossas próprias traduções” (tradução nossa).

<sup>42</sup> “De modo que o público deveria ser eliminado completamente. Todos os elementos – pessoas, espaço, materiais específicos e o caráter do ambiente, tempo – podem ser, dessa forma, integrados” (tradução nossa).

desaparecimento de si para que um outro de si surja, como sugere o filósofo francês, é feito junto com outros, num espaço em que se está junto, em que se vivencia a invenção de uma vida nova com os outros. O convite aqui é para ir além da percepção e acolhimento das muitas vozes que podem compor um discurso, mas permitir que esse discurso tome forma e contorno enquanto o autor se desfaz em outro si.

E, nessa proposta, há uma voz que enuncia, que diz. Que aponta para a utopia de um presente inventado, que fura o futuro – uma voz que são muitas e que nos instiga a partir para um mergulho investigativo. Quase a dizer: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (BECKETT s/d *apud* FOULCAULT, 2009, p. 268), como Beckett, citado por Foucault. Pensar sobre o que forma e como se forma o enunciador, sem abrir mão da sua “irredutível necessidade”, como o coloca Giorgio Agamben no texto *O autor como gesto*, em que discute as ideias levantadas por Foucault na conferência. O que ambos nos dizem é: não prescindimos de um autor, nem de todos os gestos de que é capaz, mas ao invés de entender esse como uma entidade de uma solidez inatingível, preferimos a abertura de um espaço em que o sujeito desaparece para a criação de uma outra coisa. É como, aliás, ouvir escritores que falam de personagens que “ganham vida”, que se mostram enquanto a escrita toma corpo, que não sabiam até onde tais personagens poderiam ir. Ou como as ocupações dos terrenos baldios estavam à mercê das energias e dos acasos que por ela passaram. E eles deixam ir, deixam que a abertura seja suficiente para que passem todos eles, personagens, enredos, materialidade. Ou, ainda: fazer da participação um outro dado da construção artística, numa proposta de muitos autores.

Quem pode se apropriar dos gestos em *Lotes Vagos*?

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra e que também dá vida como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia da arte, *a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola em cena, desfazendo obstinadamente sua trama*. (AGAMBEN, 2007, p. 61, grifo nosso).

Nas ocupações dos *Lotes Vagos*, o tempo era o Arlequim. Os operários em sua aceitação, desinteresse e/ou repulsa eram os Arlequim, bem como a negativa de Deusimar, dos transeuntes da avenida Gomes de Matos. Em todas essas situações, modos de operar juntos, modos de engrenagem que não sobrevive à mudez, autores de um modo de fazer. Numa proposição que intenta dar forma ao comum: este que se faz com a abertura de uma

fenda em si mesmo, criando espaço para o surgimento de um outro, e nesse movimento a existência se desorganiza, o mundo se desfaz e, por um tempo que não se conta, é possível estar sem amarras, sem propriedades, apenas ser. Talvez seja essa a intenção de *Lotes Vagos* quando aponta para tantas fronteiras, indizíveis ou físicas. É sobretudo isso que diz o conceito, para além de toda teoria, quando propõe a radicalidade de uma invenção do pensamento, que é tão palpável quanto distante.

## CONSIDERAÇÕES INCONCLUSIVAS

Não termina aqui a aventura que é pensar sobre o estar junto, o *ser com*, do mesmo modo que o estar junto em si mesmo é uma aventura infundável – e a pesquisa que se encerra agora, com este texto, foi um mergulho ora em um, ora em outro lugar. Um mergulho em que corpo e água não deixam de ser exatamente isso, mas estão intensamente imbricados. Essa investigação foi a realização de uma vontade de discutir, dentro do âmbito acadêmico, como a vida nas ruas, nos bares, dentro de casa, nas instituições, pelas ciclovias, no espaço urbano, enfim, se organiza e se desorganiza. E fazer o movimento contrário: levar, com a minha fala e intenção, uma conversa sobre como os conceitos estudados ao longo da pesquisa – comum, comunidade, qualquer, entre outros – poderiam dizer de um outro modo de atuação no mundo. Uma vontade, pois, de contaminação das muitas esferas do convívio, pensando junto sobre como desfazer as formas institucionalizadas, sem deixar de atinar para uma dimensão política da arte, não como tema, mas como modo de operação. Um exercício, portanto, de expansão do pensamento, na intenção de sua densidade, experiência e diferimento.

Nesse sentido, a observação cotidiana, por 24 meses, do projeto proposto como objeto, os *Lotes Vagos*, uma ocupação temporária, e o estudo dos impasses do comum na atualidade, foram um intenso aprendizado sobre o que é estar no mundo, sobre o que podemos ao estarmos juntos e como é possível e necessário pensar o comum não como uma substância ou uma propriedade, mas uma impropriedade. Antes das primeiras leituras sobre o conceito, havia um entendimento primário que estar com os outros era suficiente para que o comum se

constituísse como lugar de invenção e insurgência. À medida que a pesquisava avançava, no entanto, foi ficando mais claro que a reunião é um desses aspectos, mas é preciso ir além e propor uma abertura no si. Permitindo se sentir que há um outro, desconhecido, dentro de si mesmo, dentro de nós mesmas, um outro que pode surgir na suspensão da normatividade, e daí mudar a ordem das coisas. Em outras palavras, ele só pode surgir na suspensão da ideia da propriedade, pois foi com o argumento da posse, das ligações sanguíneas, das filiações, que muitas comunidades se fecharam no sonho fusional, excluindo o outro que se apresentava em sua diferença, culminando na construção de uma fábrica de morte: se o outro não tem o que eu tenho, não é o que eu sou, ele não pode estar junto, tem que ser empurrado para fora. De início, *com o cotovelo*. Depois, com as armas possíveis.

Se ficou claro, no decorrer da pesquisa, qual comunidade não interessa, é possível observar que a comunidade que queremos, a *comunidade que vem*, não está dada, é um exercício insistente: como dar forma ao comum? Como operar na dimensão do aberto e não na propriedade? Como abrir fendas e cortes no ente para que um desconhecido venha a existir? Como torná-lo um qualquer? Aquele que, como foi dito ao longo deste texto, é o que importa em sua dispersão, que habita a “[...] indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente” (AGAMBEN, 2013, p. 10). Muito mais que a descoberta de uma fórmula, de respostas para aplicar em alguma situação, ficam as perguntas, que se mantiveram, para mim, ativas, por todo o processo de pesquisa do mestrado.

Ao longo da pesquisa, estava mobilizada em apresentar possibilidades para uma discussão sobre como a arte pode ser um lugar de reinvenção da existência, de como a arte pode armar lugares possíveis num enfrentamento às normatizações e opressões que sofremos cotidianamente. Projeto inscrito no universo da arte, *Lotes Vagos* seguiu uma orientação já bastante difundida de sublimar o objeto e dedicar energia ao encontro com o outro, pela proposição. Estar no campo da arte era mais uma possibilidade de caminhar pela radicalidade das propostas. É nesse campo (mesmo entendendo não ser ele o único) que reconheço uma leitura rigorosa com a história não oficial, não alinhada aos interesses das formas de dominação e controle. E considero ser aí onde atua o projeto em sua proposta de reinvenção das relações, da vida, quando se endereça ao outro a proposição “[...] para o esquecimento, para a vagabundagem, para a não vigilância, para atos não planejados ou pequenos delitos, para o descontrole e para a leveza”, como escreveu Louise Ganz (2009, p. 7).

Nesse sentido, o projeto nos convida a pensar sobre como a composição de um outro modo de estar na cidade é urgente, ao reposicionar essa vagabundagem em outro lugar, ao dar espaço para o esquecimento e para o descontrole. Dizer que isso importa é dizer abrir

espaço para outras narrativas e ficções que não as que se apresentam em torno dos discursos oficiais. Tais discursos são responsáveis por oprimir as diversas formas de vida que existem, muitas vezes fisicamente, com a morte e a mutilação, cerceando a formulação de um outro, como diferença radical, que podemos inventar e que não tem nome. Quando os espaços são também organizados a partir da lógica da dominação, fazendo das imagens que habitam nosso imaginário uma suposta imutabilidade que se mantém inapelável frente a tantas convenções, é preciso engendrar outros gestos.

Outro pensamento que segue comigo para além dos limites da academia, é que os *Lotes Vagos* são, ainda, uma aposta na ambivalência das palavras. Ao nomeá-lo projeto, os artistas armavam um jogo de duplos movimentos, se lançando tanto futuro quanto ao presente: projeto é uma aposta ao que está por vir, uma anunciação, mas, por outro lado, está para além do seu alcance uma completude com relação a essa intenção, sendo necessária uma constante atenção ao que se apresenta no momento. Nesse jogo de apostas, assim, *Lotes Vagos* está diante dessa vaga e se confronta com esses limites ao invés de percorrer todas as linhas desenhadas previamente. Algumas das intenções são, sim, seguidas, mas acaba funcionando como o que não tem projeto, aberto às armadilhas do tempo e das intempéries. O projeto acontece, mas não há, na sua configuração inicial, nenhuma garantia. Como a vida.

A pesquisa aqui exposta, assim, se espelhou no que foi entrevisto em seu próprio objeto. Procurou dissecá-lo, e nesse processo um intenso aprendizado teve lugar. O que, de muitas formas, continua: mais do que pensar na transmissão do conhecimento, quero pensar no convite ao outro, ao enfrentamento que se faz ao-com-pelo pensamento, ao se tornar verbo: *um pensamento para pensar*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

ANTELO, Raúl. La comunità che viene. Ontologia da potência. In: Georg Otte e Sabrina Sedlmayer (org). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **Maria com Marcel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAPTISTA, Luis Antônio. Combates urbanos: a cidade como território de criação. In: XII ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO. 12. Porto Alegre, **Anais...** Porto Alegre, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BISHOP, Claire (org.). **Participation**. Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2006.

CARVALHO, Jáder de. **Aldeota**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CÉSAR, Marisa Flório. Como se existisse a humanidade. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 16 – 25, jan./jun., 2007.

\_\_\_\_\_. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CLARK, Lygia. **O vazio-pleno**.

Disponível em: <[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=811333905566355&id=808280212538391](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=811333905566355&id=808280212538391)>. Acesso em: 9 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. **Caminhando**. Disponível em: <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=17](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17)>. Acesso em: 10 out. 2015.

\_\_\_\_\_. **Nós somos os propositores**. Disponível em: <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)>. Acesso em: 10 out. 2015.

COSTA, Anderson da. **Paris surrealista: errância, revelação e mito**. Estação Literária. Londrina, Volume 10A, p. 19-34, dez. 2012. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/searchq=cache:Zp3XEbz8Cn8J:www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A->

Art2.pdf+&cd=5&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 22 jul. 2014.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra:** natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEBORD, Guy; WOLMAN. **Desvio:** modo de usar. Disponível em: <[http://pt.protopia.at/wiki/Desvio:\\_modo\\_de\\_usar](http://pt.protopia.at/wiki/Desvio:_modo_de_usar)>. Acesso em: 22 dez. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

DEMOS, T. J. Dada's Event: Paris, 1921. In: **Communities of Sense:** Rethinking Aesthetics and Politics. Beth Hinderliter, Vered Maimon, Jaleh Mansoor, Seth McCormick (orgs.). Nova York: Duke University Press, 2009.

EFIMOVICH, Boris Groys. **A solidão do projeto.** Disponível em: <<http://projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>> Acesso em: 22 dez. 2015.

ESPOSITO, Roberto. Dom e dever. Entrevista com Roberto Esposito. **Chão da Feira**, Cadernos de Leitura n. 31. Entrevista concedida a Franco Melandri e Sergio Sinigaglia. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/dom-e-dever-entrevista-com-roberto-esposito/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

FARINELLI, Franco. **A invenção da terra.** São Paulo: Phoebus, 2012.

FILHO, C. J. C. **A Padaria Espiritual:** cultura e política em Fortaleza no final do século XIX (1892-1898). 248 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **As técnicas de si.** Disponível em: <[http://cognitiveenhancement.weebly.com/uploads/1/8/5/1/18518906/as\\_tcnicas\\_do\\_si-\\_michel\\_foucault.pdf](http://cognitiveenhancement.weebly.com/uploads/1/8/5/1/18518906/as_tcnicas_do_si-_michel_foucault.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2015.

\_\_\_\_\_. **O cuidado de si.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GANZ, Louise; SILVA, Breno. **Lotes vagos:** ocupações experimentais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2009.

HANNAH, Arendt. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaração:** isto não é um manifesto. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2014.

HARVEY, David. **Espaços de esperança.** São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte contemporânea brasileira:** texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.



\_\_\_\_\_. **A aventura planar de Lygia Clark**: de caracóis, escadas e Caminhando. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

HIRSCHHORN, Thomas. **Unshared authorship**. Disponível em: <<http://afasiaarq.blogspot.com/2013/11/thomas-hirschhorn.html>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

IGNASI, Sola-Morales. **Presente y futuros**. La arquitectura em las ciudades. Barcelona, 1996.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAPROW, Allan. Notes on the Elimination of the Audience. In: BISHOP, Claire (org.). **Participation**. Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2006.

KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LEO Não consegue mudar o mundo. Fotografia. Altura: 603 pixels. Largura: 400 pixels. 35kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://daniname.wordpress.com/2011/05/26/os-arquivos-de-leonilson/>> Acesso em: 13 abr. 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Panorama Especial, 1977**. Entrevista concedida a Junio Lerner. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TvLrJMGIhF4>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O livro das comunidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. O nascer do mundo nas suas passagens – dissensus. **Revista Intervalo**, Lisboa: Vendaval, 2013. n. 6.

\_\_\_\_\_. A íntima exterioridade. In: OTTE, ; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.) **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. “Comunidades da exceção”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. **O Livro das Comunidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

MALUFE, Annita Costa. **Quando não estou por perto**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

NANCY, Jean-Luc. Prefácio de **Communitas**. Roberto Espósito. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2007.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**: Museu é o mundo. Cezar Oiticica Filho (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo (Orgs.). **O trabalho da multidão**. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002.

\_\_\_\_\_. Anota aí: eu sou ninguém. **Folha de São Paulo**, versão online. São Paulo, 19 de

julho de 2013. Disponível em: <<http://migre.me/s8NVY>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. O dissenso. In: **A crise da razão**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996.

RIVERA, Tania. Hélio Oiticica. A criação e o comum. **Revista Viso**, Rio de Janeiro, n. 7, 2009.

RISÉRIO, Antonio. **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 32, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg. **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina. A comunidade que vem. In: PUCHEU, Alberto (org). **Nove abraços no inapreensível**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue: Faperj, 2008.

VIRILIO, P. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1999.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A comunidade dos contemporâneos. **Galáxia**, São Paulo, p. 60-71, 2013.

\_\_\_\_\_. **A questão da comunidade na era da midiatização: crítica e ontologia**. 2014. 294 fls. 211 Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ZILIO, Carlos *et al.* O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

## ANEXO

Por conta das normas da Biblioteca da Universidade Federal do Ceará, o formato de apresentação dessa dissertação deve obedecer normas estabelecidas pela instituição. No entanto, este trabalho se resolve em outra forma, mais condizente com as ideias aqui defendidas. Ele foi apresentado numa pasta dobrada em três partes, cujos bolsos receberam também partes da dissertação. No primeiro deles, a folha de rosto e uma série de outras folhas que descrevem seu aspecto formal – como a descrição da banca, o resumo, os agradecimentos, lista de figuras e sumário. No bolso central, a discussão mesma da pesquisa, que se dividiu em cadernos. No terceiro deles, as referências. A concepção da pasta foi feita por Celina Hissa e do miolo por Fernanda Porto. A organização pode ser melhor visualizada nas imagens abaixo:



