



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

EM DEMOLIÇÃO: NOTAS SOBRE DESENHO, PROCESSO, LUGAR

IN DEMOLITION: NOTES ON DRAWING, PROCESS, PLACE

CAMPINAS

2018

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

EM DEMOLIÇÃO: NOTAS SOBRE DESENHO, PROCESSO, LUGAR

IN DEMOLITION: NOTES ON DRAWING, PROCESS, PLACE

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Doutor em Artes Visuais.

ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA SYLVIA HELENA FUREGATTI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO, E ORIENTADO PELA
PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sylvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sampaio, Glayson Arcanjo de, 1975-
Sa47e Em demolição : notas sobre desenho, processo, lugar / Glayson Arcanjo de Sampaio. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Sylvia Helena Furegatti.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Desenho. 2. Demolição. 3. Processo criativo. 4. Intervenção (Artes). 5. Percepção espacial. I. Furegatti, Sylvia Helena, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: In demolition : notes on drawing, process, place

Palavras-chave em inglês:

Drawing

Demolition

Creative process

Intervention (Arts)

Space perception

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sylvia Helena Furegatti [Orientador]

Lucimar Bello Pereira Frange

Carolina Ferreira da Fonseca

Paula Cristina Somenzari Almozara

Luise Weiss

Data de defesa: 06-12-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI (PRESIDENTE)
2. PROFA. DRA. LUCIMAR BELLO PEREIRA FRANGE
3. PROFA. DRA. CAROLINA FERREIRA DA FONSECA
4. PROFA. DRA. PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA
5. PROFA. DRA. DRA. LUISE WEISS

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na secretaria do programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 06-12-2018

Para meus pais
Elaine Arcanjo de Sampaio e
Edvard Moreira de Sampaio com amor,
e minha querida avó Nair Lopes do
Nascimento (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À Universidade pública brasileira, em especial à UFG e UNICAMP, por viabilizar a realização dessa tese de doutorado.

À orientadora Sylvia Furegatti, por ter acolhido e contribuído imensamente para minha retomada dos estudos, com suas leituras precisas e conversas fundamentais para a finalização da pesquisa.

Agradeço ainda aos integrantes da banca de defesa, Luise Weiss, Carolina Fonseca, Paula Almozara e Lucimar Bello, pelo carinho com que aceitaram participar, pelas leituras e contribuições à pesquisa; e aos professores Marta Strambi, Sidney Tamai e Sérgio Niculitcheff, que prontamente se dispuseram a participar como suplentes.

À Kárita Gonzaga de Oliveira Arcaño, pelo carinho diário e a convivência amorosa e companheira nesta caminhada;

Aos queridos Carlos, Sônia Gonzaga de Oliveira, Josiane e Juca, pelas energias positivas e palavras amigas.

À minha irmã Patrícia, minha sobrinha Letícia e meu cunhado Leonardo, por estarem por perto;

Aos amigos Gustavo Torrezan, Daniela Avelar, Rafaela Jemene, Renan Marcondes, Junior Suci, Yuly Marty, Fernanda Grigolin, Simone Peixoto, Luciana Bertarelli, Márcio Santos, Caroliny Pereira, Camila Moreira, Samuel Ornelas, Filipe Garcia e Thais Graciotti, pelas conversas, pelas experiências vividas, pelos processos de trabalho conjuntos e exposições compartilhadas e por, afetuosamente, me acolherem em suas casas/ateliês. Aos amigos e professores Manoela Afonso e Pedro Britto pela proximidade e escuta, pelas leituras e conversas motivadoras que ajudaram a destravar e continuar essa “coisa” toda.

Aos professores Paulo Luís Almeida e J. Jorge Marques, pelas importantes conversas e trocas de experiências nos encontros realizados na FBAUP, Porto.

À Ana Godoy, por ter sido voz tranquilizadora e “ouvidos” atentos às “escutas” do texto.

À Luciana Farias, Keila Alves e Mathias Monios, respectivamente, pelas contribuições na elaboração gráfica, encadernação do volume e construção da casa/caixa.

À todas e todos que estiveram próximos e que de algum modo contribuíram para a concretização dessa pesquisa.

“Escrever: tratar de reter algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar umas migalhas precisas ao vazio que se escava continuamente, deixar em alguma parte um risco, um rastro, uma marca ou alguns signos”.

(Georges Perec.
Espécies de espaços)

RESUMO

A pesquisa de doutorado *Em demolição: notas sobre desenho, processo, lugar* apresenta as proposições artísticas *Desenho em Demolição*, *Des-Habitar*, *Ações para uma casa em reforma* e *Processos Intermediários*, realizadas entre 2007 e 2017, em casas que se encontravam em estado prévio à demolição. Nesses espaços, a ação é efetivada e tem como intenção poética maior perceber e tornar visível a emergência de intervenções, desenhos, fotografias, ações e vídeos criados como reações às urgências das operações empregadas para demolir. Esta investigação inter-relaciona teoria e prática na forma de reflexões sobre textos e imagens organizadas nos seguintes conjuntos: *Notas sobre demolição*; *Notas sobre desenho e demolição*; *Notas sobre demolição, temporariedade, lugar*; *Notas sobre demolição e processo*; *Outros canteiros*; *Casa/Caixa*. As articulações e ligações estabelecidas entre tais notas são fundamentais para promover estratégias de ativação dos processos de criação ocorridos no espaço-tempo-lugar estabelecido entre essas edificações e outros lugares para onde a ação artística desloca alguns dos elementos encontrados.

Palavras chave: Desenho, Demolição, Processos de criação, Intervenção (Arte), Percepção espacial.

ABSTRACT

The doctoral research *In demolition: notes on drawing, process, place* presents the artistic propositions *Drawing on Demolition*, *Un-Inhabit*, *Actions for a house in reform* and *Intermediary Processes*, carried out between 2007 and 2017 in houses that were in prior condition to demolition. In these spaces, the action is implemented and has as a wider poetic intention to perceive and make visible the emergence of interventions, drawings, photographs, actions and videos created as reactions to the urgencies of the operations employed to demolish. This research interrelates theory and practice in the form through reflections on texts and images organized in the following groups: *Notes on demolition*; *Notes on drawing and demolition*; *Notes on demolition, temporariness, place*; *Notes on demolition and process*; *Other construction sites*; *House/Box*. The articulations and connections established among such notes are essential to promote strategies of activation of the processes of creation occurred in the space-time-place established between these buildings and other places where the artistic action displaces some of the elements found.

Keywords: Drawing, Demolition, Processes of Creation, Intervention (Art), Space Perception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Rotas, Percursos	16
PARTE 1	30
DESENHO EM DEMOLIÇÃO	30
DES-HABITAR	70
AÇÕES PARA UMA CASA EM REFORMA	106
PARTE 2	128
NOTAS SOBRE DEMOLIÇÃO	128
Demolição, molição	128
Demolições antecipadas	130
Ruína e lugar demolido	132
Arquiteturas arruinadas, ruínas às avessas	134
Prédios novos, prédios demolidos	135
Palimpsesto, Tabula rasa	137
Decomposição, sujidade	139
Maquinários e ferramentas	141
Reconstrução, lucro	145
NOTAS SOBRE DESENHO E DEMOLIÇÃO	148
Condição paradoxal	150
Múltiplos meios	154
Operativo e experimental	157
Radicalidade do desenho	169
Estratégias para desenhar () demolição	170
Desenho <i>a</i> demolição	163
Desenho <i>na</i> demolição	164
Desenho <i>como</i> demolição	165
Demolição <i>com</i> desenho	166

Desenho <i>contra</i> demolição	167
Desenho <i>sobre</i> Demolição	168
Desenho <i>em</i> demolição	169
NOTAS SOBRE DEMOLIÇÃO, TEMPORARIEDADE, LUGAR	170
Lugar específico, condição temporária do lugar	170
Site-non-site	173
Em demolição	175
NOTAS SOBRE DEMOLIÇÃO E PROCESSO	180
Silêncio	180
Desocupação	181
Experiência	183
Intervalos	185
Urgência, Emergência	186
Destruir, deslocar, desaparecer	188
Demolição, desenho, lugar	190
OUTROS CANTEIROS	192
Gordon Matta-Clark: cortes, estratificações	194
Raquel Whiteread: vistas múltiplas, poeira	198
Rubens Mano: janela, desvio	200
Robert Smithson: relatos, deslocamentos	203
Rodrigo Areias: diário, registro	206
Antônio Lopez Garcia: tempo	208
Irene Kopelman: estar, observar	210
Coletivo Xepa: desenhar, restar	213
Cristina Ribas: protótipo, ruína	215
Will Eisner: cavidades, resíduos	218
Jia Zhangke: cinema, vestígios	219
Lara Almarcegui: visibilidade, ativismo	221
D/C: intervenção, intercâmbio	223
Francis Alÿs: redemoinhos, deslocamentos	225

PROCESSOS INTERMEDIÁRIOS (2008-2016)	227
Cartas para Amarildo	227
Ocupação (Residência Phosphorus)	233
Estudo para habitar um teatro inacabado	251
Fornos de Cazón (Residência Mínimo)	263
Irrupção	276
CAIXA/CASA	281
CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
Abandonar a casa	288
REFERÊNCIAS	290

INTRODUÇÃO

O texto desta pesquisa foi desenvolvido em meio a uma época bastante conturbada, em que temos enfrentado crises dos sistemas democráticos mundiais e no Brasil, intensificadas após o impeachment de uma presidenta eleita por voto direto, cada vez mais se abrem espaços para processos autoritários, agravados pela ideia geral de uma grande crise cujo enfrentamento se expressa em ações em favor dos regimes e condutas que beiram o totalitarismo, seja por parte da classe política, seja por parte da população. Os efeitos disso tornam-se visíveis nos ataques às minorias que buscam se posicionar e estabelecer discursos outros que não os hegemônicos, num contexto social marcado por históricos e pesados preconceitos raciais, de gênero e religiosos.

É neste contexto de golpes e contragolpes, recessão, troca de governo, desemprego, ocupação, prisões, censuras, etc. que esta tese foi sendo escrita. É preciso dizer da grande tensão que pairou em vários momentos durante a investigação, já que o desejo de adesão às lutas e ida às ruas mesclou-se à necessária introspecção para estabelecer como foco a análise de um processo individual que abriu múltiplas questões, e de difícil condução por parte do artista, do pesquisador e das diversas pessoas que se envolveram com esta investigação.

A vontade expansiva de lançar-se às ruas, protestar, reivindicar e atuar mais fervorosamente como agente político, e porque não poético-artístico, se choca com outra, menos expansiva, e talvez menos radical, e permanecer neste outro universo, que é o da escrita silenciosa, interiorizada e individual.

Uma importante questão está na identificação do processo da demolição como um processo ordenador dessa sensação de tensão entre o dentro e o fora. Neste sentido, diria inclusive que toda construção textual acaba sendo, no fim das contas, um amontoado de demolições. Digo isto porque a maior parte das reflexões que aqui se pretendia realizar se perdeu, outras foram abandonadas ou mesmo destruídas. Elas deflagram, logo de início, uma grande dificuldade, talvez múltipla, que é a de abarcar não somente os processos ligados a um recorte, *stricto sensu*, da criação artística, ou seja, o objeto de arte, mas também a produções que se dão a partir de posicionamentos sobre e com as mais diversas questões, desde o pensamento acerca dos processos de criação do objeto, sua relação com o contexto, com o espaço onde se encontra, até sua conexão com uma época. Sinalizam, portanto, que a tese faz-se como momento e lugar para que o artista-

pesquisador se posicione. A tese foi escolhida como o caminho para apresentar processos que envolvem demolições, e como possibilidade de decompor este dilema vivido em meio à tensão entre a saída e a introspecção necessárias à pesquisa, sendo, portanto, ela mesma, um modo de me posicionar, como protesto ou arte.

Concretizado na forma discurso, o texto que se apresenta traz em si algo dos resíduos, dos fragmentos, dos restos; é, de fato, o que permaneceu do lido, das experiências, das construções e dos apagamentos. O que disto tudo resiste e permanece se materializa agora como pensamento escrito.

É este texto construído que se relacionará com as outras pesquisas em arte realizadas, em curso ou que ainda serão escritas. É este texto que quer dar visibilidade aos diálogos que a tese pretendeu instaurar, bem como às construções processuais realizadas para abordar discursivamente os aspectos de sua instauração no contexto da pesquisa artística.

Nesse sentido, pesquisas desenvolvidas na área de Artes Visuais sinalizam o entrelaçamento de produções que podem ser distintas entre si; por exemplo, o que comumente nominamos de produção prática com outras de cunho mais teórico. Estes entrelaçamentos processuais e conceituais servirão para abordar, discursivamente, aspectos que se ligam à criação da obra. Neste sentido, o pensamento de René Passeron ajuda-nos a definir a Poética não somente como a criação, mas como “o pensamento possível da criação” (PASSERON, 2004, p. 10), de modo a que se possa contemplar “o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte”. (PASSERON, 1975 apud REY, 2002, p. 134)

Para Jean Lancri (2002), a tese em artes plásticas se completaria se conseguisse ligar essas duas produções. Conforme o autor, a pesquisa em Artes Plásticas se dá por meio de *articulações* entre conceitos operatórios, ideias, processos e investigações entre campos interdisciplinares, como a história da arte, arquitetura, disciplinas das ciências sociais etc. Desta perspectiva, caberia ao *artista-pesquisador* o trabalho de criar as *estratégias* da pesquisa, fazendo surgir *problemáticas* que serão suscitadas na *articulação* entre questões de ordem prática e outras de ordem teórica.

Nesta investigação, as estratégias, problemáticas e articulações construídas não se deram de modo organizado. É preciso assumir tal desorganização, pois investigo num caminho ziguezagueante. As informações, as definições, os termos e conceitos me chegam conforme dirijo meu olhar para o material a ser pesquisado. Como investigador busco manter-me disponível ao que chega, selecionando o que me serve a cada momento,

tomando do que é dito e pensado o que me possibilita abrir brechas para criar novos modos de dizer e pensar.

Mas para fazer surgir o texto, é preciso dar contorno as estes pensamentos soltos, isto é, dar-lhe corpo. É que um pensamento necessita morada. Mas por onde iniciar a construção de uma morada para o pensamento? Um fluxo desorganizado vai ganhando forma na intenção de inaugurar lugares para acolher as tantas falas, imagens e textos que passam a surgir. O pensamento se constrói então tal qual o próprio texto, tal qual uma casa que se edifica: pedaço por pedaço, para nela poder pousar as experiências que se está a construir.

Antes de seguir, indago sobre o que há antes da tese existir, antes da ocorrência do corpo discursivo. Seria necessário, primeiro, criar um lugar para que nele a existência da tese se concretize. Concebê-la, ocupá-la, transformá-la. A tese como lugar para pouso e movimento do pensamento. A tese, então, seria ela mesma um lugar.

Mas ela é também como um lugar de fala, de alguém que fala, de outros que são chamados à fala. Lugar de conversação que convoca uma escuta. Espécie de ágora em que varias vozes estabeleceriam acordos mútuos a fim de fundar lugares, vozes com tons, volumes e entonações diferentes e que aderem ao corpo da escrita para se constituírem como escrita. À fala corriqueira se junta o balbucio, a gagueira, tropeços da voz, a fala mansa, o grito, etc. Um não saber se instala na pergunta: o que quero dizer? Não saber o que dizer e ao mesmo tempo dizer, tal como o pensamento do desenho, em que também não se sabe antes de fazê-lo. É preciso de fato uma intenção. É preciso uma vontade para agir. Assim também não se sabe o desenho antes que se queira o desenho.

As várias lacunas que separam as questões evidenciam a incompletude, que não cessará de aparecer. De certo modo, estas lacunas se avizinham das rachaduras de uma edificação, sinalizam seu movimento, anunciam a ruína que dela é inseparável, deixam entrever os materiais e a finitude de seu arranjo. Há algo de provisório no texto, assim como na vida, assim como em toda criação, indicando uma abertura. Mas quando um processo ocorre em um espaço efetivamente demolido essa provisoriedade comporta camadas, de modo que algumas questões presentes na pesquisa perpassam temporalidades diversas, pondo em jogo abordagens de Espaço e Lugar.

Rotas, percursos

Marcado por grande carga dramática e gestual na elaboração de desenhos rápidos, feitos diretamente sobre papéis amassados e amarelados pela passagem do tempo, passei a considerar a superfície do papel, as distintas materialidades do traço, a velocidade do gesto na intenção de capturar um pensamento fugidio e uma espécie de urgência necessária ao processo artístico como questões preponderantes na realização de uma série de desenhos¹.

O interesse em desenhar no interior de espaços arquitetônicos surgiu logo em seguida, quando propus a exposição *A(i)nda Desenho* no Museu Universitário de Arte - MUnA². A proposta expositiva pautava-se em intensificar as gestualidades de meu corpo na elaboração dos desenhos que, como característica, davam vazão a palavras, rabiscos e

¹ Deste processo, foram produzidas algumas dezenas de desenhos em formatos diversos, em folhas soltas e em páginas de cadernos. Esta produção foi digitalizada e impressa. A ela se juntou outra, com reflexões acerca dos desenhos, seus processos e questões interseccionadas às duas. Os desenhos e reflexões, enquanto pesquisa acadêmica e processo de criação em artes, constituem o material que originou a monografia de graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal de Uberlândia. Compilados em dois volumes impressos, foi intitulado *A(i)nda Desenho: Desenho, Escritos e Conversas*, desenvolvido entre 2005 e 2006, orientado pela Profa. Dra. Cláudia França.

² O MUnA é um museu de arte situado na região central de Uberlândia, Minas Gerais. A edificação, um antigo casarão construído entre as décadas de 1920 e 30, foi inicialmente projetada como casa comercial, funcionando como restaurante, bar e loja de venda de vasos. Vendido em 1994 para a Universidade Federal de Uberlândia, o casarão teve os espaços interno e externo requalificados. Foi inaugurado como museu em 1998, e desde então recebe exposições de artistas locais, professores e alunos da Universidade, bem como propostas vindas de várias partes do país. As áreas reservadas às exposições ocupam os dois pavimentos existentes, a galeria e o mezanino, com acesso por duas portas no piso inferior e uma porta no piso superior. No interior do museu, originalmente, duas escadas internas ligavam o primeiro ao segundo piso, de modo a permitir diferentes possibilidades de circulação, entrada e saída dentro de um mesmo ambiente. Na intenção de ampliar a área expositiva, tal configuração foi alterada em 2000, quando outra reforma propôs a retirada destas escadas internas. Da entrada, no piso inferior, até a última sala, no piso superior, o trânsito do visitante se dá maneira espiralada. Ao visitante resta, após percorrer todo o museu e chegar ao final do segundo piso e adentrar a sala, retornar passando pelo mesmo caminho, passando novamente pelas áreas vistas anteriormente. Como o espaço final de uma espiral iniciada com a entrada no museu, e embora não localizada no plano central da arquitetura, a sala é o espaço mais íntimo e privado, e pode ser entendido como uma espécie de núcleo simbólico. Informações sobre a história, as modificações arquitetônicas e outros dados técnicos sobre o museu encontram-se no Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/5506.pdf>. Acesso em:

O MUnA participou de minha formação artística e profissional entre os anos 2001 e 2010. Como uma segunda casa, transitei ali entre 2001-2005, fui estagiário e participei das atividades e programações culturais e de algumas montagens de exposições realizadas pelo museu entre 2008-2010, inclusive como professor substituto no Curso de Artes Visuais, onde coordenei as áreas de Expografia e Montagem das exposições.

linhas inscritas diretamente nas paredes da sala de pesquisas visuais³. No texto do projeto enviado para o edital de exposição é perceptível o tom e a carga subjetiva que as intenções iniciais da proposta carregavam, como se pode observar a seguir:

[...] para tal acontecimento levarei para a sala de pesquisas do MUnA apenas meu corpo, meus lápis e minhas borrachas; e junto a eles meus desejos, inquietações, angústias advindas com uma obra a ser gerada em um espaço e um tempo que ainda me são estranhos. [...] Desenhar e escrever nas paredes e no chão da sala de pesquisas visuais é o primeiro desejo [...] evidenciando as *sujidades* presentes em uma obra em processo; os possíveis erros, rasuras, rabiscos e sobreposições das ações que desnudadas, tornam-se ressaltadas pelo próprio modo de trabalho a que me proponho realizar. (Trecho do texto do projeto submetido ao Edital de Exposições do MUnA).

Se, inicialmente, as dimensões corporais, espaciais e temporais para a realização do desenho eram dadas pelo movimento da mão ao percorrer a área da folha de papel, na proposta da exposição *A(i)nda desenho* busquei transitar e extrapolar este limites⁴, em direção à conquista de gestualidades corporais mais alargadas, ao incorporar gestos rápidos ao próprio ato de desenhar e à ocupação de toda área da galeria.

Durante a ocupação do espaço pelo período de dezesseis dias as paredes pintadas de branco foram transformadas gradativamente em superfícies cinzentas, obtidas com a sobreposição de camadas feitas com grafite, com a produção de linhas, manchas e borrões inscritos diretamente nas paredes e, posteriormente, forçando o rompimento deste processo, investindo em seguidas tentativas de apagamento de todas as inscrições realizadas. A sala e suas paredes, porta, piso e teto ocupados com inscrições deram vazão a um processo de intervenção desenvolvido no próprio tempo e espaço reservado à exposição.

³ Hoje Sala Lucimar Bello, em homenagem a artista, pesquisadora e educadora brasileira. Esta sala, internamente, é estruturada por cinco paredes (4,65 x 2,48 x 1,75 x 2,83 x 2,74 m), chão de piso vinílico cinza e o teto de gesso branco rebaixado. Não possui janelas ou entradas de luz natural, sendo sua única abertura um vão de 1,10 x 2,00 m, que interliga o espaço interno da sala aos demais espaços do museu.

⁴ As questões da pesquisa iniciadas na graduação perduraram nos anos seguintes, entre 2006 e 2008, quando cursei o mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Kraiser, a dissertação manteve o título *A(i)nda Desenho*, no entanto, focou na escrita de ensaios para pensar no diálogo entre o texto e a imagem, sendo os tópicos da reflexão os processos cíclicos e intermináveis gerados pelas leituras do texto; os instantes da espera, a insistência e os recomeços de um processo de criação; o tremer da mão e os rumores da língua; as inabilidades do desenho e da escrita, e, por fim, o apagamento nos processos de criação autoral e no processo de criação de outros artistas.

Na exposição *A(i)nda desenho* se tornaram questões instigantes a substituição da superfície do papel pela superfície da parede; a realização de desenhos rápidos; a intensificação do gesto na elaboração dos desenhos; a condução para encerramento do processo com a retirada de matérias e conseqüentemente inúmeras tentativas de apagamento das inscrições produzidas ao longo do período de trabalho.

Diante das questões levantadas com a acentuada exploração das paredes como superfície para realizar intervenção e desenhos, passei a buscar, em seguida, outros espaços que me permitissem alargar as ideias iniciadas com este processo.

Com intuito de encontrar outros espaços para práticas artísticas, incorporei ao meu roteiro diário de trabalho as constantes caminhadas que realizava pelas ruas de cada cidade onde vivi⁵. Estas caminhadas, quando vistas como parte integrante do processo da investigação, propiciaram novas ordenações e atravessamentos do meu corpo com objetos, espaços e lugares vivenciados.

Ao caminhar, notei uma grande quantidade de casas, edifícios e outros imóveis que são destruídos e seus entulhos levados para aterros e outras áreas reservadas ao que resta destas derrubadas. Com a observação de construções, casas, prédios, galpões, hotéis desabitados ou em vias de ser demolido, fui tomando maior consciência destes lugares e durante este período, entre os anos de 2007 e 2017, realizei investigações que desencadearam em séries de intervenções no interior de imóveis em avançado processo de demolição.

Realizar caminhadas pelas ruas da cidade configura-se na minha prática artística como uma das estratégias para encontrar os imóveis em demolição na cidade contemporânea. Depois de encontrar tais edificações, busco modos de adentrar o espaço interno da casa a fim de conhecer o ambiente em maior detalhe e criar um roteiro inicial, que é dado com minha passagem e com tempo em que permaneço no local.

⁵ Nasci e vivi minha infância no bairro de Santa Tereza, região leste de Belo Horizonte, MG. Na adolescência, no final dos anos 1980, me mudei com meus pais para um conjunto habitacional na região norte da cidade. Em 2001, então com 25 anos, sai de Belo Horizonte para morar na cidade de Uberlândia, na região do Triângulo Mineiro, onde cursei a graduação em Artes Plásticas, retornando novamente a Belo Horizonte entre 2006-2008, para cursar o mestrado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estas idas e vindas situaram Belo Horizonte e Uberlândia no mapa de minha vida familiar, afetiva e profissional. Contudo, em 2010, cruzei as fronteiras do estado mineiro para me tornar professor universitário no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), na cidade de Goiânia. Lá permaneci até 2013, quando outra mudança me levou a Campinas para cursar o doutorado em Artes no Instituto de Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). De 2013 para cá, mudei outras quatro vezes de cidade, e morei em outras oito diferentes casas, só retornando a Goiânia, em 2017, para finalizar a tese.

A primeira entrada em um imóvel em demolição ocorreu em 2007, na Avenida Antônio Carlos, uma das vias urbanas de maior fluxo de carros de Belo Horizonte, MG. Posteriormente acessei uma segunda casa, onde desenvolvi os processos de *Desenho em Demolição*⁶ negociando minha entrada e permanência com a empreiteira responsável, encarregados e trabalhadores da obra.

Na proposta *Desenho em Demolição* empenhei quatro dias nos quais ocupei cômodos da casa antes da sua demolição⁷. No período percorri os ambientes e propus intervenções com pedras, carvão outros materiais utilizados para desenhar, demarcar e interferir diretamente nas paredes e em outras superfícies como o chão. Ações de empilhar e deslocar pedras ou entulhos encontrados também foram realizadas durante minha permanência, que se deu no justo intervalo entre a desocupação e a demolição da casa, antes de sua demolição para construção de um condomínio residencial.

Anos depois, deparei-me com uma dezena de casas residenciais que estavam em fase de demolição, estas compreendendo o perímetro de um quarteirão inteiro do bairro Taquaral, em Campinas, SP. Este foi um processo mais intenso, que buscou uma imersão no espaço com intuito de propor a realização de intervenções que ocupassem as superfícies, mas fizesse coletas de materiais e registros de ações realizadas no próprio lugar. Intitulada *Des-Habitar*⁸ esta imersão se realizou em dois momentos, durando dezessete dias no total.

Três anos mais tarde, em 2017, realizei *Ações para uma casa em reforma*, na qual passei a ocupar uma casa em estado parcial de demolição. Permaneci na obra em períodos esporádicos dos dias, acompanhando os pedreiros por dois meses no período da reforma, para ativar situações que viabilizassem atuar diretamente nas estruturas arquitetônicas através de inscrições diretas nas paredes, mas também para realizar ações para serem registradas em fotografia e vídeo, ações estas que se efetivaram como reações às

⁶ *Desenho em demolição* foi realizada entre 6 a 9 de junho de 2007 na Rua Califórnia s/n, em frente ao número 100, no bairro Sion, na cidade de Belo Horizonte, MG.

⁷ A primeira visita ao imóvel se deu na companhia de Marcelo Kraiser, artista e professor no curso de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, e orientador de minha pesquisa de mestrado, no período de 2006-2008. Também contei com a parceria da artista Margarida Campos, que me acompanhou na terceira visita à casa realizando registros fotográficos do processo.

⁸ *Des-Habitar* foi realizada entre os dias 12 a 16 de outubro e 21 de outubro a 01 de novembro de 2014, no Bairro Taquaral, em Campinas-SP. Neste período, contei com a colaboração do artista Marcus Braga, de Araraquara e com a artista Anna Behatriz Azevedo de Goiânia, que durante dois dias estiveram comigo para juntos compartilharmos experiências e construirmos trabalhos no local.

operações efetuadas para a demolição e por aspectos relativos aos materiais encontrados e descartados, como entulhos, mas também buscando outros modos de atuar que fossem mais afetivos, propusessem encontros com outras pessoas e com informações disponíveis na reforma e nas áreas externas, como o jardim e quintal⁹.

Entre a primeira entrada, a realização de *Desenho em Demolição*, em 2007, e a última proposta, intitulada *Ações para Casa em Reforma*, em 2017, mantive o hábito de realizar caminhadas e esboçar percursos por ruas das cidades onde morei, percebendo, nesta operação de contato com outros espaços, novas vias para a observação, para o registro, para me movimentar pela cidade, de modo a levantar uma sequência de desdobramentos poéticos que viabilizassem outras atuações para a construção de uma investigação artística.

Não tendo como hábito traçar mapas ou anotar roteiros prévios, no entanto, defini o início de cada trajeto levando em consideração as condições de locomoção disponíveis (a pé, de ônibus, de carro ou metrô). Como estratégia, durante o percurso, quase sempre fiz anotações textuais, registros fotográficos e desenhos, de modo a priorizar o intervalo como possibilidade para construir processos que se efetivam com e durante o próprio ato de caminhar. Estas anotações, desenhadas na forma de mapas, de esquemas ou de gráficos, ocupam folhas soltas, cadernos, paredes etc. e orientam-me na condução, na disposição das questões e na estruturação de um panorama geral da investigação, que foi, na maior parte das vezes, muito cambiante.

⁹ Para *Ações para uma casa em reforma*, foi criada uma página de evento na plataforma Facebook para que pudesse convidar pessoas a vir conhecer a casa e também compartilhar diariamente imagens dos processos que foram realizados. Além dos pedreiros e outros trabalhadores da obra, estiveram presentes na casa as artistas Yara Pina e Kárita Gonzaga, com quem realizei duas ações em conjunto.

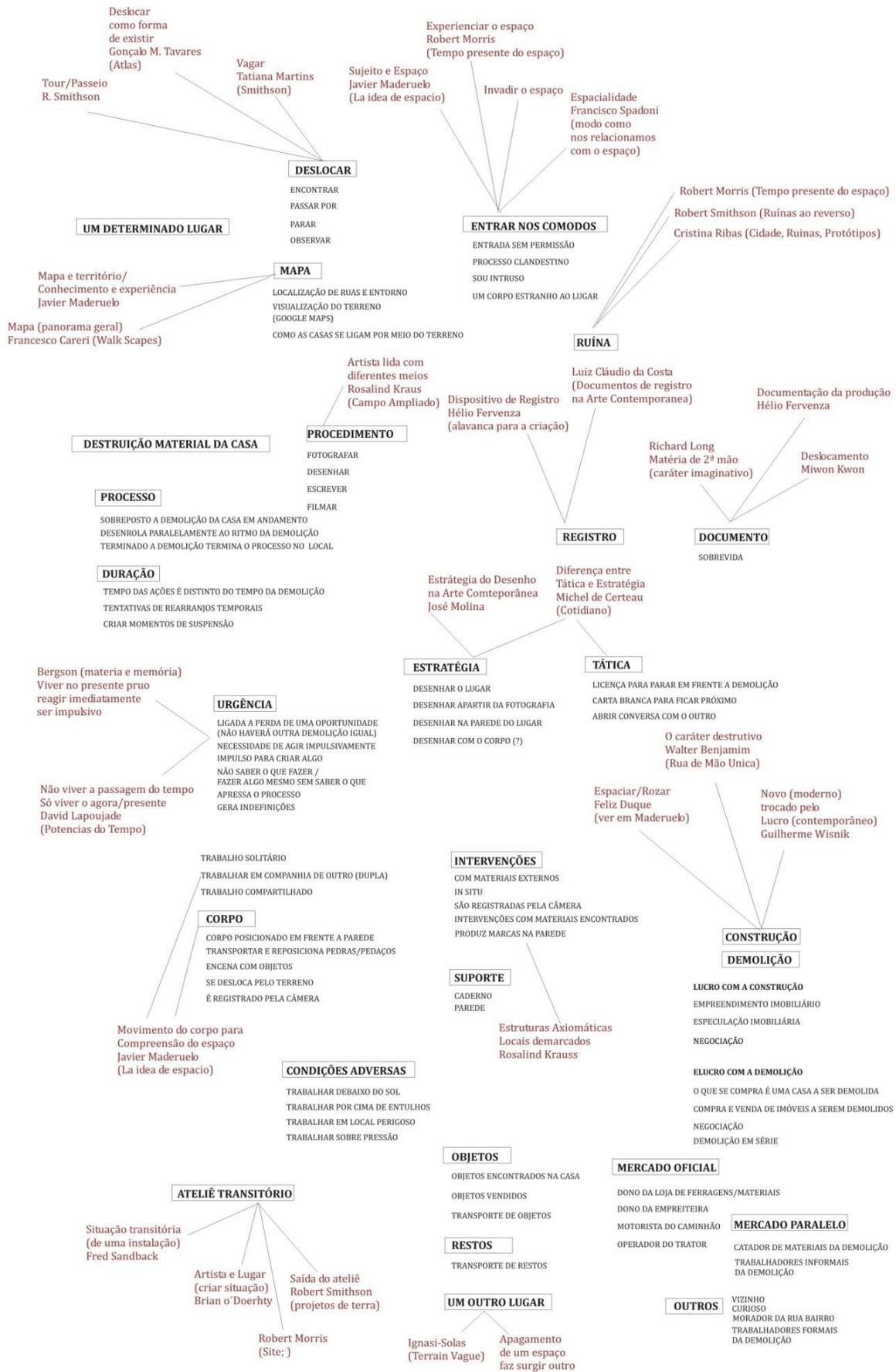


Figura 1 - Esquema com anotações das estratégias, referenciais teóricos e artísticos e conceitos trabalhados na pesquisa. 2016. Fonte: Glayson Arcanjo.

As estratégias iniciadas com as caminhadas pelas ruas, o encontro e a entrada nos imóveis em demolição, assinalam meu olhar e posicionamento diante das transformações ocorridas na cidade contemporânea, bem como os modos como me utilizo destes espaços em transformação para construir trabalhos de ordem poética. O desencadeamento das operações para a construção dos trabalhos poéticos me levou a tomar posse de um texto de 1967 de Robert Smithson, intitulado *Um Passeio pelos monumentos de Passaic*, e constatar semelhanças entre minha investigação e a investigação realizada pelo artista norte-americano. Digo isto porque, ao ler o texto elaborado por Smithson, percebo como o artista transita pela cidade, e como seus escritos constroem uma estratégia metodológica possível ao descrever detalhadamente os modos como realiza percursos pelas áreas devastadas de Passaic, em Nova Jersey, EUA, com destaque para a presença de maquinários e objetos abandonados nas construções, e a seleção de uma série de monumentos encontrados no percurso e que serão nomeados pelo artista como ruínas ao avesso.

Smithson buscou compreender e sistematizar os processos que permearam seus estudos por meio de anotações, escritos, desenhos, mapas etc. Para Deren (2012, s.p.),

La metodología que sigue el artista consiste en ir tomando fotografías de los despojos industriales de la zona, por medio de éstas, Smithson reinterpreta los suburbios de su lugar de nacimiento, siguiendo la idea de la mirada pintoresca. Teniendo todo ese bagaje presente, Smithson decide un sábado cualquiera, coger un autobús hacia New Jersey. Esta vez va solo. En el camino lee el *New York Times* y un libro de ciencia ficción de Brian Aldiss. No se ha olvidado de una cámara para immortalizar su viaje a Passaic, como si fuera un turista cualquiera, o un antropólogo a realizar una investigación.

Tal como foi observado nos passeios realizados em Passaic, existem outras séries de documentos de viagem do artista que se aproximam de minha investigação por se configurarem como possibilidade de sistematização do processo de criação. Caso, por exemplo, de *Hotel Palenque*, que se constitui de publicação de material audiovisual resultante de viagem ao México, tendo o artista se hospedado no hotel homônimo.

Interessa-me o fato de Smithson ter realizado diversas caminhadas nas quais se deslocava a pé, de ônibus ou de carro, principalmente em territórios do México e dos Estados Unidos. Nomeadas como Passeios (Tours), algumas destas caminhadas eram solitárias, outras na companhia de sua esposa, Nancy Holt, e com amigos artistas como Michael Heizer e Carl Andre.

Tal como observado nos passeios de Smithson, utilizei objetos e outros materiais que carregava comigo durante o trajeto: lápis e canetas, cadernos, câmera fotográfica, filmadora, gravador de voz etc. A presença destes materiais acoplados ao corpo durante as caminhadas possibilitou a realização de registros e documentações.

De outra parte, o ato de caminhar se liga aos passos, como nos diz Michel de Certeau, e são os “jogos dos passos que moldam os espaços” e “tecem os lugares” (CERTEAU, 1994, p. 176). Certeau aproxima o ato de caminhar, relativo aos sistemas urbanos, ao da enunciação, relativo à língua, para fazer deste movimento algo repleto de invenções, desvios e improvisações, que vão sendo alterados a todo o momento pelo caminhante. Para o autor, se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, um local onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, um muro que impede prosseguir), é o caminhante que irá atualizar algumas delas (CERTEAU, 1994, p. 176-178).

Ao observar minha própria maneira de movimentar-me pela cidade, atuo na cidade não como um turista qualquer, como um antropólogo, um geógrafo etc., mas como um artista que, diante das transformações na cidade contemporânea, busca modos de se posicionar, de criar aproximações, de enfrentar cada situação com a qual se depara.

Como artista, me movo por espaços da cidade e passo a encarar o caminho e as atualizações propostas pelo meu corpo na movimentação que realizo pelas ruas. Estas ordenações podem ocorrer em proximidade com a deriva, bem como ultrapassar suas ideias e se desdobrar em novos modos de percorrer, extrapolando a ideia da caminhada como somente ato de caminhar, de vagar pela cidade, para ser tomada como *ato de escolher*, como nos descreve Tatiana Martins:

Sobre a *deriva*, é possível desdobrar seus sentidos. Em seus artigos, Smithson expõe a entropia não apenas como noção mas como procedimento, como escrita. A aderência torna-se fundamental: a leitura torna-se vagar, isto é, uma e outro pertencem ao mesmo movimento. A indiferença quanto ao local reforça a potência do ato de escolher. (MARTINS, 2010, p. 113).

Os passeios em Passaic e outros passeios realizados por Smithson estão hoje compilados na forma de escritos oferecendo descrições minuciosas de detalhes das investigações realizadas *in situ* pelo artista, das operações poéticas e das teorias a elas vinculadas, como as que partem de conceitos como *Destruição*, *Ruína*, *Site*, *Non-site* e *Deslocamento*, pontos estes que interessam e serão abordados no decorrer dessa pesquisa.

Percebo como as imbricações entre o ato de caminhar como elaboração de uma estratégia de pesquisa, sua documentação e a exibição dos fragmentos abre a possibilidade de aproximação entre os *Passeios* de Smithson e o termo *Percurso* salientado por Francesco Careri e utilizado por ele para indicar “ao mesmo tempo o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)”. (CARERI, 2013, p. 31).

Francesco Careri, no livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, irá destacar dois momentos históricos específicos, Anti-Walk e Land-Walk, onde a experiência ligada ao caminhar configura-se como “uma história da cidade percorrida que vai da cidade banal do Dadá à cidade entrópica de Smithson, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos situacionistas” (CARERI, 2013, p. 28). Segundo o autor,

Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam (CARERI, 2013, p. 27-28).

As práticas ligadas ao caminhar foram descritas e atualizadas por Careri e também por Paola Jacques, que propõe aproxima-las às ideias da *Errância*, por esta incluir pessoas que caminham na cidade apreendendo o espaço urbano e buscando modos de criar outras *narrativas, narrativas menores; micronarrativas*. No sentido em que o termo é trabalhado pela autora, a *Errância* se dá “tanto no sentido do vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento” (JACQUES, 2012, p.24).

Para Jacques, *Errante* é termo utilizado para dizer daquele que vê a cidade além dos mapas, e que experimenta a cidade por dentro, inventando “sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante” (JACQUES, 2012, p. 24). A autora cria o termo *Errantes Urbanos* e inclui nesta categoria os artistas, músicos, escritores e pensadores que praticam caminhadas voluntárias e intencionais pelas cidades contemporâneas para questionar “o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica.” (JACQUES, 2012, p. 38).

Como artista, assumo, portanto, o papel de quem pratica errâncias, de quem se lança e é lançado na cidade, mas ao lançar-me pela cidade contemporânea e acompanhar o acontecer das demolições, o que vi e fiz surgir foram narrativas fragmentadas, na forma

de textos, relatos, intervenções, desenhos, fotografias, vídeos, etc. Ao acompanhar as demolições, o que permanece disso talvez precise ser visto em sua forma residual e como fragmento, em que o que se narra e como se narra está longe da estabilidade e mais próximo de uma ordenação errante.

Ao encontrar-me em uma caminhada errante e fragmentada, que é processual e experimental, torno-me o corpo dessa investigação, na escrita, nas reflexões, na organização da tese etc. No entanto, em todos estes movimentos existem aberturas para momentos tateantes, mas sempre em pedaços. Deduzo haver algo de errante no desenho e na escrita, pois eles avançam com o próprio desenhar e escrever. A investigação será então como um desenhar desenhando, um escrever escrevendo, para tornar infinitos os modos de olhar para algo que se apresenta, como as superfícies em demolição que encontro nos ambientes das casas, nas quais se efetivam modos de riscar e marcar distintas superfícies, de se produzir intervenções diretas e sequencias de ações que se concretizam como desejo de construção artístico e processual, que é poético e pessoal.

Assim como acontece nas casas, busco produzir espécies de fissuras no processo da tese, tal como acontece nos distintos estágios de demolição da edificação, para chegar, talvez, a atingir alguma outra realidade que não sei de antemão, antes de experimentá-la e antes de sua ocorrência. O experimental das intervenções no desenho e na escrita liga-se ao experimental da demolição pelo fato de ser processual, emergir na urgência e se realizar por fragmentos, para produzir nada mais que resíduos em deslocamentos de ações e matérias decompostas, estas no sentido barthesiano, em que, ao decompor, “aceito acompanhar a decomposição, decompor-me eu mesmo, simultaneamente; derrapo, agarro-me e arrasto” (BARTHES, 2003, p. 77).

Diante dos desmanches das estruturas das edificações, acompanhar o surgimento de pensamentos que ganham materialidade na forma de textos, na reorganização de objetos, na edição de fotografias, na compilação de desenhos etc. são possibilidades de gerar novas configurações e estabelecer continuidades para a pesquisa, estas também se apresentariam como formas de se decompor. Parto, portanto, da observação de *Desenho em Demolição* (2007), *Des-Habitar* (2014) e *Ações para uma casa em reforma* (2017), para elucidar processos artísticos desenvolvidos em casas em vias de serem demolidas, propondo uma investigação que inter-relaciona teoria e prática em um conjunto de breves reflexões; textos, imagens, notas etc., cujas articulações, intersecções são fundamentais para pensar a demolição como espaço para o acontecimento de processos que se desenvolveram temporalmente no lugar e foram posteriormente deslocados.

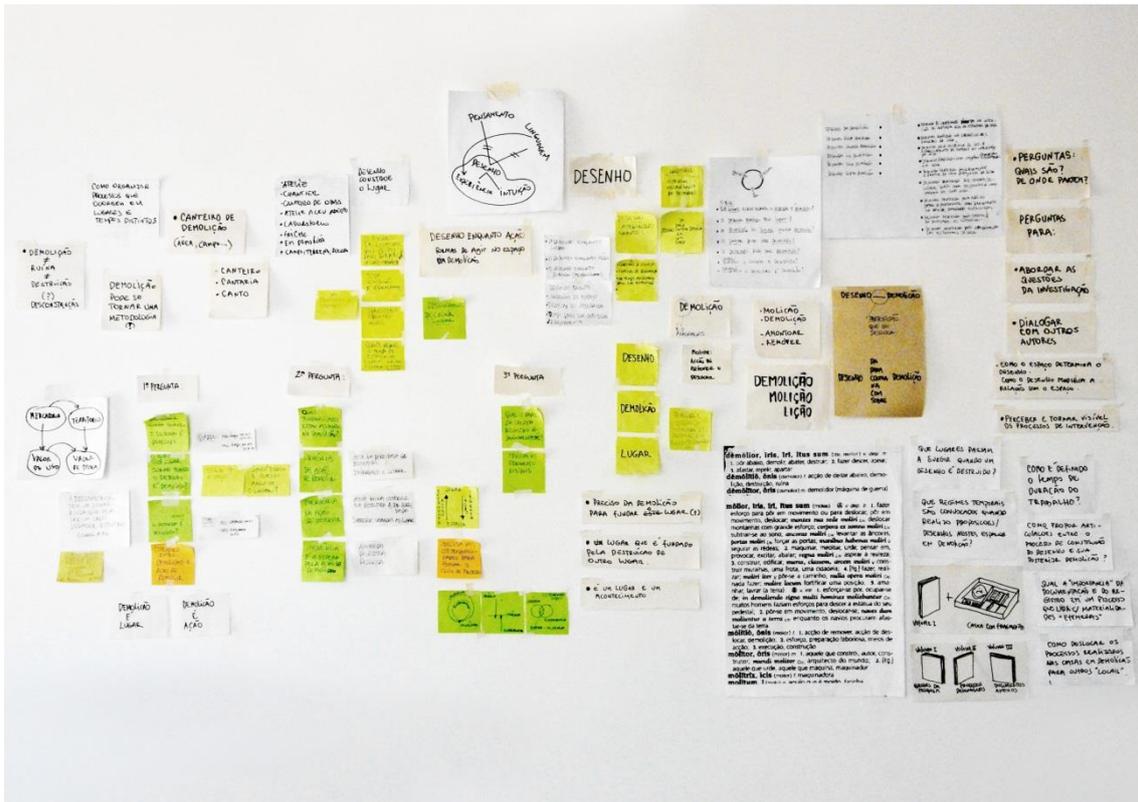


Figura 3 – Post-it e papéis com anotações textuais, gráficos, perguntas e questões principais, colados na parede para a estruturação da pesquisa, 2018. Fonte: Glayson Arcanjo.

Um paralelo entre a investigação aqui proposta e os elementos encontrados no espaço da demolição põe em evidência uma infinidade de resíduos que são depositados sobre o chão e continuamente deslocados e removidos para outros terrenos. Nessa aproximação, busco subsídios que me auxiliem na preparação de um terreno de pesquisa em face do amontoado de perguntas que foram lançadas.

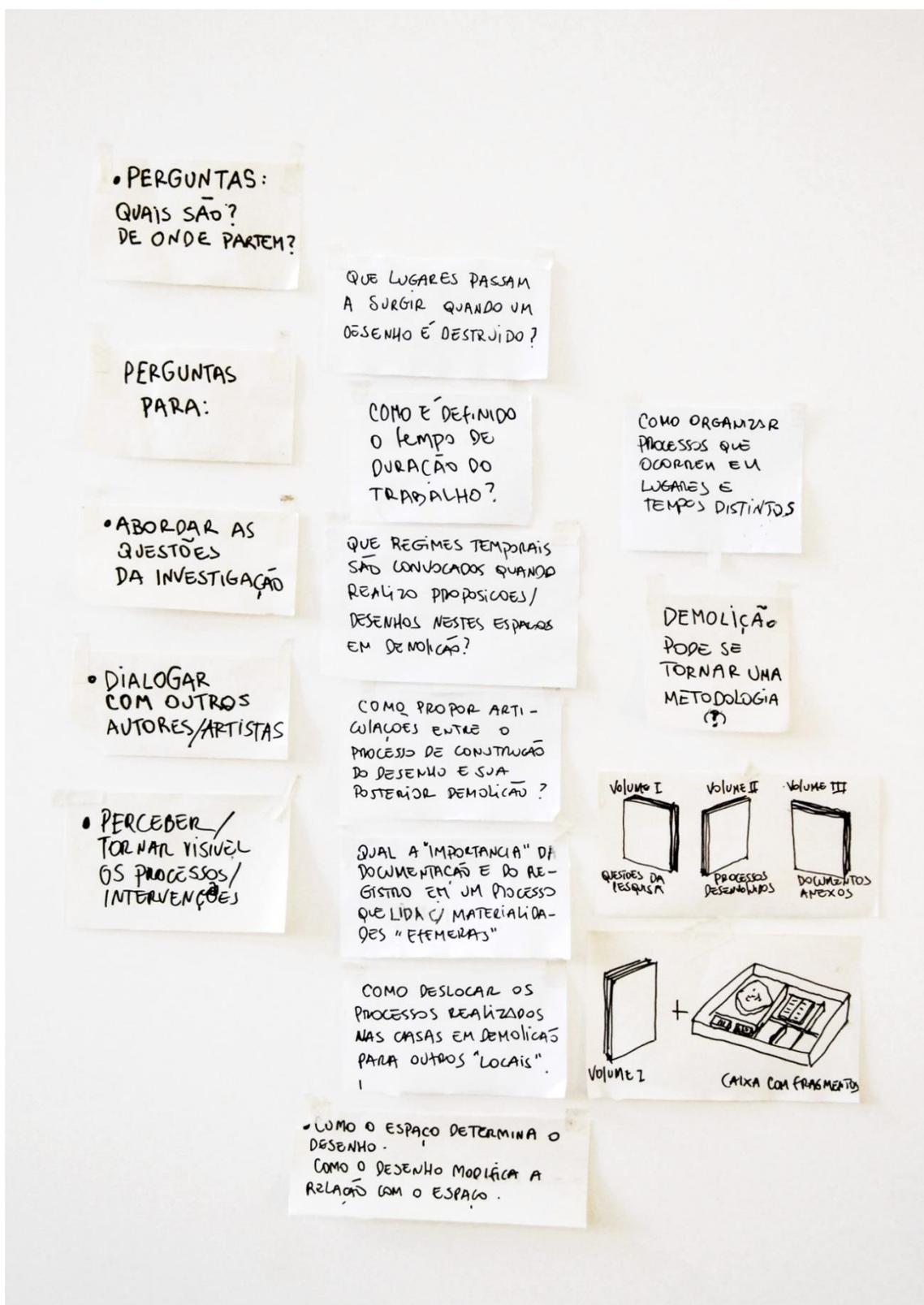


Figura 4 – Post-it e papéis com anotações textuais, gráficos, perguntas e questões principais para a estruturação da pesquisa, 2018. Fonte: Glayson Arcanjo



Figura 5 – Post-it e papéis com anotações textuais, gráficos, perguntas e questões principais para a estruturação da pesquisa, 2018. Fonte: Glayson Arcanjo

Diante do volume de questões e afastada as pretensões iniciais de responder todas as perguntas que surgiram, busco criar pontos de contato que possam estimular reflexões sobre os assuntos apresentados e planos que converjam e estabeleçam motes para conversas em torno delas. Como estratégia de sistematização, dada a diversidade e volume de questões colocadas e materiais resultantes, criei alguns cadernos que se inter-relacionam na tentativa de tornar visível algo da emergência das intervenções, desenhos, fotografias, ações e vídeos produzidos em reação às urgências das operações empregadas na demolição e a posterior reorganização de partes dos processos realizados.

Deste modo, na primeira parte desta tese apresento três destes cadernos, sendo estes intitulados *Desenho em Demolição*, *Des-Habitar* e *Ações para uma casa em reforma*. Cada um dos três cadernos foi elaborado para agrupar as imagens das intervenções, desenhos, ações, fotografias, registros e documentações. Este trabalho exigiu momentos criteriosos de seleção e redistribuição das imagens, de modo que elas fossem reorganizadas e editadas para criar novas leituras para cada um dos processos realizados, respectivamente, em Belo Horizonte - MG, em 2007, Campinas - SP, em 2014, e Goiânia - GO, em 2017.

Na segunda parte são formuladas reflexões teóricas na forma de textos, notas, mapas, diagramas etc. que, divididos em cinco capítulos, foram assim nomeados: *Notas sobre demolição*, *Notas sobre demolição e desenho*, *Notas sobre demolição e temporariedade do lugar*, *Notas sobre demolição, desenho e processo* e *Outros canteiros*.

Na sequência, encerrando a segunda parte, apresento *Processos Intermediários*, constituído de uma seleção de trabalhos realizados entre 2008-2016, e, por fim, uma Caixa-Casa, contendo cadernos usados na pesquisa, algumas fotografias e materiais coletados nas demolições, sendo, a própria caixa, produzida com pedaços de materiais também recolhidos.

No decorrer da pesquisa, foram muitas as tentativas de agrupamento do material, sendo este o que se mostrou mais eficaz para à análise e compreensão do processo criativo e de escrita do texto, tendo em vista que o que resulta disso, bem como os lugares em que os processos acontecem, são fragmentados e obedecem a uma dinâmica não linear, e muitas vezes caótica.

Como cacos de uma pesquisa que lida com fragmentos da demolição, de textos, de imagens etc., cada uma dessas partes agora reunidas se juntam a outros materiais coletados ou produzidos posteriormente às intervenções realizadas nas edificações. A tese se configura então como lugar construído para receber e agrupar pedaços, amostras, restos da demolição, objetos e imagens, e outros resíduos originados, coletados, produzidos e organizados durante o período de envolvimento com esta investigação.

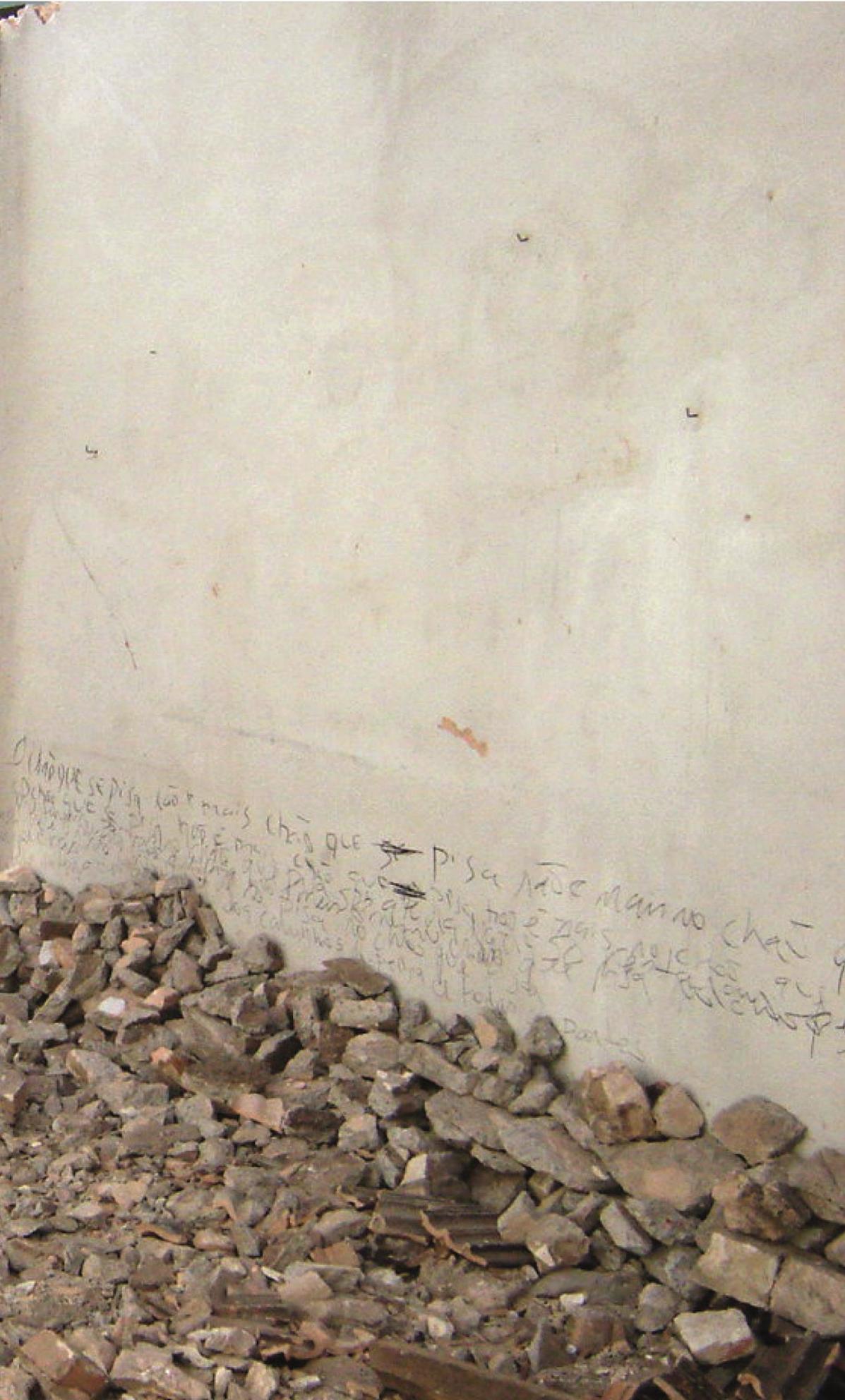
PARTE1¹⁰

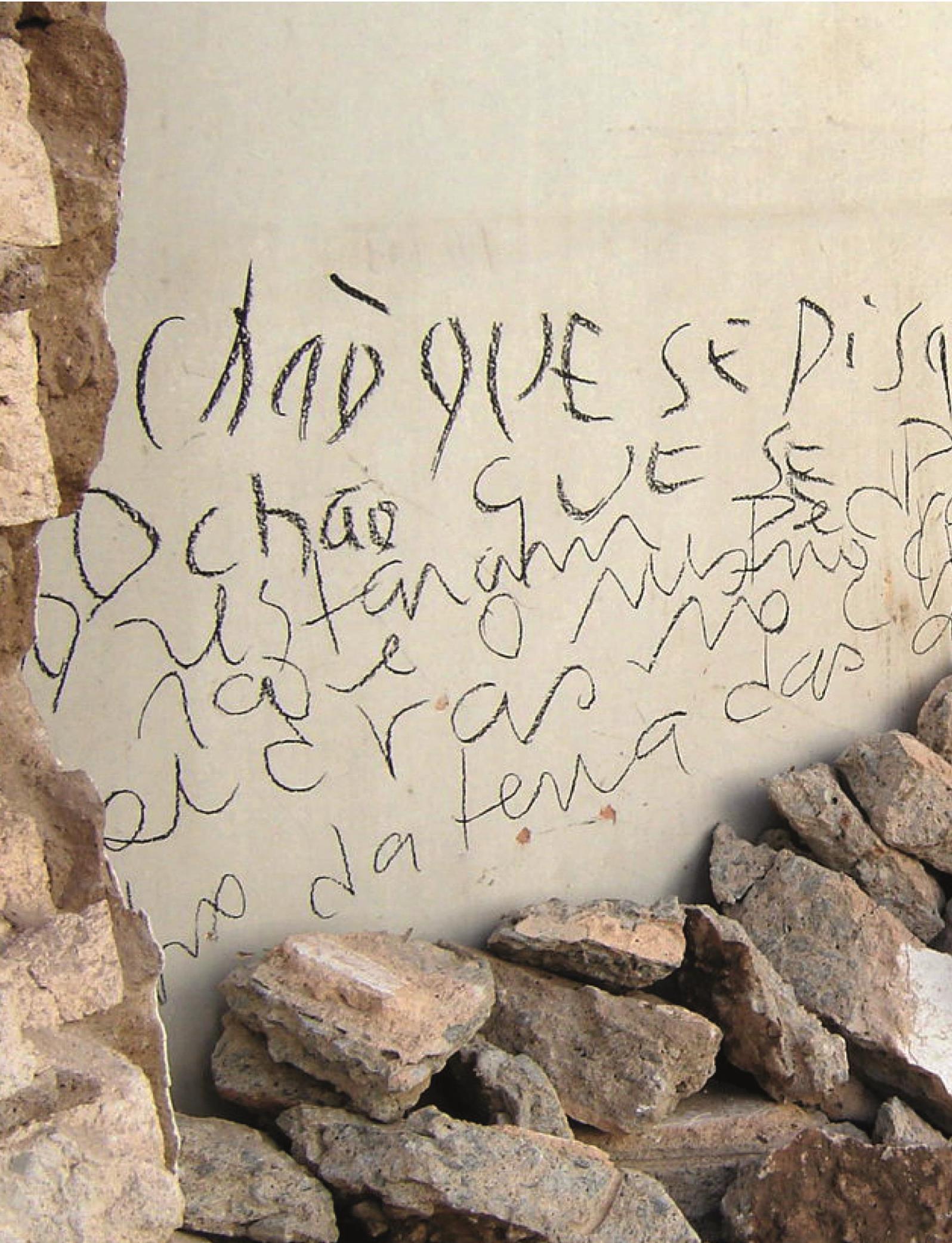
1.DESENHO EM DEMOLIÇÃO

BELO HORIZONTE-MG (2007)

¹⁰ As figuras que compõe essa parte da tese estão relacionadas aos processos *Desenho em demolição*, *Des-habitar e Ações para uma cada em reforma*. Compreendendo as especificidades de cada trabalho dos quais as figuras se originaram, optei em apresenta-las sem as legendas, pois são elas mesmas que constituirão cada processo. Para melhor visualização das imagens da PARTE1 da tese sugerimos exibi-la no modo de visualização “página dupla” em seu visualizador de PDF.







Chão que se Pisa

O chão que se Pisa
é o chão que se Pisa
e o chão que se Pisa

o chão que se Pisa
é o chão que se Pisa
e o chão que se Pisa

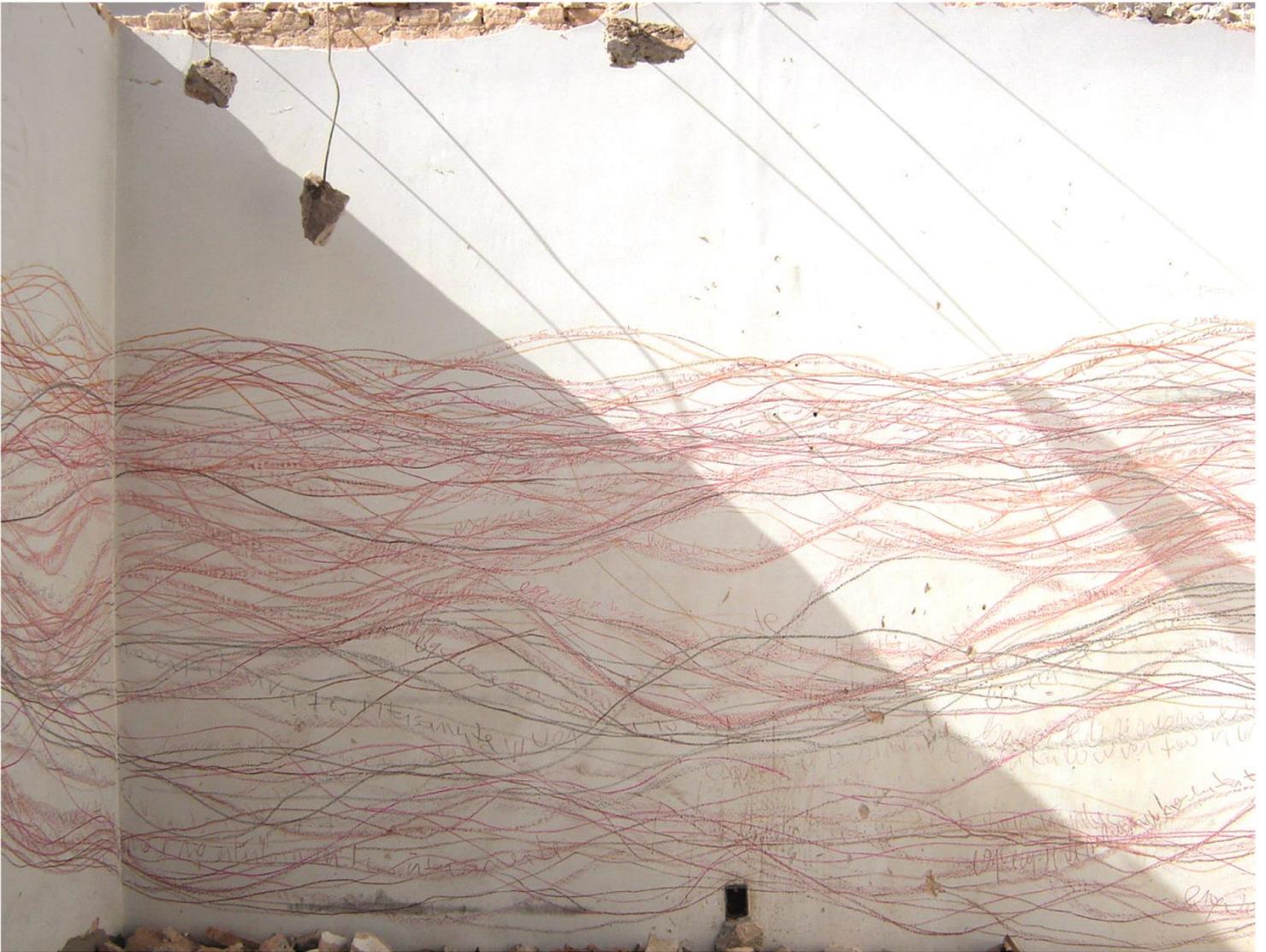
no da terra



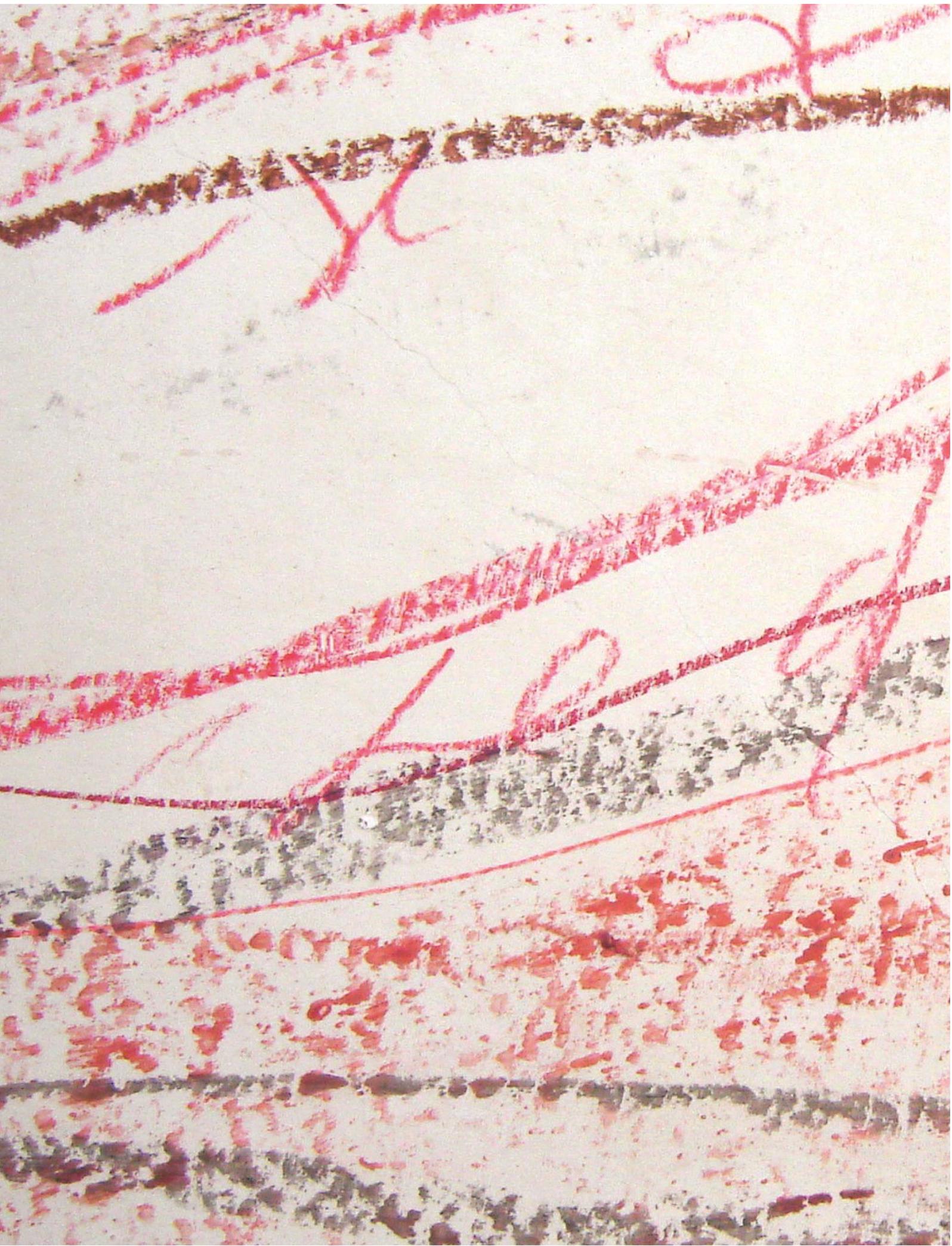


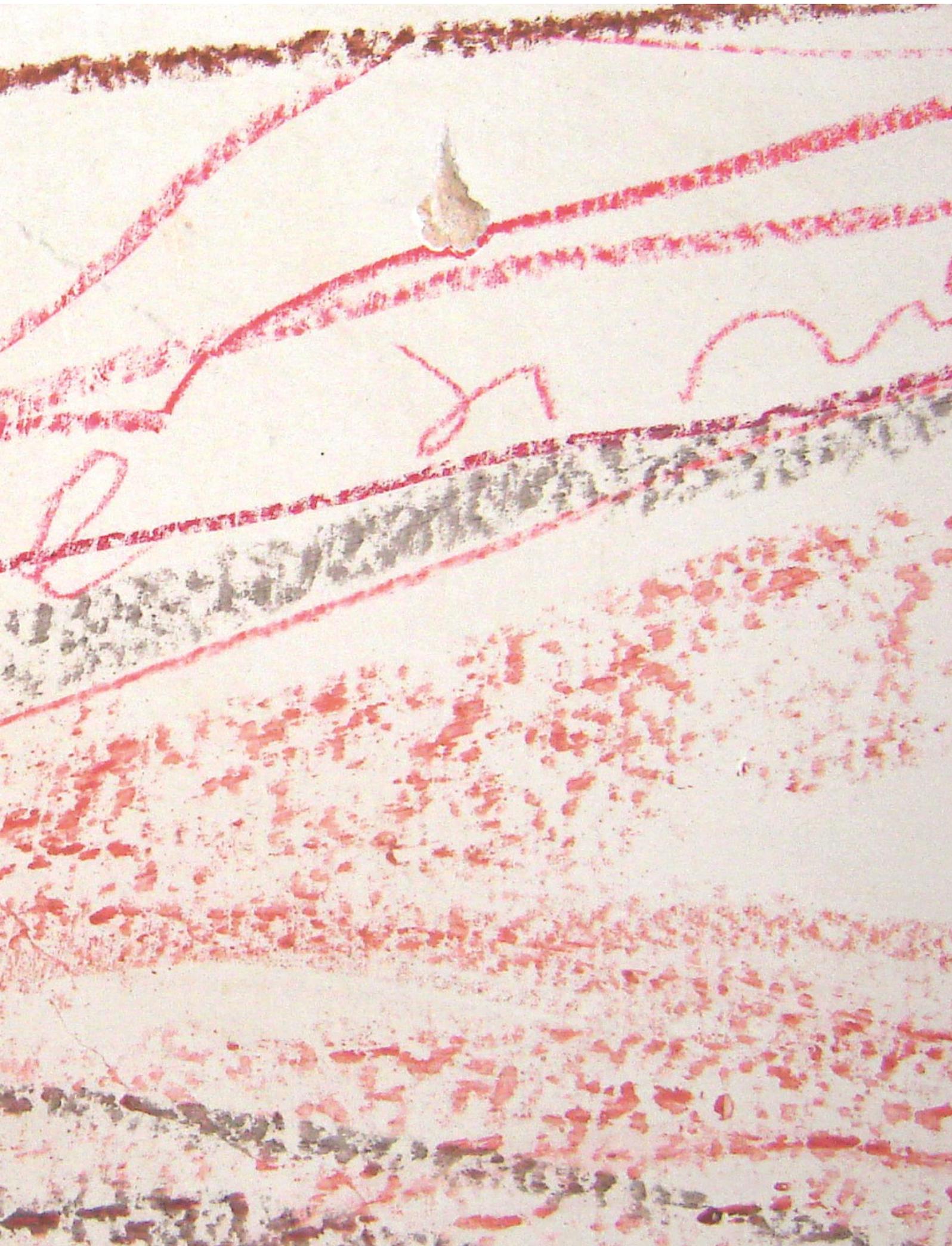






























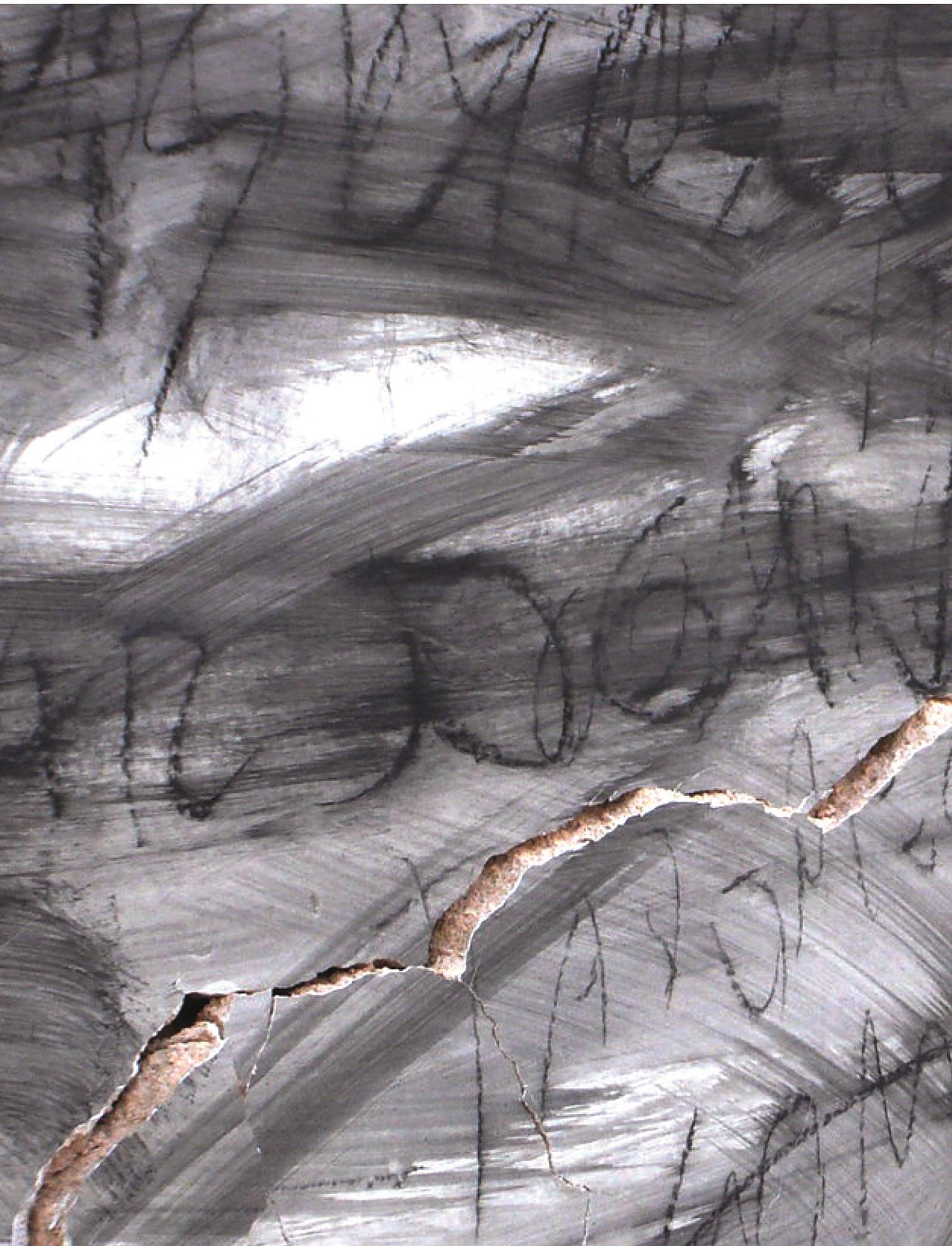




UM SUSTO CAUSADO POR UM BARULHO METÁLICO INTERROMPEU O APARENTE SILÊNCIO QUE PAIRAVA NO INTERIOR DA CASA. POR AQUELA EMISSÃO NÃO ESTRITAMENTE SONORA, PUDE ANTEVER O DESEJO DESTRUIDOR DO HOMEM PROJETADO NA PRÓPRIA MÁQUINA DE DESTRUIR E SENTIR EM MEU CORPO O TREMOR QUE SE PROJETOU NAS PAREDES E NO CHÃO DO CÔMODO ONDE ME ENCONTRAVA. É ASSIM QUE ME RECORDO DA PRIMEIRA VEZ QUE VI AQUELE TRATOR CASE W20E TURBO, ADENTRAR A CONSTRUÇÃO. AINDA TRÊMULO, PELO SUSTO COM O SÚBITO IMPACTO, LANCEI-ME PELOS LABIRINTOS INTERNOS DA CASA NA TENTATIVA DE OLHAR FRONTALMENTE AS PRIMEIRAS BATIDAS DO BRAÇO DO TRATOR CONTRA AS PAREDES. CORRI DESORGANIZADAMENTE PELO ESPAÇO, SEGURANDO EM UMA DAS MÃOS UMA CÂMERA SONY DSC-S60. MEU CORPO AO SE DESLOCAR ENTRE OS ESCOMBROS, PEDRAS E DEMOLIÇÕES ENXERGOU APENAS O PLANO DE VISÃO ENTRE O DISPOSITIVO DE VISÃO DA CÂMERA, O TRATOR E A PAREDE BAQUEADA. O PRIMEIRO OLHAR FOI O OLHAR MEDIADO PELALENTE, O PRIMEIRO REGISTRO FOI O REGISTRO FEITO POR UM CORPO DESAJUSTADO QUE TREMEU E SE ESFORÇOU PARA EMPUNHAR A MÁQUINA FOTOGRÁFICA E FAZER A FOTO, ENQUANTO SE DAVA, EM UM MESMO INSTANTE, OS ESTALOS INICIAIS DA DEMOLIÇÃO.













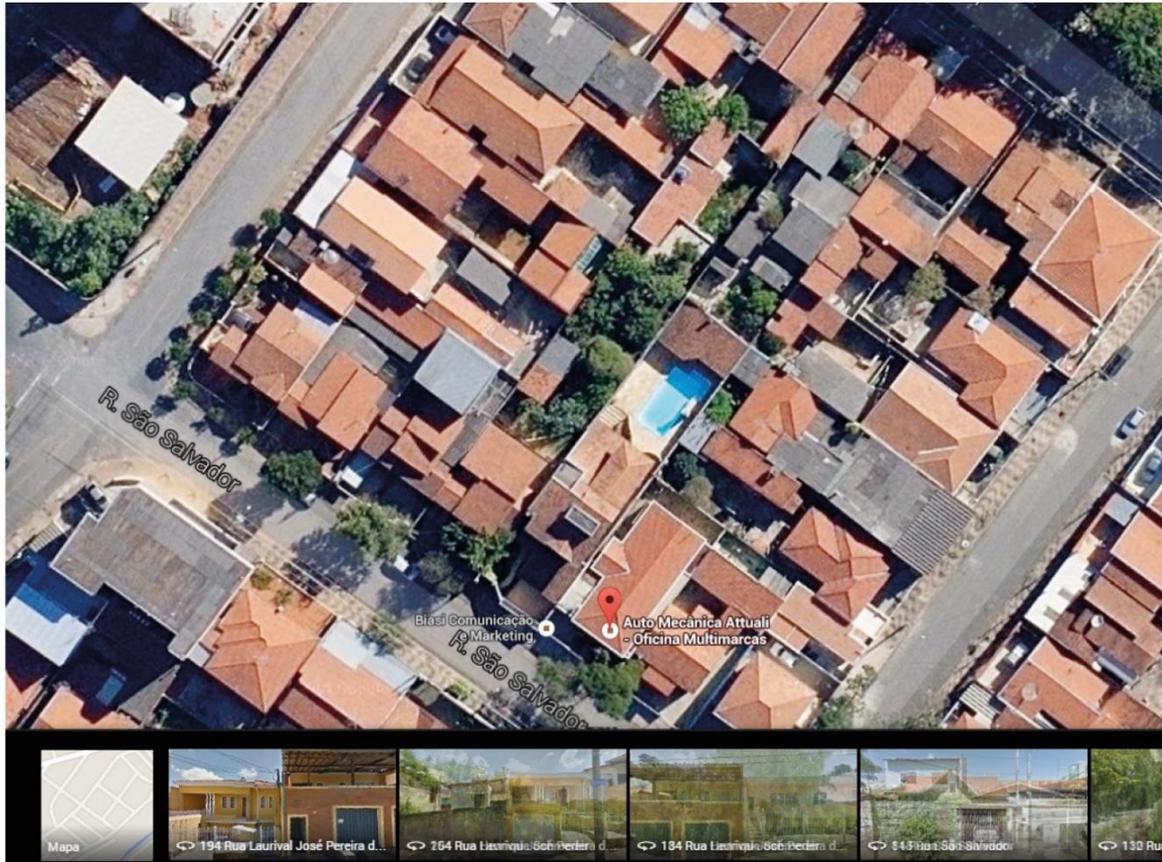












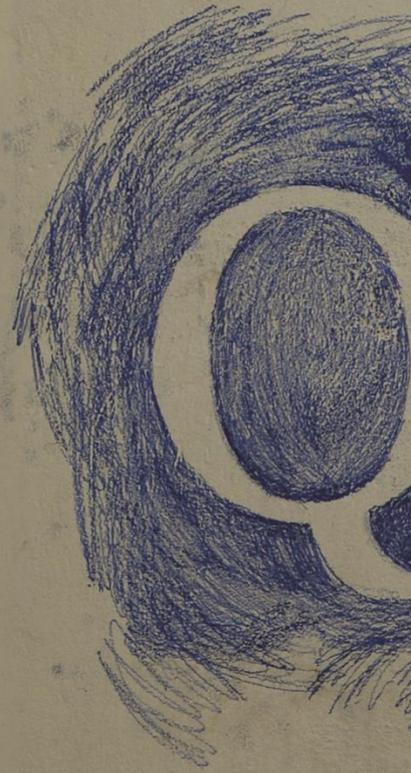
DES-HABITAR
CAMPINAS - SP (2014)











TOUFE

A













O T E M
M I N H
R I Q
O T M
M I A
R U I N



P O

H A

U E Z A

P O

A

N A







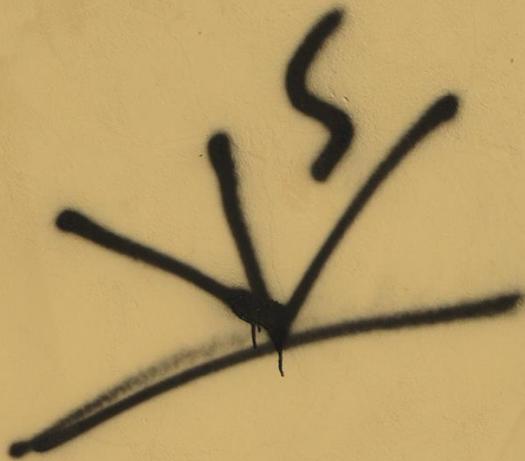




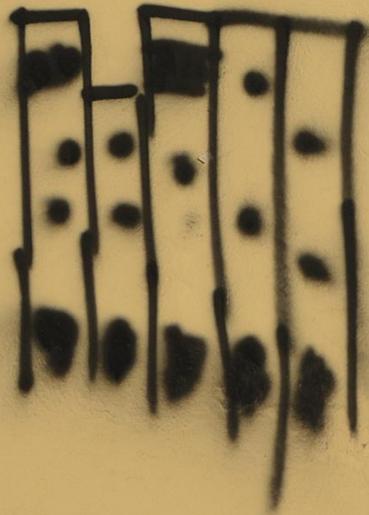


BH

↑↑↑↑↑



A



SO' /
PREDIN! /

↑↑↑↑↑

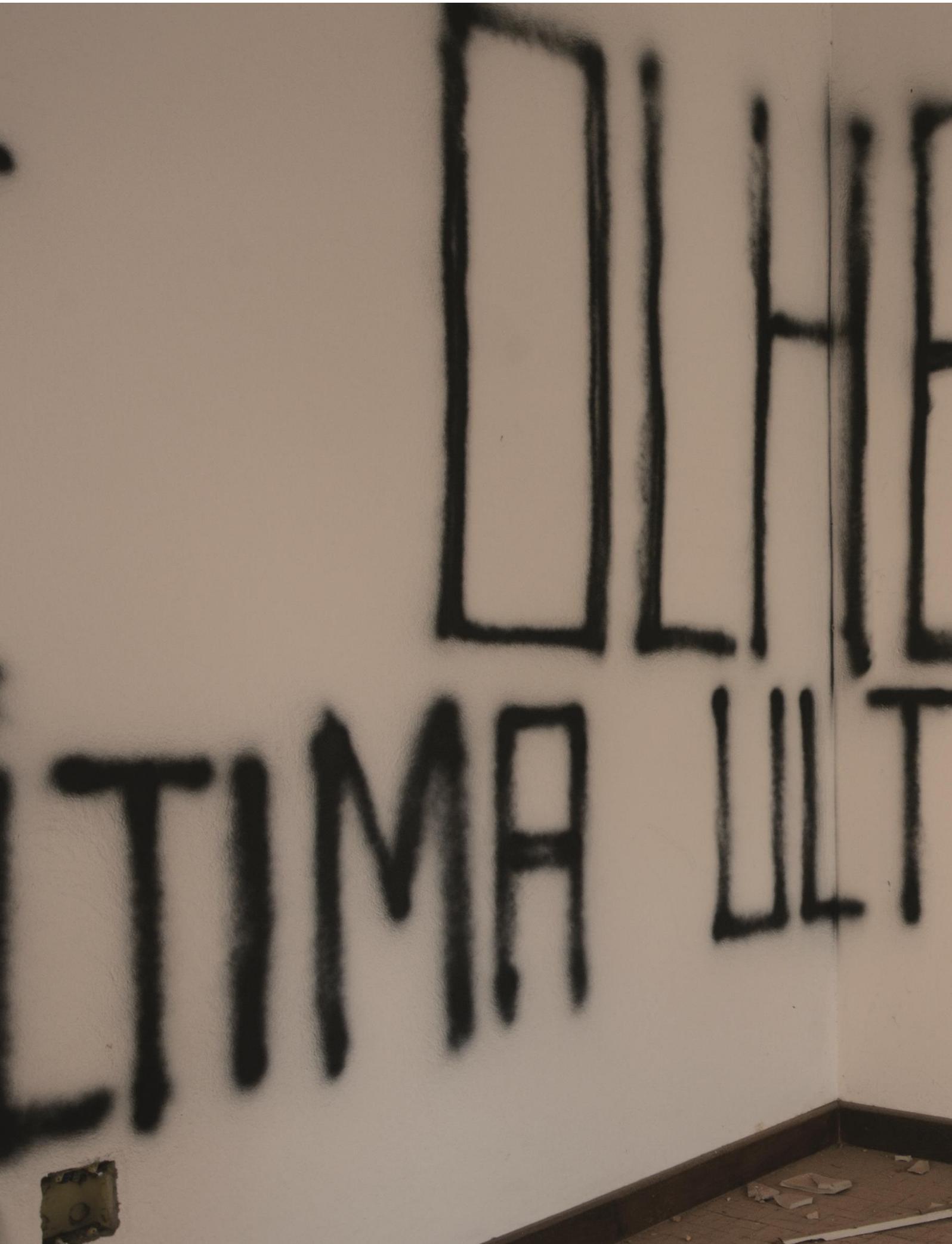


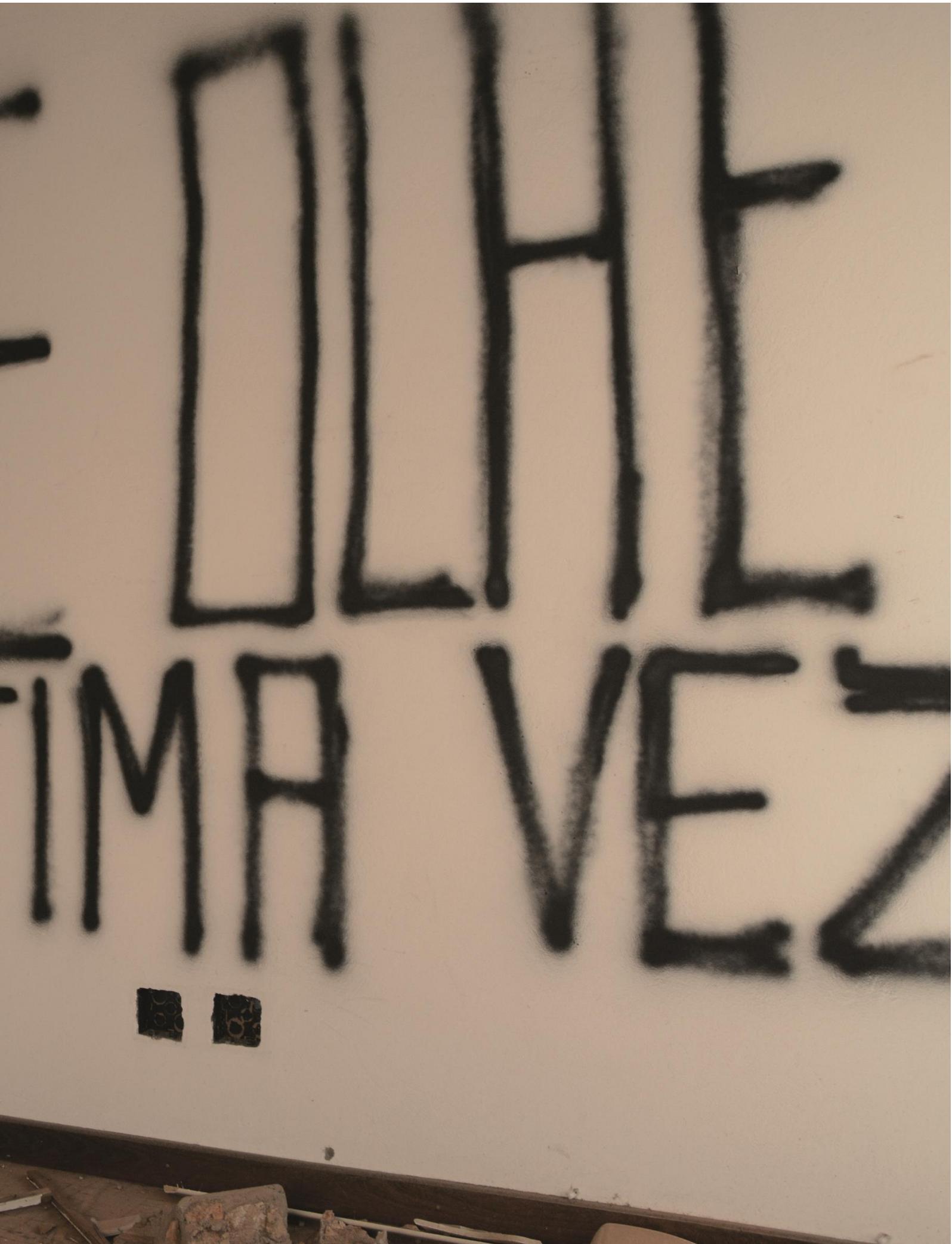






















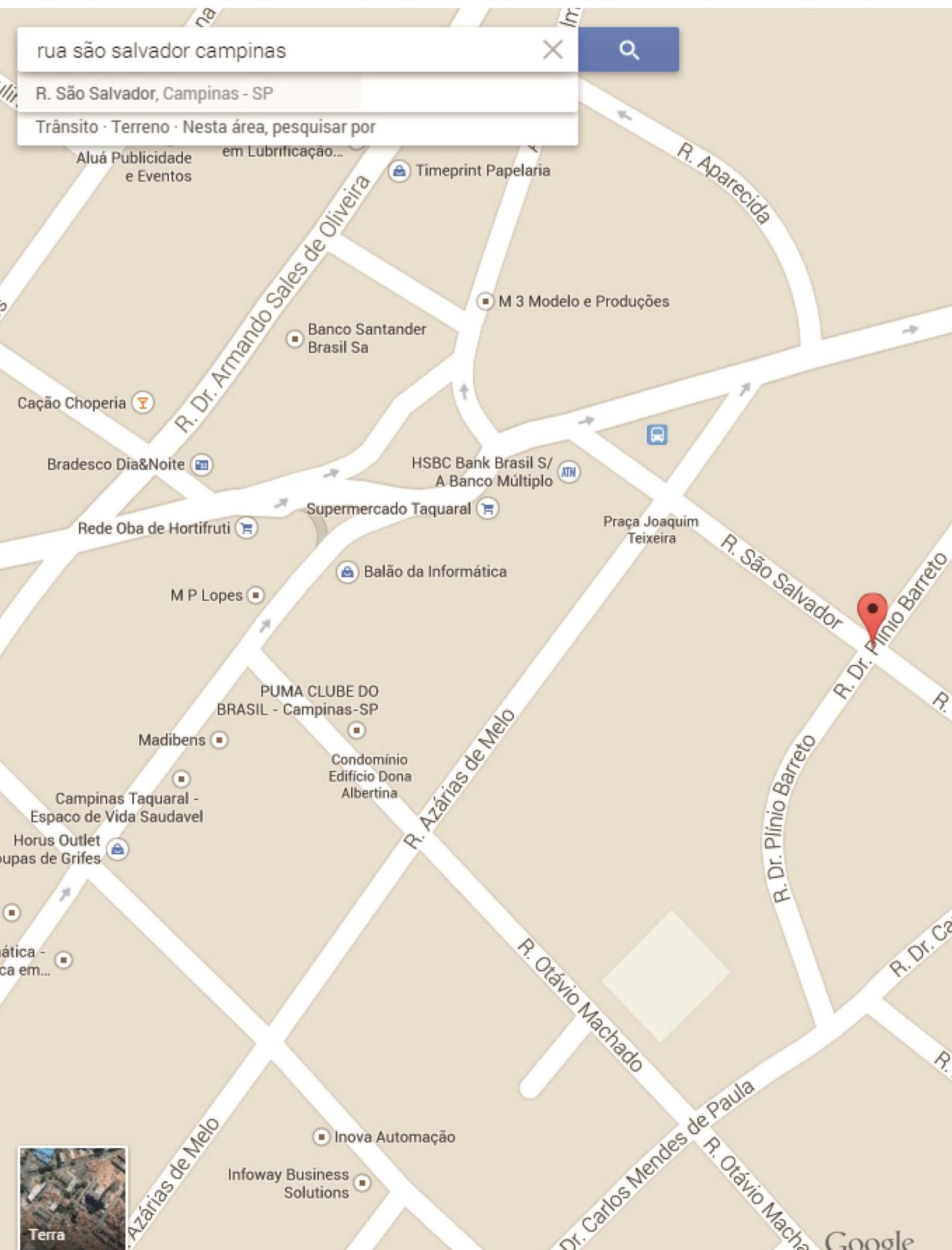


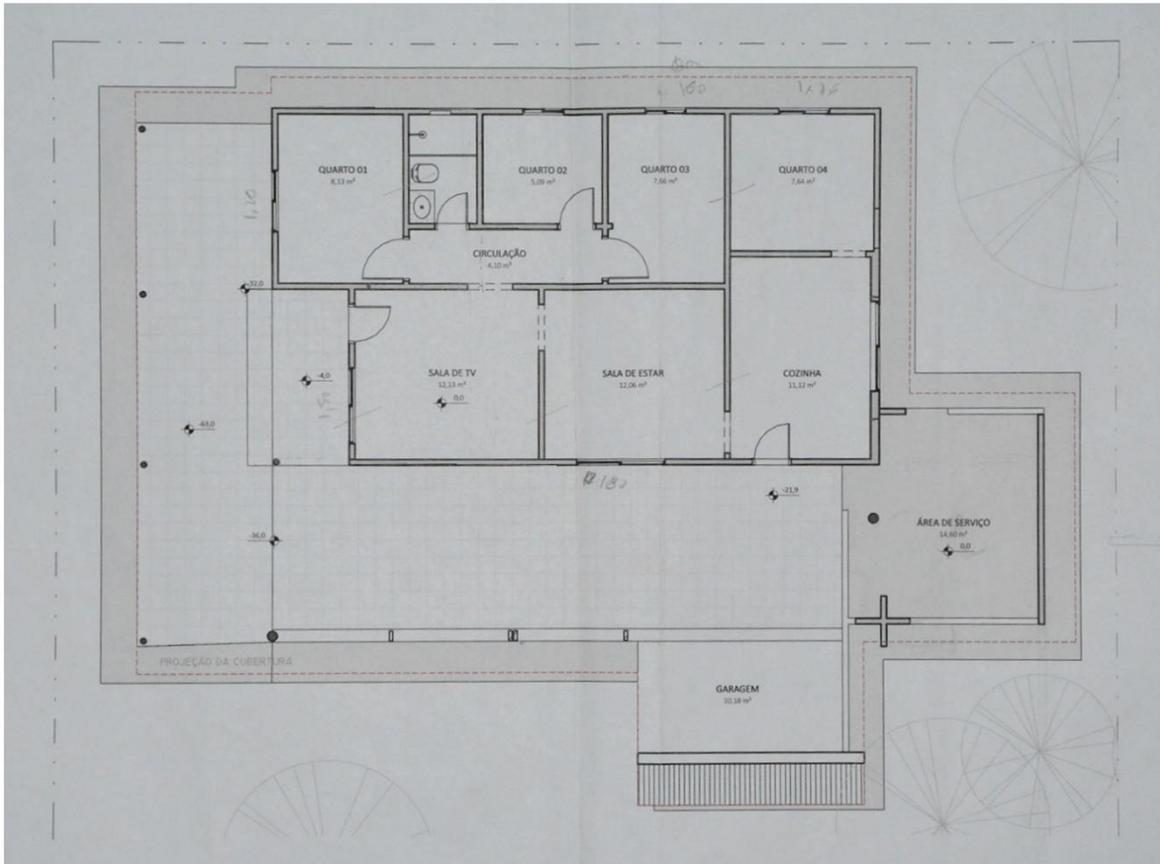


rua são salvador campinas

R. São Salvador, Campinas - SP

Trânsito · Terreno · Nesta área, pesquisar por

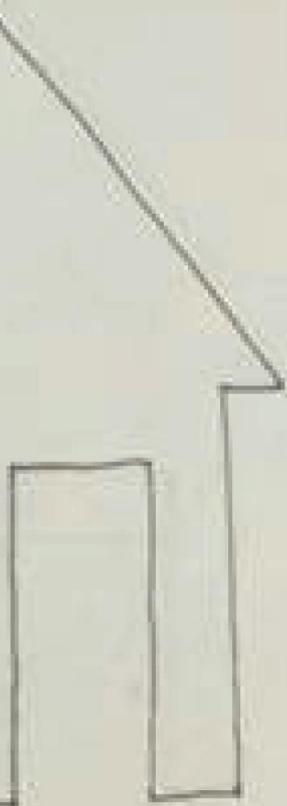




AÇÕES PARA UMA CASA EM REFORMA

GOIÂNIA-GO (2017)





ex-casa





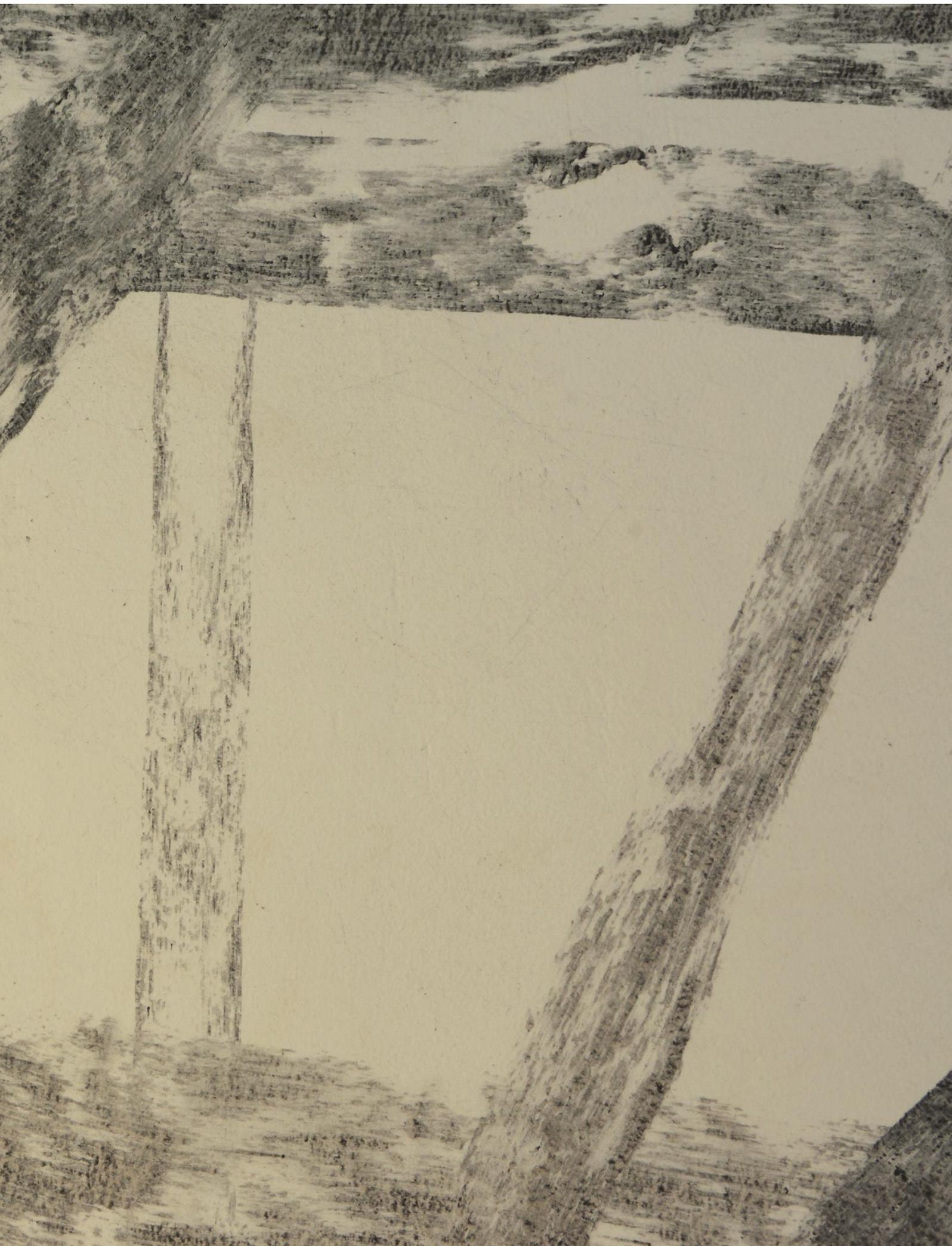




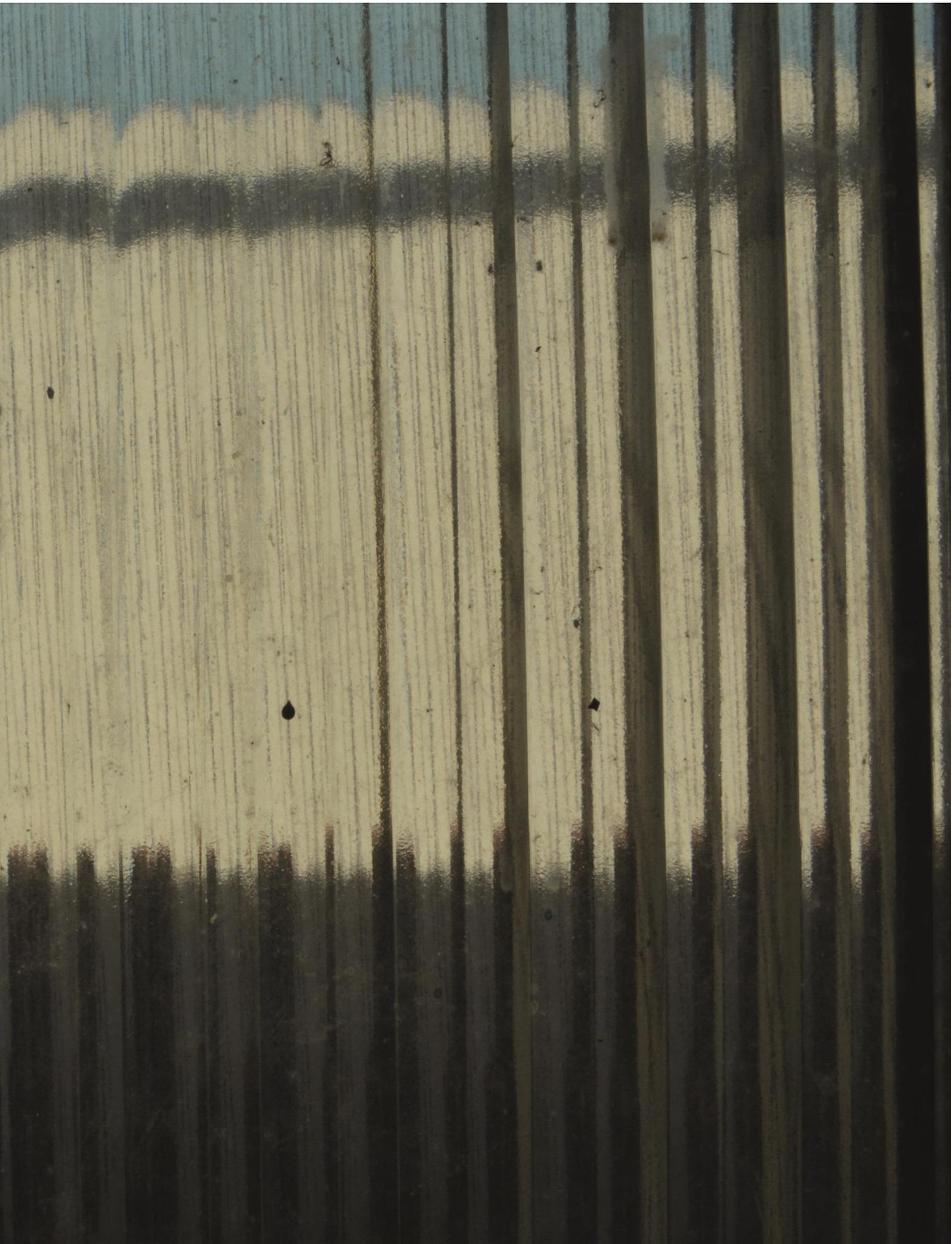




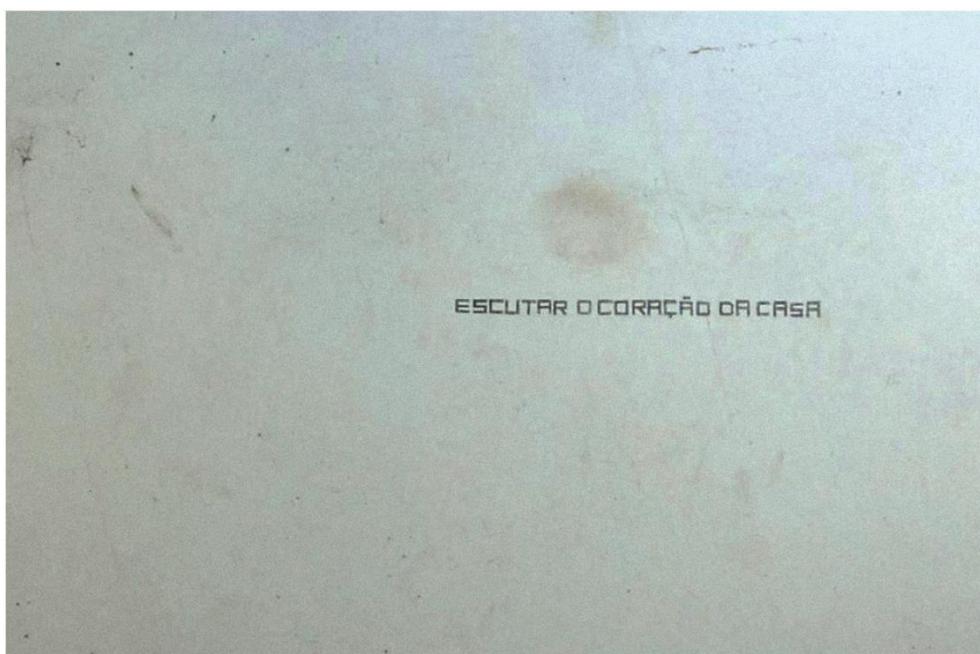
10:50
11:45
12:30
12:45
13:40



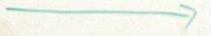








RETIRAR
&
PREENCHER















PARTE 2

NOTAS SOBRE DEMOLIÇÃO

Demolição, molição

Demolição (*demolition, onis – demolior*) designa a ação de deitar abaixo, para colocar ao chão determinadas estruturas e matérias. Esta ação, porém, não se dá sem esforço. Enquanto o sufixo -molição (*molior*) nos indica uma ação carregada de esforço, meio e preparação que tem como finalidade movimentar, deslocar, levantar, forçar, o prefixo De- retoma a condição de apagamento presente na palavra. (DICIONÁRIO LATIM PORTUGUÊS, 2001, p.213).

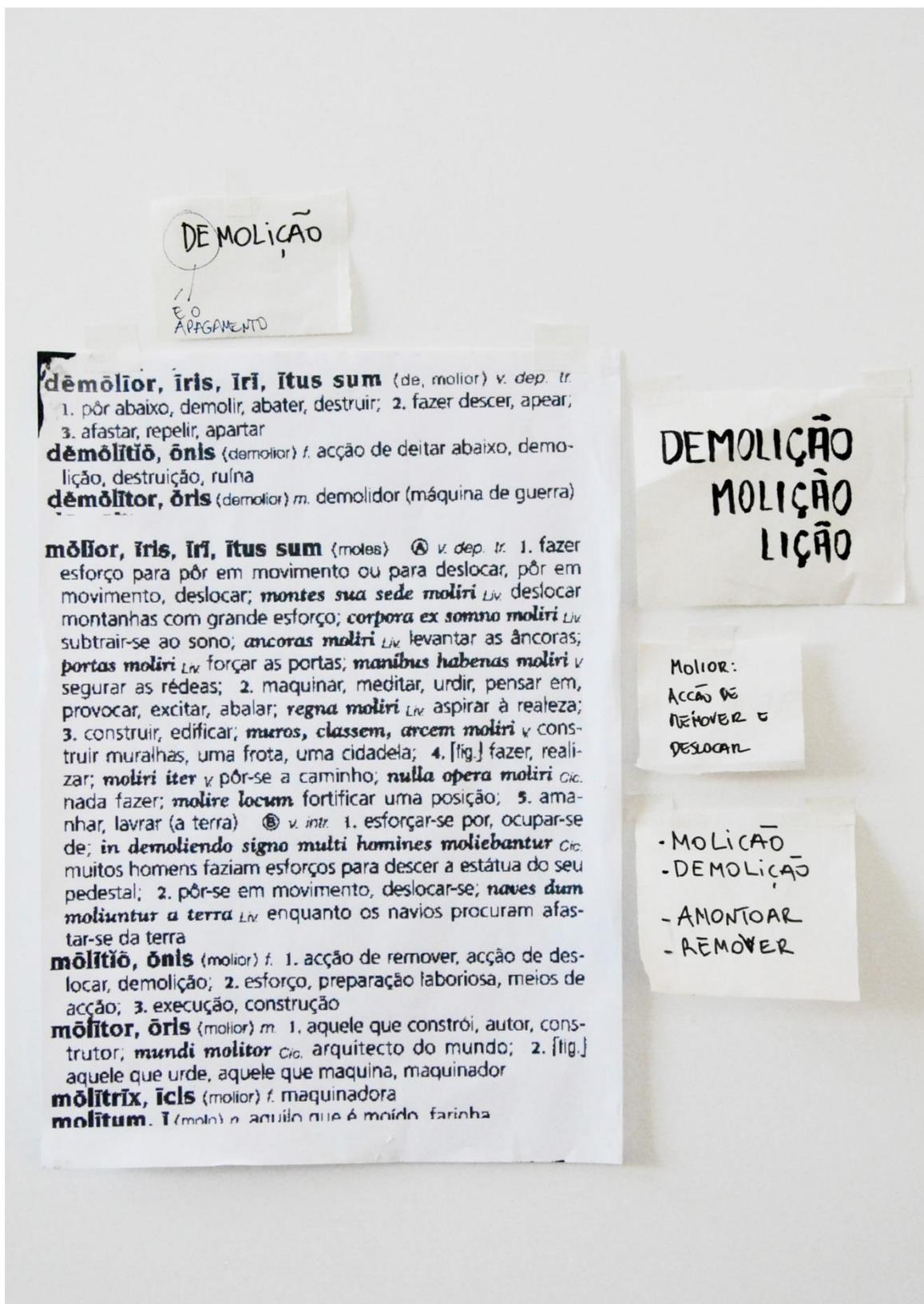


Figura 6 - Anotações da pesquisa com página de dicionário impressa e texto manuscrito em papel. Fonte: Glayson Arcanjo.

Demolições antecipadas

As demolições são indícios das intensas transformações urbanas que se infiltram no tecido da cidade. O grande número de imóveis em contínuo desmanche traz, talvez, evidências das alterações pelas quais a cidade contemporânea tem passado, provocando alterações também nas rotinas, fluxos e modos de vida das pessoas e dos lugares.

Nas cidades brasileiras, a intensificação da derrubada de imóveis, especialmente nas últimas duas décadas¹¹, é justificada pela necessidade do alargamento das vias de acesso, como a construção de corredores de ônibus, a melhoria do fluxo e rapidez dos automóveis que circulam pelas vias, como também pela abertura de espaço para implantação de novos empreendimentos imobiliários e a construção de novos edifícios, condomínios verticais, shoppings e estacionamentos.

A ocorrência de transformações como estas nos espaços das cidades contemporâneas, em sua maioria, não são tanto um movimento de manutenção, prevenção ou contenção do contínuo e natural desgaste decorrente da ação do tempo nas estruturas arquitetônicas, mas algo que se antecipa à passagem do tempo, como uma espécie de aceleração temporal, reforçada, principalmente, por questões econômicas e mercadológicas ligadas aos interesses do mercado imobiliário.

Trata-se de algo que foi também percebido durante minhas caminhadas, ao me deparar corriqueiramente com construções que estavam sendo demolidas, mesmo aquelas que não apresentavam perigo ou algum tipo de instabilidade estrutural, risco de desabamento, queda ou desmoronamento.

Em sua maioria, nestas construções bem conservadas, a demolição não se justifica de saída, levando-nos a pensar que as demolições atuais são operações forçadas, que se

¹¹ Em Belo Horizonte, investimentos anunciados em 2005 tiveram como intuito a melhoria do acesso ao aeroporto de Confins e aos empreendimentos em fase de planejamento na época, na região norte da cidade. Quando estive em Belo Horizonte, em 2006, não por acaso deparei-me com tratores, escavadeiras e outros maquinários realizando transformações deste tipo nas avenidas da região, seja desmontando estruturas, desfazendo malhas viárias ou operando desmanches de imóveis em terrenos ocupados com moradias ainda em bom estado de conservação e uso. Anos mais tarde, em 2012, obras para a implantação do sistema de transporte BRT em Belo Horizonte resultaram na desapropriação de mais de 250 casas na região, segundo dados daquele ano da Superintendência de Desenvolvimento da Capital, Sudecap. (CRUZ, 2012, p. 1).

Como em Belo Horizonte, em outras cidades do Brasil a alta incidência das derrubadas tem gerado protestos de moradores e associações de bairros. Em São Paulo, somente na capital paulista entre 1997 e 2012 foram emitidos pela prefeitura da cidade 11.451 alvarás para a demolição de imóveis. (ROSSI, 2012, s.p). Segundo dados da secretaria Municipal de Coordenação das Subprefeituras (demolições), Empreasp e Secovi-SP (lançamento), entre 2007 e 2014, época do *boom* imobiliário no Brasil, o número de imóveis derrubados chegou a quase três por dia. (CORREA; TEIXEIRA, 2014, p. 29).

dão de forma diferente, para não dizer oposta, às que ocorrem, por exemplo, no arruinamento pela ação do tempo.

Ruína e lugar demolido

Um aspecto de difícil entendimento nesta pesquisa foi o de que haveria diferenças consideráveis entre a demolição e a ruína. Inicialmente, o pressuposto foi o de que, se colocados lado a lado, um espaço seria praticamente o avesso do outro. Essa conjectura se manteve durante algum tempo, orientando as reflexões sobre minha prática artística nestes lugares. No entanto, a própria relação com o lugar, o processo, os materiais puseram em questão esta suposição. Por essa razão, passou a ser relevante traçar as diferenças entre o espaço da demolição e aquele das ruínas, uma vez que estas trazem a luz reflexões sobre a natureza das edificações que interessaram no processo do trabalho artístico e conseqüentemente dessa tese.

Para Souza e Öelze (1998) a ruína pode ser entendida como a predominância das forças da natureza sobre o espírito e sobre a obra humana. O autor diz que na ruína da obra arquitetônica, onde as partes fragmentadas da arquitetura estão mescladas às forças e formas da natureza, surgirá, crescerá e constituirá “uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela” (SOUZA; ÖELZE, 1998, p. 2).

O que parece acontecer, é que quanto mais a natureza toma conta e cresce na obra construída, mais se tem a sensação de que a obra humana é percebida como algo produzido pela natureza, no sentido que “as mesmas forças que, por meio da decomposição, da enxurrada, do desmoronamento e do crescimento da vegetação, proporcionam à montanha sua forma comprovaram-se aqui efetivadas na ruína”. (SOUZA; ÖELZE, 1998, p. 3).

Na ruína, a vontade construtiva e os valores estéticos empregados na arquitetura através da obra do homem são substituídos por outros, vindos do “poder da natureza, mecânico, rebaixador, corrosivo, demolidor [onde] a natureza fez da obra de arte o material para sua formação, como antes a arte se servira da natureza como sua substância”. (SOUZA; ÖELZE, 1998, p. 3-4).

Diferente das ruínas antigas, que atraíram a atenção de artistas que viveram em meados dos séculos XVIII e XIX, como Piranesi e Goethe, justamente por nelas estar contida a passagem do tempo e a transformação de sua matéria, com a tomada da natureza e o conseqüente aparecimento de musgos, gramíneas, arbustos, árvores etc., todos nascidos em fendas e erosões no que ainda restava das construções, nas arquiteturas modernistas a ideia da transformação da natureza em objeto arquitetônico, e a posterior conversão do

objeto arquitetônico em ruína, segundo Andreas Huyssen, não pode ser aplicada. Para Huyssen (2014, p. 89).

[...] ser impedida de ser transformada em ruína foi e ainda é o destino de grande parte da arquitetura moderna, à medida que ela envelhece e tem de ceder lugar ao novo. Alguns darão a isso o nome de destruição criativa, na medida em que ela impulsiona não apenas a economia capitalista, na descrição de Schumpeter, mas também as paisagens da arquitetura urbana na era moderna.

O autor destaca o fato de que não há na arquitetura modernista uma longevidade potencial, justamente por ela rejeitar “o retorno da cultura a natureza” (HUYSSSEN, 2014, p. 89). Huyssen, por exemplo, aponta que materiais como o vidro e o aço não estão sujeitos, ou melhor, estão além da ação da natureza, porque a eles não se aplicam processo de erosão ou de decadência indicando que o desaparecimento é o “o destino final das construções de vidro e aço”. (HUYSSSEN, 2014, p. 89).

O desaparecimento, ou a ideia de que determinado espaço precisa ser apagado, para que ali surja algo que o substituirá, confirmaria, talvez, este desejo do homem de ser moderno. Segundo Eduardo Rocha, “quando demolimos confirmamos que somos ‘modernos’, que desejamos um futuro melhor e apagamos os passados”. (ROCHA, 2008, p. 5)

Nas construções em fase de demolição encontradas na cidade contemporânea, as operações, quando condicionadas aos interesses econômicos e às especulações dos mercados financeiro e imobiliário, irão forçar e, de certo modo, antecipar a derrubada da construção para abrir espaço para novos empreendimentos. Neste sentido, diferentemente do processo destrutivo que ocorre nas ruínas antigas, a demolição dos imóveis atuais acontece quase sempre antes do tempo planejado por seu programa arquitetônico original. Assim, ao caminhar pela cidade de hoje, detendo-me nas demolições, ocorre-me que as construções atuais, quando demolidas, vêm sendo destruídas ou substituídas por outras num processo de derrubada antecipada.

Arquiteturas arruinadas, ruínas às avessas

Robert Morris denominou *arquiteturas arruinadas* as estruturas internas e externas de construções que se encontram em perceptível precariedade. Para ele, a ruína se aproxima de uma *zona* que não sendo *nem objeto nem arquitetura* pode ser “considerada por aquilo que foi em vez de por aquilo que é”. (MORRIS, 2009, p. 410).

Para o artista, o *em ruínas* como estado das construções é, em sua maioria, causado por *assaltos entrópicos ou vandalismos*. No entanto, em países como o Brasil, há certas *arquiteturas arruinadas* que se efetivam pelo descaso com o patrimônio público e com a especulação imobiliária por parte de empresas do setor imobiliário e construtoras.

Como *espaços excepcionais*, as ruínas oferecem condições únicas para o surgimento de questões dicotômicas como acesso/barreira, aberto/fechado, diagonal/horizontal, plano do chão/plano da parede, etc.

Reforçado por este sentido dicotômico, percebo que quando entro em zonas de rápido arruinamento, como são as demolições, o tempo se torna tanto um problema quanto uma oportunidade a ser explorada, dada pela necessidade de esticar um processo-experimental que, no mais das vezes, está condicionado, ou é determinado por urgências externas e está cercado de tensões por todos os lados. Nas demolições, estou a criar processos que se entrecruzam com as urgências temporais que agem para rapidamente *pôr abaixo* uma edificação, enquanto estou a explorar e buscar *instaurar* alguma outra coisa no lugar.

Ao *entrópico* e ao *vandalismo* citado por Morris, ao descaso e às especulações por mim citados, junto ainda outro elemento, surgido da aproximação com a ideia de *panorama zero*, de Robert Smithson. Em seu texto *Um passeio pelos monumentos a Passaic*, Smithson identifica o que ele denomina *ruínas às avessas*, descrevendo uma série de construções que, já em seu nascimento, conteriam dados da sua própria destruição. Esse *panorama zero*, de onde surgem as ruínas às avessas, é dado por todas as novas edificações que eventualmente ainda serão construídas, e trata-se, portanto, do oposto da “ruína romântica”, porque as novas edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruína antes mesmo de serem construídas.

Prédios novos, prédios demolidos

Para Nuno Ramos, os prédios vazios e desocupados carregam em si um silêncio e um esquecimento que se misturam à ausência de pessoas, lugares, coisas; ao excesso de poeira, etc. Ramos descreve a ausência de habitação onde pairam o silêncio, o pó e as sombras.

Quando o silêncio, o pó, as sombras quase sólidas desses edifícios, cortadas pelas quinas das paredes, impõem sua gravidade, então não há fala nem memória, não há lugar para se estar dentro, e a arquitetura, o que ainda há de arquitetura, se fecha em elementos genéricos, inabitáveis, como o chão de taco, a laje acima, o muro à frente. (RAMOS, 2008, p. 159).

Nas construções novas, segundo o artista e escritor, “há um desejo de solidão, de não-vida, de permanecer uma construção sem uso, sem destino” (RAMOS, 2008, p. 159). Esta solidão paira nestas construções e nela o que parece reinar é a arquitetura. O texto de Ramos aborda tais construções pela via do vazio, justamente por não reconhecer o que é ser habitada ou como é ter moradores em seu interior, pois nas construções sem uso não há moradores para perturbar a arquitetura em sua “placidez de um espaço que sem eles é mais perfeito, não funcionando para nada e guardando, como um recém-nascido, suas possibilidades para si”. (RAMOS, 2008, p. 160).

Ora, construções novas mostram-se, portanto, como uma das pontas de outro espaço que tem como característica ser inabitado, mesmo que em sentido completamente outro. Enquanto da construção vazia, ambientada por paredes vazias, segundo o autor, emerge “um fundo solene, intocado, esperando desvelamento, alguma coisa para sempre adiada” (RAMOS, 2008, p. 160), na demolição, não se guarda nem se esconde nada. Sua falta de habitação faz lembrar-nos que ali as memórias se ausentaram, e que a arquitetura não é mais útil, pois a casa não mais necessita um teto, nem colunas, menos ainda paredes.

Na casa em demolição não importam mais as janelas, nem mesmo trancas para fechar e abrir suas portas, pois tudo já foi tocado, aberto, desvelado. Quinas já foram preenchidas e esvaziadas, e cada canto pisado incontáveis vezes. Gasta pelo tempo de uso, é uma construção onde não há mais nada que esperar. Ou se há, é a própria espera pelo apagamento do que resta do que há de construído ainda.

Nuno destaca que seria desejável um ritual de inauguração quando se quer dar à “arquitetura alguma coisa verdadeiramente sua, inútil e despropositada, uma ambientação

de paredes para paredes, aparentemente tão desumana quanto cheia de significado para os homens” (RAMOS, 2008, p. 161).

Mas, na demolição, o que se passa é talvez um ritual de inauguração às avessas. Talvez por isso, por estarem mesmo em pontas opostas, se desinaugure as demolições, para que, no mesmo terreno, se possam inaugurar outras construções vazias.

Palimpsesto, tábula rasa

A cidade como um palimpsesto (TOLEDO, 2007) se compara a um pergaminho onde uma inscrição é realizada e depois apagada, para que, continuamente, outras inscrições possam ali ser feitas. Benedito Toledo, no livro *São Paulo: três cidades em um século*, observa as destruições que a cidade de São Paulo experimentou, apresentando documentos de suas seguidas reconstruções. Em seu livro, estão compilados dados históricos, fotos e mapas que descrevem aspectos da fundação da cidade e as grandes transformações ocorridas. Dentre os documentos, há um desenho feito com o recurso da câmara clara, apresentando o núcleo histórico de São Paulo em 1827, e amostras em aquarela das pontes, largos, palácios da época. Depois, há uma imagem da nova planta da cidade, datada de 1891, e fotografias que registraram os palacetes, as praças, ruas, igrejas etc. Dividindo a pesquisa em três partes, Toledo apresenta também o mapa topográfico do município, datado de 1930, com informações sobre a área central de São Paulo, seguido de fotos das novas construções, como o parque do Anhangabaú e o então novo Viaduto do Chá, e outras edificações projetadas no fim do século XIX.

O autor irá pontuar historicamente o período posterior a Segunda Grande Guerra como aquele em que “os grandes empreendimentos imobiliários vieram destruir, um a um, os documentos arquitetônicos da cidade” (TOLEDO, 2007, p. 181). Diante da constatação das severas transformações ocorridas na cidade e das seguidas destruições dos bens culturais de São Paulo, já nos anos 1930, segundo o autor, estaria impossibilitado o acesso à história da cidade através de suas construções, porque “ao invés de construir ‘ao lado’, construiu-se ‘em cima’” (TOLEDO, 2007, p. 174).

Quando encarada como um palimpsesto, reflexões acerca das cidades podem se dar em aproximação com ideias como as de tábula rasa ou tábua rasurada que, segundo Renata Marquez (2011), é um dos mecanismos da “ficção do progresso” para manter os ideários hegemônicos, que, desde o século XV, têm provocado o apagamento das possibilidades de qualquer forma não exploratória de convívio. Para Marquez, esses apagamentos obedecem

[...] ao desejo de se rasurar o mundo existente para escrever ou desenhar sobre ele como sobre uma folha de papel em branco: intervir numa superfície apagando o relevo das formas alheias à intenção da sua remoção e substituição por um modelo alienígena. A tábua rasurada negligencia violentamente qualquer preexistência, seja ela representada por humanos, não humanos, ocupações territoriais ou modelos de vida em grupo. (MARQUEZ, 2011, p. 26).

A estratégia da tábula rasa do século XV se estende para contexto do século XIX com o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes, sendo radicalmente deslocado, no século XX, pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano, tal qual observou Miwon Kiwon em seu texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* (2008).

A noção de tábula rasa, ou o termo na sua forma latina, tábua rasa, conforme Clarissa Moreira, no livro *A cidade contemporânea: entra a tábula rasa e a preservação* (2004), designa um estado idealizado que “corresponde a um posicionamento de ruptura, daquele que pensa e age, em relação às experiências ou concepções anteriores, em seu sentido filosófico, e também a um estado de vazio, da matéria, como na tela branca ou no espaço a ser ‘preenchido’” (MOREIRA, 2004, p. 18). A autora dirá de uma relação ora de oposição, ora de complementariedade entre o desejo de tábula rasa e o desejo de preservação, sendo que no primeiro caso há uma “tensão em torno da transformação da cidade, pela ruptura de uma ordem existente [e no segundo uma tensão em torno da] persistência pela preservação” (MOREIRA, 2004, p. 19).

Mas as tensões entre destruição e preservação, como formuladas por Clarissa Moreira, poderiam conduzir a outro caminho que não apenas o do desejo pelo espaço neutro e vazio, presente no ideal da tábula rasa, mas situado neste entre que passa a existir com a demolição do lugar e com o surgimento de um novo lugar?

Decomposição, sujidade

Como objeto, a tábula rasa é basicamente uma placa preparada com uma película de cera em uma de suas faces. Ela recupera a ideia de uma operação feita sobre uma superfície neutra, vazia. No entanto, por se constituir de uma matéria maleável, a camada de cera aplicada na tábua possibilita que receba inscrições em sua superfície e depois seja apagada, ficando lisa novamente, podendo receber outras inscrições, sucessivas vezes.

Estas sucessivas inscrições realizadas na superfície da tábua poderiam ser trazidas para o espaço da casa e pensadas como as operações realizadas por demolidoras que visam destruir uma edificação. Porém, nas seguidas tentativas de destruir e abrir espaço para que algo novo venha ocupá-lo, percebe-se que a destruição nem sempre é uma destruição total. Por esta via de pensamento, as operações que visam à destruição de estruturas revela que, não permanecendo por completo, trará a tona vestígios, fragmentos, sujidades etc. Dito isto, passo a pensar sobre a presença da sujidade que não é a sujeira, mas as *não transparências* (CASA NOVA, 2002, p. 90), aquilo que impregna os corpos, como ressaltou Vera Casanova (2002), e que emerge com a rasura das superfícies e das matérias destruídas, sendo, portanto, borrões, rabiscos, manchas, riscos, traços, resíduos, ranhuras, arranhaduras, cacos, raspas, pó etc.

Assim, ao pensar sobre as destruições, busco perceber, nas operações do desenho, nas intervenções na casa ou na elaboração da escrita deste texto, operações que são da ordem da decomposição, como salientou Barthes (2003), isto é, operações que lidam com o desmanchar, quebrar, rabiscar, de modo que certas sujidades passam a surgir em suas superfícies.

O termo superfície, como proposto por Jean-Clet Martin (2000), pode ser compreendido de três maneiras: uma delas como um plano em que, de folha em folha, erguem-se imagens do pensamento, como uma espécie de *cartoon* filosófico; outra, onde a superfície é oposta à profundidade, no sentido em que a aparência (superfície) deve ser superada em direção a uma essência (profundidade); e uma terceira via que busca compreender a superfície não em oposição à profundidade, mas considerada à maneira de um fundo (suporte, tela, parede) sobre o qual tudo se dispõe.

Acompanhando as demolições e atuando nas edificações em vias de serem demolidas – a tábula rasa do sistema das especulações imobiliárias – penso ainda sobre outras destruições que também são produzidas no campo artístico, procurando transpor a estrutura da tábula rasa para compreender esta zona de demolição não somente como o

espaço do zero absoluto ou preservação total, mas justamente através das tensões na própria zona e da possibilidade de ativar fissuras no desejo de idealismo, que ainda hoje pode ser atualizado, por exemplo, nas táticas especulativas e centradas no lucro do mercado imobiliário, ou do mercado da arte, dos museus, das galerias etc., quando condicionadas à exibição da arte como algo acabado, afastada de seu estado processual, e pronta para ser consumida como objeto.

Maquinários e ferramentas

A presença de pedreiros, equipamentos, maquinários e todo o conjunto de aparatos técnicos e outras logísticas para a demolição indicam que, apesar de distintos, canteiro de obra e canteiro de demolição se cercam de mão de obra, máquinas e equipamentos imprescindíveis tanto ao processo de construção quanto ao de demolição.

Nelson Brissac Peixoto descreve as seguidas destruições de casas, edifícios, ruelas etc. ocorridas na Paris do século XIX como um “grande e inevitável expurgo da paisagem urbana”. (PEIXOTO, 2004, p. 275). Levadas adiante por Haussmann, a cidade se torna um imenso canteiro de destruição e obra, evidenciando as sobreposições e camadas de tempo, de modo a trazer à tona a “sensação de uma próxima desapareição das coisas, que passou a contaminar os retratos de Paris é que tornaria tão presente o passado na atualidade da sua paisagem”. (PEIXOTO, 2004, p. 276).

No Brasil, a experiência da demolição pela lógica da gentrificação caracteriza-se por ser um processo intervencionista de higienização, seja sob o nome de renovação, requalificação ou revitalização, aplicado ao tecido urbano da cidade com a intenção de modificar a sociabilidade que se vinha construindo entre os habitantes, imprimindo no próprio espaço a ideia de ordem e racionalidade modernas (JACOBS, 2011). Assim, desde a segunda metade do século XIX, a intensificação das demolições e a contínua transformação da cidade em canteiros de obra, pode ser percebida, principalmente, nas grandes capitais brasileiras. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Salvador talvez tenham sido as cidades onde os processos de urbanização foram conduzidos de maneira mais acelerada e agressiva¹².

Se, em outras épocas, havia pedreiros e suas ferramentas manuais realizando as demolições, nos canteiros do século XX uma amplitude muito maior de ferramentas e aparatos técnicos passou a ser utilizado para jogar ao chão o ambiente construído¹³. Estas

¹² A esse processo se soma ainda a recusa pela preservação, seguida de forte pressão de arquitetos como Lucio Costa para que conjuntos arquitetônicos em estilo eclético presentes em cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre, fossem demolidos e no local fossem construídos exemplares arquitetônicos de estilo limpo e racional, mais condizentes, conforme Costa e outros arquitetos modernistas, a “linha legítima da evolução arquitetônica” brasileira. (BORTOLOTTI, 2015).

¹³ Parto do entendimento de que flexibilizar ou não adotar leis trabalhistas entre os operários contratados para demolir e arquitetos, engenheiros, empreiteiros e construtores do setor imobiliário, responsáveis diretos pela demolição, acaba por refletir exigências e logísticas do mercado expressa na realização de

ferramentas irão diferir conforme as características do imóvel, o tamanho da área a ser demolida, mas também conforme os custos e o tempo disponível.

Dependendo destas condições, a demolição pode se dar de forma manual, mecânica, ou por explosivos. Por demolição manual ou desconstrução, entende-se um tipo de trabalho que é feito utilizando marretas ou mesmo máquinas elétricas de pequeno porte, como o martetele, para acelerar o ritmo das derrubadas. As demolições mecânicas são realizadas com tratores, guindastes, escavadeiras, e outros maquinários de grande porte próprios para demolições de grandes estruturas. Na demolição por explosivos ou por implosão, os principais elementos estruturantes da construção precisam ser mapeados, e, com as detonações, toda a estrutura é jogada ao chão; em questão de segundos toda a área construída é demolida, como um bloco, de uma só vez ou em uma sequência programada.

Pela força empregada para demolir, pela rapidez da dissolução e pela quantidade de material deslocado em curto período de tempo, penso a demolição como um processo que lida com o gesto de forma brutal, com a matéria e com o espaço de forma agressiva e com o tempo de forma acelerada.

Não são poucos os artistas que têm olhado para as modificações ocorridas nas cidades. Segundo Peixoto (2002, p. 112),

Os artistas contemporâneos, conscientes das dinâmicas da devastação industrial, também são movidos pela convicção de que o passado é remoto e que é imperativo redimi-lo para o presente. Em vez de tentar reatar com o “progresso”, deixam emergir esses restos, evidenciam as tensões e possibilidades colocadas pela entropia.

São os artistas, principalmente, aqueles que se servirão das transformações da cidade para realizar as mais distintas intervenções em suas ruínas, canteiros de obras e espaços em plena modificação. Alguns, tal como os operários da construção, se apropriarão das ferramentas e maquinários oriundos da indústria e da construção civil para realizar seus trabalhos.

Se atentarmos, por exemplo, para o contexto da arte brasileira nos anos 1960, veremos que as construções, as malhas viárias, as estruturas urbanas e as tecnologias empregadas nas demolições são distintas das empregadas, na mesma época, nos Estados Unidos ou na Europa.

outros trabalhos concomitantemente. Elas reforçam o curtíssimo prazo destinado à execução das demolições e reafirmam a precariedade das condições de trabalho no setor da construção civil.

Segundo Robert Smithson, foi no fim dos anos 1950 e início dos 60 que, em Nova Iorque, “as noções de ‘ofício’ do ateliê particular entraram em colapso” (SMITHSON, 2009, p. 189), em virtude do interesse de artistas por produtos da indústria e da tecnologia e pelo trabalho com operações semelhantes às da indústria, como soldador de aço, técnico de laboratório etc.

A especificidade tecnológica e industrial, no contexto artístico norte-americano, propiciou que os artistas retirassem as ferramentas do confinamento do ateliê, ao mesmo tempo que refletem a aproximação dos artistas com as mais refinadas e tecnológicas máquinas e ferramentas da construção civil na realização seus trabalhos. Para Smithson, no entanto, era tamanha a incredulidade frente à valoração dos aparatos tecnológicos e industriais que ele irá aproximar tais maquinários às mais basilares ferramentas usadas pelo homem da caverna. Para Smithson (2009, p. 183),

Mesmo as ferramentas e as máquinas mais avançadas são feitas de matéria-prima da terra. Quanto a esse ponto, as atuais ferramentas altamente refinadas não são muito diferentes das usadas pelo homem das cavernas. A maioria dos melhores artistas prefere processos que não foram objetos de uma idealização, ou diferenciados em significado “objetivos”. Pás comuns, apetrechos de escavação com aspectos esquisitos, aquilo que Michael Heizer chama de “ferramentas estúpidas”, picaretas, forcados, a máquina usada por empreiteiros suburbanos, tratores horríveis tão desajeitados quanto dinossauros blindados, e aradas que simplesmente revolvem a poeira da terra.

Smithson compara as operações da construção pesada com as grandes devastações, dilacerações, pois, para construir um edifício, é preciso abrir valas, escavar a terra, cortar o chão etc., confirmando, segundo o artista, o que dissera Heráclito, que “O mundo mais belo é como um monte de pedras lançado em confusão”. (HERACLITO apud SMITHSON, 2009, p. 189).

Visto que as operações de demolir e construir neste terreno em plena transformação irão se confundir, cabe ressaltar a fala de Smithson (2009, p. 183):

Com tal maquinaria, a construção assume a aparência de destruição; talvez seja por isso certos arquitetos odeiam máquinas de terraplanagem e retroescavadeiras. Elas parecem transformar o terreno em cidades inacabadas de destroços organizados.

Isabella Rjeille toma o termo reflexo para referir-se à ruína no sentido da concomitância entre passado, presente, futuro. Para ela, “a ruína como reflexo é a prova

inegável de que algo existiu e que não existe mais, da dependência de um tempo em relação ao outro expressa em um objeto ou reminiscência.” (RJEILLE, 2015, p. 560).

A autora aponta o fato de que, na cidade contemporânea, a “destruição e construção confundem-se como sinônimos equivocados” (RJEILLE, 2015, p. 560), de modo que percebemos a cidade através dessa confusão e sobreposição de tempos. Para Rjeille (2015, p. 560),

As cidades estão cheias de ruínas – as estruturas expostas de grandes edifícios, feitas para sustentar e resistir ao tempo, por vezes nos confundem se serão algum dia terminadas ou se foram abandonadas antes do tempo. O que não se ergueu como monumento foi preenchido pelas necessidades do presente, os prédios abandonados foram cobertos por grafittis, habitados por famílias ou são pivôs de especulação imobiliária.

Por esta confusão e sobreposição de tempos e pela presença do vasto repertório de maquinários e ferramentas, sendo estas usadas tanto nos canteiros da construção quanto nos canteiros da demolição, tem-se visto, na cidade contemporânea, o embaralhamento de finalidades e funcionamentos de máquinas, que operam entre construir e destruir, sendo estas tornadas operações ora correspondentes, outras vezes, equivocadas ou contraditórias.

Reconstrução, lucro

Uma das heranças da modernidade do século XX foi o pensamento de que para produzir alguma coisa seria necessário primeiro destruir outra. No contexto da civilização europeia, solapada, no século XX, pelas seguidas guerras, a destruição dos restos e das construções que ainda se apresentavam foi vista como possibilidade de abertura para o novo, e anunciada por Walter Benjamin em *O caráter Destrutivo*: “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade; despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo o ódio”. (BENJAMIM, 1987, p. 236).

No século XX, a substituição de uma coisa por outra ocorreu em intervalos de tempo muito curtos, devido, em certo grau, às novas tecnologias da industrialização, que se instrumentalizaram para produzir objetos cada vez menos duráveis. Alberto Sato descreve as relações existentes entre os materiais e as técnicas para discutir a probabilidade de duração do projeto e do objeto arquitetônico.

Razoavelmente, um edifício contemporâneo realizado com novas técnicas e novos materiais tem uma data de vencimento de cinquenta anos. Assumindo este destino, é evidente que os estatutos clássicos da arquitetura devem ser revisados, porque a eternidade é um mito brutalmente derrubado por uma realidade que não só é mercantil, senão intrinsecamente moderna (SATO, s/d, p. 60).

Em uma entrevista concedida a Luiz Fernando Vianna, Guilherme Wisnik aponta as violentas transformações urbanísticas enfrentadas pela Paris do século XIX como indicativos do início da modernidade e da transformação do “planeta inteiro em um imenso e homogêneo canteiro de obras”. (VIANNA, 2014, p. 1).

Reflexo da modernidade, o que temos atualmente é o encurtamento cada vez maior do período de vida, de uso e de funcionamento dos objetos, acentuando o rápido descarte e incentivando o consumo. Essa lógica, cada vez mais intensificada, de colocar coisas novas no mundo, vale também para os edifícios construídos, que são descartados para que outros sejam construídos no mesmo terreno. Diante da avalanche especulativa, incessantemente praticada pelo mercado imobiliário, é cada vez mais intensa a derrubada de imóveis de modo abrir espaço para a construção de novos empreendimentos.

Nesta entrevista, Wisnik faz a seguinte pergunta, “por que é que nós, hoje, ainda construímos cidades?” (VIANNA, 2014, p. 3). Penso que a esta pergunta poderíamos acrescentar outra: por que é que nós, hoje, ainda destruimos cidades?

Pela lógica do capitalismo, que tem como condição imprescindível fazer girar o dinheiro e produzir lucro, é possível perceber que o lucro não está na construção do objeto em si, seja prédios, condomínios, etc., mas no tempo de duração destas construções, pois, conforme Wisnik, “cada vez mais os edifícios e as próprias cidades são construídos para durar menos. O lucro está na demolição e reconstrução permanentes”. (VIANNA, 2014, p. 3). Portanto, de acordo com este pensamento, o que está em jogo, e pareceu ocorrer, é o deslocamento de interesse da mercadoria para o território, ou o deslocamento do valor de uso para o valor de troca.



Figura 7 - Anotação de pesquisa com esquema sobre a lógica da mercadoria-território/valor de uso-valor de troca. 2018. Fonte: Glayson Arcanjo.

NOTAS SOBRE DESENHO E DEMOLIÇÃO

Condição paradoxal

Construir e destruir são duas das ações enfatizadas nesta investigação. Na condução das situações correlacionadas aos contextos e às experiências surgidas com minha entrada na edificação, não passam despercebidas as temporalidades e certas urgências que agem na demolição.

Reajo a situações que aparentam ser oposições, como as que se ligam a ideias de construir e destruir, por exemplo, pois elas me orientam numa espécie de resposta aos imediatismos, alterando posturas e atitudes em minha atuação nos lugares em demolição.

Ao caminhar pela casa e circular por seus cômodos, detenho-me nas estruturas, matérias encontradas ou algum outro elemento que possa ser apreendido. Porém, o processo permite ligações entre algo que é da experiência do aqui e do agora e algo que vem das experiências anteriores. Neste sentido, parte dos acontecimentos são construídos e frutos de atuações anteriores, que são singulares e individuais.

Por outro lado, como o processo é feito de fluxos e de interesses que se repetem e se sobrepõem, a eles irão aderir as situações apresentadas temporariamente ao se conhecer e vivenciar aquele determinado espaço. Portanto, caberia pensar que o processo se instaura, justamente, na conversão de ambas as partes.

Tais pontuações orientam-me no sentido de olhar as intervenções produzidas nestes ambientes e questionar a exposição como fim e a ideia de uma obra pronta, pois, atuando na condição experimental do processo, vejo-as mais como trajetos e percursos que irão surgir, em parte, na relação com os dados espaciais encontrados nos lugares em demolição e as experiências sobrepostas a elas.

Compreendo que o trabalho nas casas em demolição surge ao longo de um período dilatado e contínuo que extrapola, inclusive, o período de duração do próprio doutorado, tornando-se parte de uma vida. Assim, é significativo que eu recorra aos processos de criação que foram desenvolvidos, pois eles permitem evidenciar diversas estratégias que me propiciaram continuar processos que eram interrompidos ou abandonados a cada demolição visitada. Quase sempre recorro ao desenho, não abrindo mão de pensar o/com o desenho, pois que ele se tornou uma operação constante, que permanece, mas, ao permanecer, me vejo também redefinindo-o inúmeras vezes.

Ao transitar entre tempos e lugares, o desenho foi se tornando elemento disparador das ações, pois, através dele, transito pelas demolições interessado em ativar o que não é um objeto formal a ser exposto posteriormente, mas algo para criar fissuras nas situações, espaços, e matérias encontradas no lugar.

A necessidade de fazer emergir o processo e a constatação da urgência do demolir, ambos operando durante a derrubada da casa, ao mesmo tempo em que provocam o enfraquecimento da ideia de lugar identificado nas casas em processo de demolição, irão potencializar a discussão acerca do lugar do desenho, mesmo que este se dê como um desenho temporário, desprovido de um lugar fixo.

Coloco em evidencia o fato de nestes processos pensar o/com o desenho, pois talvez ele tenha sido a uma operação que se tornou constante, mesmo que a tenha redefinido inúmeras vezes. Por isso, talvez, não se trata de criar permanência. Não se trata de criar processos que estarão colados às estruturas da casa. As intervenções não são construídas para aderirem ou se fixarem permanentemente às superfícies da edificação e, portanto, desde o início, são elaboradas para conviverem com a condição paradoxal e temporária do demolimento.

Múltiplos meios

A construção de discussões acerca do desenho pode se dar por aproximação a abordagens que reforcem ideias em torno da ampliação de seu campo, como no texto intitulado *A escultura no campo ampliado*, em que Rosalind Krauss propõe uma teoria para abordar a condição da escultura dos anos 1960. A autora irá argumentar que a lógica da escultura esteve ligada à do monumento e que as produções contemporâneas estariam deslocando esta lógica para o que ela denomina de condição negativa. Krauss constrói um diagrama complexo, apoiando-se no que designa como cosmológica inversa ou dupla negação, para pensar trabalhos que não mais se enquadram na categoria antes denominada escultura.

Afirmando a noção de diferença Krauss aponta que os artistas dos anos 1960, já não se identificando com o modo de fazer e pensar baseado no modelo modernista de “pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto [demandando] a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio)” (KRAUSS, 2008, p. 136), irão transitar por diversas posições do campo, bem como fazer uso de um ou mais meios de expressão. A autora, ao observar a prática dos artistas e levantar a necessidade da ampliação do campo, o fará a partir do entrecruzamento de dois vetores: a prática dos artistas e o meio de expressão utilizado por eles. Deste modo, para Krauss (2008, p. 136),

[...] é fácil perceber que muitos dos artistas em questão se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro do campo ampliado. Apesar de a experiência desse campo sugerir que a recolocação contínua de energia é totalmente lógica, a crítica de arte, ainda servil ao sistema modernista, tem duvidado desse movimento, chamando-o de eclético. [...] Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.

A utilização de meios artísticos distintos para a produção da obra de arte pode ser notada na trajetória de diversos artistas do século XX, dentre eles, Robert Morris, que teria dado atenção especial para investigações envolvendo o desenho, quando este é pensado na sua inter-relação com outros meios, mas também quanto às suas definições e usos. Para Barbara Rose (2011, p. 13),

Morris ha definido el dibujo de múltiples formas: como una investigación filosófica, una premisa conceptual, un boceto preliminar, un plan de trabajo, un documento de procesos físicos y, en última instancia, como el medio principal para resolver problemas estéticos.

Rose observa a grande variedade de materiais, técnicas e processos utilizados na realização dos desenhos de Morris, o que possibilitou, na perspectiva da autora, que o artista revisitasse os meios, modos e funções do desenho.

Esta búsqueda de la auto-definición se produce fundamentalmente en el contexto de una redefinición de los medios, modos y funciones del dibujo como disciplina autónoma, independiente de su tradicional relación con la pintura, la escultura y la arquitectura, y redefinida como una forma de exploración tanto existencial como fenomenológica. (ROSE, 2011, p. 13-14).

Em Morris, a busca por uma autodefinição e por uma redefinição do desenho se dá na experiência de si e através de suas percepções acerca do objeto da arte, do tempo e espaço. Trabalhando “problemas tanto estéticos como existenciais [...]”, o artista, no desenho, “se sentía libre para especular porque las plasmación del impulso era directa y sin mediación de la inhibición de la crítica.” (ROSE, 2011, p. 13).

Retornando a Krauss, a autora irá apresentar dois termos cujas denominações – *Locais demarcados*, *Estruturas axiomáticas* – servem para margear, opor ou mesmo propor entrecruzamentos entre escultura, arquitetura e paisagem e suas respectivas formas negativas: não-arquitetura e não-paisagem¹⁴. Estes termos interessam a esta pesquisa, pois são denominações que se apropriam das operações realizadas pelos artistas na construção dos seus trabalhos, quando estes, não mais consolidando objetos permanentes na paisagem, passarão a lidar com demarcações provisórias, no sentido de uma não permanência ou uma duração mais curta. Neste sentido, segundo Krauss, enquanto o termo *Locais demarcados* serve para encampar trabalhos que produzem demarcações distintas como a

[...] manipulação física dos locais [ou] através da aplicação de marcas não permanentes, fotográfica[s] e política[s] de demarcar um local [nas

¹⁴ É interessante observar que Rosalind Krauss utiliza-se do diagrama enquanto um desenho que permite descrever e demonstrar sua própria teoria de campo ampliado. Nesse sentido o desenho, na especificidade dos desenhos esquemáticos, e que são estruturados em organograma (mesmo que distante da concepção de desenho buscada nesta investigação), torna-se fundamental, quando não, é tornado o pensamento visual do próprio discurso crítico da autora. Novamente cabe ressaltar que o desenho não está subordinado às linguagens e ao meio mas, como pode ser visto, é tornado um elemento que participa e está infiltrado no interior da teoria de Krauss.

Estruturas axiomáticas] existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, as vezes através do desenho [...] (KRAUSS, 2008, p. 136-137).

No contexto brasileiro, Cristina Freire observou certo descompasso entre a produção artística contemporânea e as questões museológicas, apresentando a ideia de que há muito tempo tornou-se urgente reconsiderar os vocabulários clássicos das obras e a maneira de preservá-las, visto que algumas delas passaram a se constituir como proposições “transitórias e cambiantes”. Segundo a autora,

O vocabulário clássico que define a produção artística dentro de categorias já repertoriadas, como pintura, escultura, desenho e gravura deve ser reconsiderado. Novos termos surgem para definir outras poéticas: happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte, internet art, arte eletrônica, etc., e os termos tradicionais são ampliados em seu sentido original (FREIRE, 1999, p.41-42).

Nos anos 1990, Daniela Bousso, no texto intitulado *A presença do Desenho* irá se perguntar sobre o espaço que o desenho ocupa, e qual o lugar do desenho, estas duas das questões levantadas. Para ela, o desenho

[...] tanto pode ser trabalhado em sua concepção mais tradicional – trafegando pelas incursões da linha, do grafismo, dos problemas da observação e da configuração – como pode esconder-se, revestir-se, camuflar-se, desvelando-se numa dança nuançada, desdobramento poético do conceito e do pensamento, firmando-se enquanto estrutura mental subjacente a obra. (BOUSSO, 1990, s/p).

Na perspectiva de Bousso o fazer artístico teria possibilitado uma ampliação do campo do desenho, e, neste sentido, o desenho passou a ocupar lugares onde não nos é mais possível definir, de modo preciso, seus limites. Nas palavras da autora, estes limites são tão tênues que se torna “quase impossível delinear diferenças entre o pictórico e o linear, entre construir e desenhar, entre esculpir ou instalar e desenhar” (BOUSSO, 1990, s/p).

Mais recentemente, Marcelo Campos acrescentou à pesquisa sobre o campo ampliado de Krauss a ideia de que o que chamamos de desenho hoje são “obras que, em sua maioria, o reinterpretam” (CAMPOS, 2008, s/p). Em *Desenho em todos os sentidos*, Campos observa panoramicamente certas características da produção de artistas contemporâneos brasileiros, buscando o foco no desenho com abordagens mais amplas. Neste sentido, para o autor, o desenho não se define por categorias, razão pela qual aceitar

o desenho hoje “é correr este risco paradoxal” (CAMPOS, 2008, s/p.) de produções que não mais se mantêm em categorias fixas.

A fim de visualizar o percurso e as mudanças que aconteceram ao longo da prática artística que venho construindo, destaco que, se no início¹⁵, as ferramentas eram utilizadas para inscrever na superfície do papel ou da parede da galeria, nas casas em demolição especificidades como materiais, superfícies, escalas, contextos, formas de uso e resultados obtidos serão amplificados pelas condições precárias da edificação, intensificadas com a percepção parcial do espaço, com a rápida passagem do tempo e a acelerada transformação pela qual passa o lugar. As intervenções, quando pensadas pelas marcas que produzem, têm caráter temporário e alinham-se às ideias das demarcações que irão durar por um breve período.

Ao realizar intervenções em demolições, corro riscos para afirmar que há no desenho algo de paradoxal e fronteiro, conjecturando a inauguração de lugares para as incertezas e errâncias do processo.

¹⁵ Como na exposição “*Ainda desenho*” realizada em 2006 e apresentada na Introdução.

Operativo, Experimental

Há nos processos do desenho um espaço e um tempo que são operativos. Um espaço e um tempo em que o desenho, já não sendo ideia nem produto, dá margem para que se institua um processo no qual desenhar “dispensa, e talvez mesmo possa excluir, o sentido do objeto formal, da obra acabada” (BISMARCK, 2010, s/p). Neste sentido, o desenho irá instituir-se “como espaço privilegiado da investigação, no desemaranhar dos fios do pensamento” (BISMARCK, 2010, s/p).

Esse espaço que se situa entre a ideia e a sua imagem, esse espaço que trabalha a ideia, que a reconfigura que coloca em evidencia o fazer, que convoca e coloca em confronto o passado e o futuro, o conhecido e o desconhecido, o conhecimento e o reconhecimento, a tradição e o novo, as linguagens gráficas, as suas convenções e as suas limitações, esse é o espaço onde o desenho se faz, esse é o espaço operativo do desenho, é aí que o desenho se resolve. (BISMARCK, 2010, s/p).

Um *entre* poderia ser pensado, na justa provocação da ação de desenhar e o que resulta disso, que é o surgimento de outro lugar do desenho, não tão e somente como ideia nem ainda como objeto em sua forma acabada. Penso assim, que o que irá surgir dessa condição temporária é algo de uma experiência que é empregada no processo de sua própria criação.

Mas se desenhar liga-se à ação, não necessariamente criando um objeto formal, o que o desenho quando realizado numa demolição faz emergir é um tipo de experiência que é, também, dada por sua condição operativa e surgida como respostas às condições de precariedade e de fissura do próprio lugar em demolição.

Intensifico a busca e intento alcançar, na condição operativa do desenho, evidências do caráter experimental do seu fazer. Na intenção de ampliar o sentido do termo experimental, considerando que ele alicerça o pensamento e as práticas da investigação realizada nos ambientes da demolição, busco criar sintonia com Rodrigo Silva, que no artigo *O processo enquanto experiência* aprofunda questões acerca do experimental. Para o autor,

É experimental a arte que assume o tacteamento, o ensaio, o erro e o desvio como método, que aceita testar aquilo que não se tem ainda por seguro e por adquirido, sem a pretensão da objectividade e da racionalidade dominadora [...] O que interessa é mostrar que uma via ou um caminho se abre e que isso se inscreve numa pratica vital ou numa forma de vida. É experimental a arte que coloca em situação,

fazendo-nos passar por uma prova (*épreuve*) em circunstâncias definidas, para observar as transformações silenciosas aí abertas, inantecipáveis, improgramáveis, imprevisíveis. (SILVA, 2104,p. 25).

As ações e intervenções são geradoras de sequências de processos que ocorrem durante o tempo em que permaneço na casa. Uma reflexão possível é que elas são decorrentes de um tatear, desta condição experimental de uma prática que se instaura como modo de operar. Como processos de errâncias, elas acabam por desencadear problematizações vinculadas, mais especificamente, a um lugar e um tempo que se dão quando os processos passam a ser ativados.

A arte, quando na proximidade desta via experimental possibilita compreender o desenho através de uma espécie de tateamento, pois no ato de quem esta a desenhar há uma margem que passa pelo tatear, no sentido de trabalhar com certa obscuridade. Em *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, de Jacques Derrida (2010), há trechos que ligam o desenho à cegueira e à ruína.

A ruína não está diante de nós, não é, nem um espetáculo, nem um objeto de amor. É a própria experiência; nem o fragmento abandonado, mas ainda monumental de uma totalidade [...] Não é tema, justamente arruína o tema, a posição, a presentificação ou a representação do que quer que seja. [...] Nada da totalidade que imediatamente não se abra, se rompa ou se esburaque. (DERRIDA, 2010, p. 74).

Interessa-me, no entanto, observar como a partir da condição da experiência onde é possível estabelecer correlações com a condição de cegueira de um processo do desenho que se dá em sua justa condição de conter ele mesmo, certa opacidade, não se sabendo ao certo o que se está a ver. Peixoto, se reportando ao texto de Derrida, dirá que

O desenhista, ao contrário [do pintor], derrama carvão no papel, a mão colada nele, encobrindo o trabalho. A operação do desenho tem a ver com o cegamento, se faz sempre no limite da perda da visão. O desenhista é cego, ao desenhar sem ver, os olhos fixos em outra coisa. (PEIXOTO, 2004, p. 104).

O desenho que se dá através desse tateamento irá reforçar a condição experimental do próprio processo. Não saber o que se está fazendo, no sentido do saber objetivo, poderá desencadear modos de atuação na intenção de produzir práticas que não são conhecidas de antemão, e por isso, possibilitam agir no sentido do tatear, que é também, uma das condições para se instaurar os processos nesta pesquisa.

Infiltradas na demolição, a cegueira e o experimental se entrelaçam enquanto o desenho se faz. Ao insistir no desenho como ponto disparador do processo de criação, passo a observar a realização de práticas que são intersticiais ao espaço da demolição e que há certa independência no que diz respeito a regras pré-definidas para sua instauração.

Quando assumo que a demolição é não só espaço, mas lugar do fazer, caminhos se abrem para ativar sucessivas estratégias de atuação do artista. Portanto, habitar a demolição é estar em trânsito pelo lugar e acessar temporalidades que parecem tornar-se à parte de todo resto, no sentido de não saber o passado, não prever o futuro e ensaiar o presente.

Radicalidade do desenho

Ao conduzir provocações e certas desordens nas diferentes operações que estão sendo realizadas nas demolições, corroboro com Juan Jose Molina que, em “Estratégias del Dibujo”, descreve que “la obra surge siempre como una formalización del caos” (MOLINA, 2006, p. 14). Penso nisso porque interfiro diretamente nas estruturas e superfícies da edificação, estando imerso em um tipo de experiência que na maior parte das vezes é caótica, fragmentada e interrompida.

O processo de realização do desenho pode ser compreendido, então, como algo que surge de formalizações caóticas, mas também de apropriações de outras práticas, mas que ainda assim estão isentas de modelos predeterminados¹⁶, já que para cada desenho desenhado haverá a demanda de uma nova maneira de desenhar.

É fundamental a manutenção das contradições existentes entre a emergência das intervenções e desenhos que realizo e a própria demolição do lugar. Nesse sentido, Juan José Molina irá sugerir o uso do termo estratégia, em contraposição ao método, no sentido em que o primeiro permitiria manter conflitos e incertezas quando uma obra é materializada, de modo a “resaltar mas las cualidades de astucia y oportunidad, frente a otras como conocimiento y racionalizacion” (MOLINA, 2006, p.15). De acordo com o autor:

La estrategia parece llevar implícita una escenificación del lugar de conflicto, un conocimiento “visual” detallado de los elementos que intervienen en la batalla. La pre-visión precisa de los puntos débiles del enemigo al que nos enfrentamos. Su valor está en ser interpretada como líneas de fuerza, como un movimiento que ha de realizarse en función de los problemas presentados. (MOLINA, 2006, p. 15).

Compreendo que são inúmeras as contradições e que elas interferirão na forma como atuo e como faço desenrolar os processos de criação. Mas como problemas a serem enfrentados, são estas contradições, ao se apresentarem, que permitem clarear, dar acesso e alargar o campo de ação do artista.

¹⁶ O termo (s)cem método foi criado pela artista e pesquisadora Sandra Rey para dizer das metodologias utilizadas pelos artistas na pesquisa em artes. Utilizo uma variação deste termo traçando um paralelo para abordar o processo de realização do desenho em seu sentido ampliado, onde há a necessidade de construí-lo ausente de limitações ou de modelos ou formalizações antecipadas, já que ele será produzido conforme as próprias necessidades de seu fazer, mas ao mesmo tempo podendo me apoiar em todos os modelos já desenvolvidos. (REY, 2002).

Absorvo algo dos escritos de Robert Smithson que, tendo elaborado estratégias próprias para desenvolver os processos de seus trabalhos, quase sempre fez convergir seus interesses para questões como a entropia, a destruição, a erosão da mente e do solo, bem como permitiu deslocar tais questões para outros campos teóricos ou mesmo para o contexto das exposições que realizou.

Através dos conceitos de *site* e *non-site*, Smithson ajudou a redefinir o campo de atuação do artista e as práticas correlatas ao desenho. Observando seus escritos, busco compreender as implicações de seu trabalho quanto ao movimento fronteiriço e as dificuldades surgidas ao deparar-me com um desenho que se realiza como enfrentamento das questões espaciais de um lugar em demolição.

Fernando Castro Florez, em *Robert Smithson: El dibujo en el campo expandido*, irá ajudar a compreender as implicações do trabalho de Smithson quanto à radicalidade espacial. Florez chama atenção para os procedimentos de busca por “nuevos sitios, desplazándose entre dibujos, esculturas, películas, fotografías y lenguaje” (FLÓREZ, 2006, p. 559). Segundo o autor,

El dibujo funciona en ese movimiento fronterizo como una estructura completa de problemas diferenciados, puede aparecer para vencer los acontecimientos o tal vez para tener presente la imagen que tenemos de ellos, un proceso análogo al del pensamiento: la acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros. (FLÓREZ, 2006, p. 559).

Smithson teria elaborado uma ideia radical do desenho a partir de uma radicalidade espacial, situando-o

[...] en una lógica del campo expandido, entre el paisaje y el acontecimiento de la desarquitectura, convertirlo en un complejo “laboratorio experimental” donde la idea del “lugar de convergencia” de site y non site pudiera cobrar cuerpo. (FLÓREZ, 2006, p. 561).

Busco pensar o desenho a partir de uma radicalidade, mas de uma radicalidade que é temporal. Quando as ações e intervenções realizadas são tornadas instauradoras de processos que lidam com o tempo da demolição, esta radicalidade passa a ligar-se intrinsecamente às temporalidades urgentes e atuantes na demolição, sendo, portanto, indispensável à existência do que estou a criar ali.

Tais observações me provocam a pensar sobre a transformação radical que é produzida por um corpo atuante nestes espaços e em processos que se desenvolvem no

tempo, alterando as lógicas espaciais para outras que levam em consideração as temporalidades vividas.

Recorro ao *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo M. Tavares, para reafirmar que tal possibilidade de transformação do espaço em tempo irá se dar através de nossa existência, pois não só o espaço passa por nós, nós também somos aqueles que passam pelo espaço. Propondo uma proximidade entre existir e viver, Tavares (2013, p. 125) reforça a ideia de que um corpo não lida somente com questões espaciais, mas, sobretudo, com as temporais. Para o escritor,

[...] se podemos definir o corpo como algo que rodeia e é rodeado, portanto um corpo espacial, influenciado e influenciando o espaço, também podemos e devemos pensar num corpo que rodeia e é rodeado pelo tempo; o corpo não tem apenas coisas à sua volta, está no tempo e tem também o tempo antes e depois: memória e projeção. (TAVARES, 2013, p. 189).

O desenho, quando convocado a ativar a construção das ações, intervenções diretas, marcas na superfície etc. ou através da manipulação de vários outros meios como vídeo e fotografia, alarga suas próprias condições e passa a operar nesta via de transformação do espaço em tempo.

Estratégias para desenhar () demolição

Distintas estratégias foram criadas na intenção de instaurar processos que me permitiram desenhar demolições. Diante dos dois termos, *desenho demolição*, uma lacuna se apresenta, e nelas foram incluídos alguns conectivos: *a, na, como, com, contra, sobre, em*.

Quando dois termos passam a ser interligados por um terceiro, algo novo, no sentido de um contexto, de uma espacialidade¹⁷ e de uma temporalidade se estabelece, produzindo uma nova configuração, capaz de abarcar, de certa forma, procedimentos que se efetivaram durante os percursos e com as ações *in situ*, nos canteiros de demolição, e posteriormente, *extramuros*¹⁸.

Ao fazer uso de conectivos entre as duas palavras, estou atualizando a espacialidade e temporalidade em termos do discurso, pois que há um espaço entre, um espaço vazio entre palavras a ser qualificado transitoriamente.

Cada conectivo faz aparecer brechas; sinaliza fissuras que permitem rever o desenho quanto à sua prática – em relação à precariedade do lugar, no embate e uso dos materiais, no tempo disponível e necessário para que o desenho se realize – e quanto às superfícies e às diferentes formas de desenhar etc.

Disparadas por operações de ordem prática, estas terminologias, em sua maioria, se apresentam deslocadas em relação ao tempo da ocorrência dos processos a que se referem, ou seja, o momento da demolição das casas. Aqui, elas são transportadas para o corpo da tese e tornam-se terminologias incompletas, justamente pela transitoriedade do conectivo correspondente que, ao durar no tempo e espaço entre uma coisa e outra, irá instaurar definições que são tanto precárias quanto contraditórias.

Visto que os procedimentos disparadores das operações de ordem prática teriam realocado minhas relações com o lugar, os procedimentos, digamos, de ordem discursiva

¹⁷ Francisco Spadoni apresenta uma definição para *Espacialidade* que parece contemplar o sentido a que estou me referindo: “A espacialidade então pode ser um conceito moldado pelo modo como nos relacionamos com o espaço. Se, entre dois lugares, eu tenho uma montanha ou um edifício, eu nomeio este entre como natural ou artificial, qualificando-o. A espacialidade seria uma condição deste entre, ou uma interpretação deste vazio”. (SPADONI, 2012, p. 16).

¹⁸ O termo *Extramuros* me foi apresentado no 1º semestre de 2014, quando cursei a disciplina de mesmo nome ministrada pela pesquisadora Profa. Sylvia Furegatti no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Constitui-se também como um dos temas abordados pela pesquisadora em sua Tese de Doutorado intitulada *Arte e meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*.

possibilitam esticar construções textuais para fazer surgir terminologias que são incompletas, pois que necessitam de uma série de diferentes partículas, fragmentos infiltrados entre os termos *desenho demolição*, para, assim, rearticular o espaço da presença do desenho no texto, mais uma vez, como campo experimental do seu próprio processo.

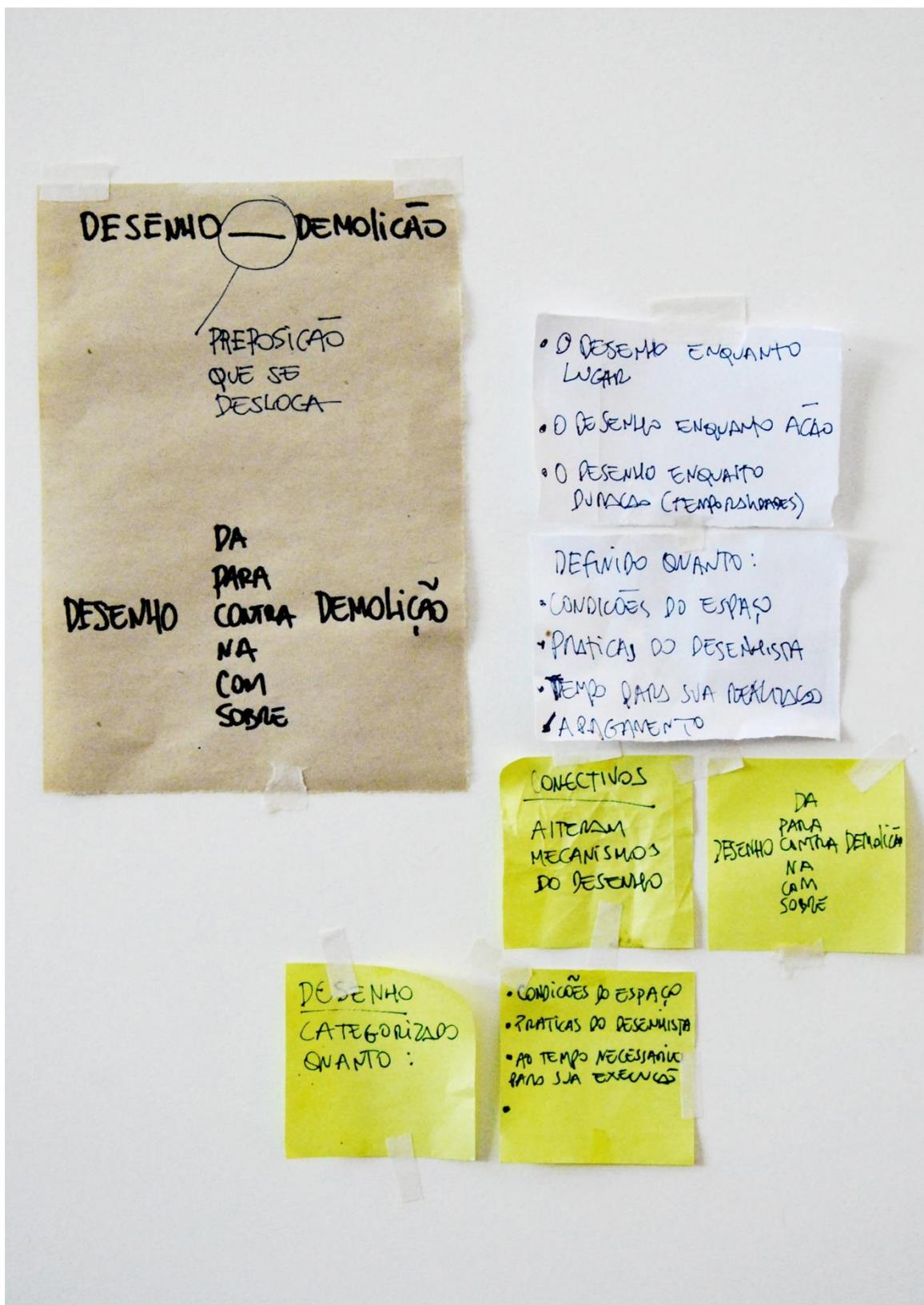


Figura 8 - Anotações com esquema criado para abordar as Estratégias para desenhar () demolição. 2018. Fonte: Glayson Arcanjo.

Desenho a demolição

Desenho de observação da rua, em pé ou sentado na calçada, em que se traça um panorama de grande parte da extensão da área em demolição. É o desenho que se realiza pela percepção de dados do terreno, do contexto e da espacialidade. É o desenho em tempo dilatado, que desdobra em tempo necessário, em tempo de desenhar, em tempo vivido. O desenho de observação direta possibilita criar pequenas pausas, interrupções e lentidões, pois está desconectado da urgência que se tem quando se desenha NA demolição. Assim é o desenho que se realiza para capturar *in loco* aquilo que se está destruindo; aquilo que não permanecerá.

Ele surge como matéria impregnada na superfície do papel e cria outra realidade a partir de um instante espacial e temporal da construção que será demolida. Nesse tipo de desenho, o corpo (meu corpo, o corpo do desenhador, do artista etc.) que desenha é reduzido aos seus mínimos movimentos, para cumprir o desafio de transpor para o papel o que é visualizado. Processo este em que a ação de desenhar acaba por medir a distância que separa o desenhador da casa desenhada e de todas as estruturas a seu redor.

Desenhar A demolição é uma forma de reconhecer o lugar em maior detalhe e de maneira mais atenta e demorada se comparada à fotografia. Como resultante, já que o desenhista se encontra em um ponto de vista mais afastado, o desenho gerado incorpora parte do entorno que circunda os limites da demolição (passeios, muros, árvores, vizinhanças etc.).

Contraditoriamente, o desenho, mesmo que feito *in loco*, ao ser deslocado para outros espaços permite ser visto por outras pessoas. Importante é não esquecer que o que foi desenhado é sempre coisa distinta da realidade do lugar, e traz, portanto, um instante e um espaço observado por alguém, sendo também, bastante diferente do espaço que surgirá após a edificação ser demolida.

Desenho *na* demolição

Desenho que se realiza diretamente no interior da edificação, apropriando-se das superfícies do lugar. É o desenho que ocorre com a emergência de processos simultâneos, ao mesmo tempo em que se verifica o trabalho objetivo das máquinas ou a ação constante dos pedreiros para demolir o espaço. É o desenho em que o corpo se movimenta amplamente para realizar inscrições em superfícies de dimensões e escalas maiores que as disponibilizadas por folhas de papel.

Desenhar *na* demolição é assumir, de antemão, não só que o desenho realizado em qualquer das superfícies da casa será demolido, mas que a ação ocorre como possibilidade de construção processual, conduzindo-o a um desenho feito para ser demolido.

Antes de ser demolido, o desenho, quando realizado diretamente na superfície do lugar, só poderá ser visto por aquele que estiver presente. Do contrário, poderá, eventualmente, ser alcançado por um trabalho de memória ou através de registros, e neste caso, vistos sempre em fragmento.

Desenho *como* demolição

É o desenho que produz marcas e inscrições que aderem às superfícies do lugar. Nesta categoria de desenho, as inscrições e marcas não podem mais ser apagadas sem que sejam modificadas ou destruídas. Diz-se que o desenho está amalgamado à superfície, ou que é um *desenho-site-specific*.

Amalgamados, o desenho *como* demolição passa não só a ser produzido no lugar, mas é tornado lugar.

Destruir o desenho é também provocar o apagamento da inscrição, e consequentemente do lugar do desenho, e dos gestos e matérias a ele vinculados. Do mesmo modo, ao se demolir as estruturas da edificação onde o desenho está, destrói-se o próprio desenho.

Demolição *com* desenho

É o desenho encontrado seja na sombra que surge com a projeção da luz do sol, quando a casa está sem telhado, seja nos pedaços das paredes cobrindo as superfícies das paredes que foram jogadas ao chão após a edificação ter sido desmanchada por tratores. A demolição com desenho se apresenta como fragmento. Em sua maioria, as peças são deslocadas para dentro das caçambas e depois levadas para as grandes áreas dos aterros. Quando coletados, estes resíduos possibilitam ativar diálogos com o conceito de *non-site*. Como fragmentos, por terem sido coletados, se abrem para novas configurações, portando-se como arquivos e podendo ser, posteriormente, rerepresentados em outros canteiros como caixas-fragmentos, como a desta tese, ou em outros formatos-caixa maiores, como são as galerias e os museus.

Desenho *contra* demolição

É o desenho realizado com as mesmas ferramentas usadas para demolir a casa. Neste tipo de desenho traça-se uma tênue aproximação entre os equipamentos e maquinários empregados para realizar a demolição e os equipamentos empregados comumente para desenhar.

Subcategorias foram criadas para agrupar as diferentes escalas e forças necessárias para vencer o objeto a ser demolido, são elas: desenhos com ações humanas, desenho com ações da máquina, e desenhos por detonadores.

No primeiro grupo estão os desenhos realizados por ações na escala do corpo humano; eles produzem o apagamento do ambiente construído, considerando suas diferentes partes. A ação de desenhar ocorre com a posse de marretas e alavancas: o pedreiro é tornado desenhista e é ele quem apaga os espaços ao manipular de forma muito ágil suas ferramentas para redesenhar ou picotar a superfície.

O desenho contra a demolição cria fendas, fissuras na edificação e realoca, em partes menores, grandes quantidades de matéria do lugar¹⁹.

No segundo grupo estão os desenhos feitos na escala das máquinas, dos tratores, das patrolas, dos *buldozers*, dos caminhões etc. As máquinas entram no terreno da demolição com a finalidade de por tudo abaixo. Neste tipo de desenho ainda é preciso de um operador, que vai acoplado à cabine da máquina, como um só corpo-máquina-destruidora.

Nesta categoria, a máquina é a versão motorizada da borracha. O desenho é produzido numa escala e força muito elevadas, criando apagamentos agigantados ao jogar ao chão as maiores e mais pesadas estruturas construídas.

No último grupo, os desenhos são realizados com detonadores e explosivos. Diferentemente das duas primeiras categorias, detonações e explosões precisam de cálculos e projetos prévios. Para instala-los, é preciso mapear o terreno, analisar a construção, calcular pesos e demarcar pontos estruturais exatos da construção, a quantidade e a distância precisa entre os detonadores.

¹⁹ Um tanto curiosa é a substituição, feita por um dos pedreiros com quem tive contato durante esta pesquisa, do nome do instrumento utilizado por ele para realizar as demolições das estruturas da edificação: a marreta foi denominada por ele como *canetinha*. Com esta expressão, através de uma fala em seu sentido popular, reforço aqui uma ideia anterior, de que as ferramentas da demolição e do desenho podem, em alguns momentos, se aproximarem ou mesmo se confundirem.

Desenho *sobre* Demolição

É o desenho que se faz diante da sensação corporal de entrar na casa e pisar no terreno instável, inseguro, repleto de pedras e de saliências da demolição. Desenha-se em cima de, pisando em entulhos, sem proteção, debaixo do sol, exposto ao sol. Andar sobre o chão, sobre a superfície extremamente desacolhedora para qualquer corpo que quer se manter ereto e em movimento. É este mesmo corpo desajustado, que ao andar sobre as pedras, se movimentar, escrever nas paredes dos cômodos para neles deixar rastros, que buscará absorver e retransmitir algo da experiência, algo das sensações sentidas ao atravessar aqueles desníveis do solo.

Aqui o desenho se dá também como escuta dos barulhos da rua e os estrondos da demolição, como as seguidas batidas das marretas ou as fortes emissões sonoras geradas com o impacto dos tratores *contra* as estruturas da edificação.

Nesta categoria de desenho, é possível, no mesmo instante em que se escuta a queda dos pedaços de paredes, pedras e tijolos, e a cada martelada dada nas demolições ou em outras construções próximas, pensar sobre os gestos para se desenhar *sobre* a demolição. O desenho, quando pensado pelos gestos realizados pelo desenhador, pode se confundir com as gestualidades dos operários das construções e demolições. Ambos, além de ocorrerem no canteiro, que é terreno de operação das demolições, abrem vias para perceber que, enquanto os pedreiros estão quebrando as paredes, o desenhador está a “martelar” a superfície de cada papel, das folhas dos cadernos ou das paredes com seus lápis, borrachas e outros materiais como tijolos, pedras e vergalhões encontrados.

Desenho *em* demolição

É o desenho em seus componentes e processos experimentais, que requer ser constantemente feito e desfeito, justamente por que, *em* demolição, está a considerar que uma parte é construir e a outra é destruir, sendo ambas complementares e inseparáveis. É o desenho compreendido pelas operações porque irão gerar fissuras, lacunas, deslocamento, fragmentos etc., no sentido de provocar alterações na estabilidade processual e conceitual acerca das abordagens e estratégias para o desenho *em* demolição.

NOTAS SOBRE DEMOLIÇÃO, TEMPORARIEDADE, LUGAR

Lugar específico, condição temporária do lugar

Para Brissac Peixoto, artistas como Richard Serra e Daniel Buren, de modo contrário à mobilidade buscada pela arte moderna, irão sustentar “a não autonomia de suas instalações”. Para o autor os dois artistas “opõem-se a mudança e a fixação delas, emergindo-as na matéria do lugar e do instante. Instalações que evocam um lugar e um momento intransportáveis [e portanto] subordinada ao conhecimento do lugar”. (PEIXOTO, 2004, p. 316-317).

Daniel Buren, em texto datado de 1970, aborda as implicações do trabalho do artista quando produzido para ser exibido na instituição museu. Citado por Kwon, Buren irá dizer que,

Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência desse formato cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo (BUREN apud KWON, 2008, p. 169).

In situ será, portanto, o termo utilizado para designar algo que chama atenção para o lugar, onde “o trabalho é a situação da obra no espaço e no tempo”. (PEIXOTO, 2004, p. 317). Cabe também pensar no termo *site-specific*, cuja definição é dada por Richard Serra, a partir da proposta *Tilted Arc*, da seguinte maneira:

A especificidade de obras orientadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização. A escala, a dimensão e a localização dos elementos escultóricos resultam de uma análise dos componentes ambientais próprios de um dado contexto. A análise preliminar de um determinado local leva em consideração as características não apenas formais, mas também sociais e políticas do mesmo. As obras para um local específico manifestam invariavelmente um julgamento de valor acerca do contexto social e político mais amplo de que é parte. Baseadas na interdependência da obra e do lugar, elas abordam o conteúdo e o contexto de seu local criticamente. Uma nova orientação comportamental e perceptiva para um lugar exige um novo ajuste crítico para a experiência que se tem desse local. As obras para local específico engendram primariamente um diálogo com seu entorno. (SERRA, 1990, p. 152).

No entanto, é a própria Miwom Kwon que, ampliando o pensamento de Buren e tecendo relações com a definição de Serra, passa a agregar ao *site* outros espaços e economias, como ateliê, museu, crítica de arte, galeria, etc., sendo que estes, segundo a autora, estabelecem relações, operando em correspondência no sentido de constituir “um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas” (KWON, 2008, p. 169). O artista será, então, aquele que tece a especificidade da obra em relação ao local de sua exposição/instalação, de maneira a “decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas” (KWON, 2008, p. 169).

Regina Melim procura esticar a perspectiva proposta pelo conceito de *site-specific*, com o propósito de distender a possibilidade do trabalho quando pensado para um lugar específico. Para autora, as especificidades

[...] não são mais da ordem única dos elementos físicos que constituem o lugar, tais como comprimento, profundidade, altura e textura de salas, escala e proporção de praças, edifícios ou locais públicos diversos, mas acrescidas de um complexo sistema formado por relações sociais, políticas e culturais, colocando a mostra uma série de elementos ocultos desses lugares escolhidos. Um inventário que, ao longo das últimas décadas e cada vez mais, tem sido incorporado como elemento constitutivo da obra. E aquilo que inicialmente se constituía como uma fonte primária, atividade de bastidor, aparentemente opositora, passa a existir como uma ação contígua e complementar. (MELIM, 2017, p. 1).

Retomando as demolições, as especificidades em relação ao espaço, quando distendidas, abrem vias para que se articulem ou mesmo teçam reações quanto às especificidades de sistemas econômicos, de práticas especulativas do mercado imobiliário, de jogadas de *marketing* e da publicidade das agências ligadas às construtoras e imobiliárias. Mas abrem vias também para articulações com a própria condição precária da edificação e das operações que visam a sua derrubada; ou com o tempo gasto para a realização dos processos artísticos acionados com/na demolição.

Se, de fato, interessa pensar sobre a especificidade destes processos, ela deveria ser encarada não no que diz respeito à permanência da obra no lugar, mas justamente a sua condição temporária. Assim, o lugar transitório e em demolição, temporário por excelência, agora afirmado também como lugar para acontecimento de distintas operações e processos, se abre para a possibilidade de ser pensado não como lugar do fazer artístico, quando esta se alinha à concepção, dependência e inseparabilidade em

relação ao espaço - *site-specific*, mas de acordo com tempo e condições de um espaço que está em rápida e urgente transformação.

Desse ponto de vista, se a obra feita para o lugar está ali, conforme analisa Nelson Brissac Peixoto (2004, p. 316), no processo realizado na demolição a obra está ali, porém provisoriamente.

Site-Non-site

Ao visitar uma pedreira em Bargor-Pen Angyl, Pensilvânia, em 1968, Robert Smithson relatou a presença de grande quantidade de ardósia pendida sobre um lago azul esverdeado, e que teria coletado vários pedaços. Ao coletar os objetos da pedreira e guardá-los em sua bolsa, retirando-os do *site*, o artista abre a possibilidade de lidar com o deslocamento do *site*, numa operação denominada *non-site*, termo que, segundo ele, “de um modo físico contém a disrupção do *site*”. (SMITHSON, 2009, p. 195). No entanto, o artista irá se perguntar: “como alguém pode conter esse *site* ‘oceânico’?” (SMITHSON, 2009, p. 195).

Guardada as partes coletadas na bolsa, o artista descreve tal recipiente como

[...] um fragmento de uma fragmentação maior. É uma *perspectiva* tridimensional que foi quebrada do todo, enquanto contém a falta de sua própria contenção. Não há mistérios nestes vestígios, nem traços de um fim ou de um começo. (SMITHSON, 2009, p. 195)

Na perspectiva da distensão do *site*, conforme a proposta de Regina Melim, o conceito de *Non-site*, proposto por Smithson, pode ser atualizado, alargando a sua possibilidade primeira de trazer “á tona uma forma híbrida e desterritorializada da noção de *site-specific*”. (MELIM, 2017, p. 1). Para a autora, o sedentarismo marca as primeiras ações realizadas para/em lugares específicos. Distender a possibilidade do *non-site* é atualizá-lo para abarcar ações que são temporárias para “lidar com a noção de lugar como um espaço de performance, e experimentação, insistindo na sua expansão, no seu deslocamento, acreditando na circulação como modo de propagação e distensão de uma obra”. (MELIM, 2017, p.1)

Leticia Lampert analisa uma série de trabalhos pessoais que tiveram como procedimento o recorte e a colagem, feitos a partir e com fotografias das cidades onde viveu, buscando correlações com termos ligados ao lugar como *Site*, *Site-specific* e *Non-site*. No entanto, a artista busca atualizar tais termos por entender que eles tenham caído num lugar comum. Ao propor uma atualização, ela anuncia uma variante, o termo *Non-site-specific*. Para Lampert (2012, p. 58),

[...] mais adequado seria chamar estes trabalhos de *non-site-specific*, uma vez que, ainda que estejam carregados de referências a lugares, culturas e suas especificidades, criam, nestas sobreposições improváveis um lugar que só existe na forma da imaginação.

Penso sobre os lugares que são criados com a demolição; lugares estes que, talvez, surjam justamente pela iminência de um acontecimento: a derrubada da edificação. A própria demolição se anuncia como espaço de performance, para citar Melim, mas também gerador de intervenções que são temporárias e ações que se desfazem rapidamente, misturando-se às fissuras instáveis e ao demolimento da edificação.

Em demolição

No século XX, o espaço do ateliê é problematizado tanto como espaço de trabalho para a realização de processos quanto como espaço destinado à própria exposição. Esta dupla condição levanta questionamentos quando se passa a considerar a especificidade deste lugar como condição importante para desencadear, instaurar e construir processos artísticos. Tais problematizações são indícios de que houve aberturas no que antes era denominado como lugar de trabalho do artista e como lugar de exposição da obra.

Nos anos 1970, Daniel Buren irá contestar o sistema de arte a partir do lugar do ateliê do artista, este visto em geral como essencial à criação. Buren tece observações sobre as estruturas da arte, enquadramentos e cenários que envolvem a produção e a exibição do objeto artístico, para apontar a aproximação que há entre o ateliê do artista e o museu, como “dois pilares do mesmo edifício e de um mesmo sistema [e para contradizer a condição do] ateliê enquanto lugar único onde o trabalho se faz, assim como o museu enquanto lugar único onde o trabalho se vê”. (BUREN, 2005, p. 48).

Pautado por sua produção artística, bem como por boa parte de seus escritos, muitos deles marcados pela forte interrogação em relação e o lugar e à função do ateliê, Buren irá revogá-lo como lugar indispensável e exclusivo de criação da obra de arte, descrevendo-o como uma “estação de triagem”, de modo a satisfazer três funções distintas do sistema da arte: como lugar de produção, de espera e de difusão, completando o ciclo que vai da criação, do crivo da curadoria, seleção e transporte da obra até sua exposição, no museu. Nesse sentido, segundo Buren (2005, p. 49),

[...] é impossível ver uma obra no seu lugar, e por outro, é o lugar que lhe serve de abrigo e no qual vamos poder observa-la que a marcará, a influenciará, muito mais que o lugar onde foi feita e de onde foi excluída.

As ideias surgidas a partir das incessantes inquietações de Daniel Buren acerca da simultaneidade entre ateliê e museu são possibilitadas pela constatação de que há inadequações entre o lugar da criação e o da exposição quando o trabalho do artista é transportado de seu lugar. Tal inadequação irá se manifestar, pois “ou a obra está no seu lugar próprio, o ateliê, e *não tem lugar* (para o público), ou se encontra num sítio que não é o seu lugar, o museu, e deste modo tem lugar (para o público)”. (BUREN, 2005, p. 50).

Mas seria preciso repensar, no sentido de fazer ver, quais outras camadas passariam a aderir ou seriam excluídas, o que se perde e o que se ganha quando um processo artístico é instaurado no ateliê, e mais, quando ele é deslocado do ateliê para outro lugar.

Tais inadequações reveladas pelo movimento que vai da criação, passa pela seleção e chega até a exibição, ou seja, o transporte da obra e de seu processo para outro lugar, pautado no seu desejo de exposição, faz com que se apague definitivamente uma “realidade da obra, a sua verdade” (BUREN, 2005, p. 52), pois o ateliê, por contemplar processos que não se distinguem entre si, acaba por ser lugar agregador tanto de trabalhos prontos quanto de trabalhos inacabados, processos em andamento, esboços, rascunhos, trabalhos incompletos, que não deram “certo”, que foram largados etc. Para Buren, o que se perde do lugar do ateliê são os “vestígios simultaneamente visíveis [estes que] permitem uma compreensão da obra em curso que o museu apaga definitivamente [...]” (BUREN, 2005, p. 52).

No ímpeto de ampliar os limites de uma produção, quando esta é realizada em ateliê, busco, no entanto, manter o desafio de uma conversão: utilizar o próprio lugar da demolição como lugar de instauração do processo e produção do trabalho artístico. Instaurado na própria demolição e inseparável dela, um *ateliê em demolição* poderia talvez contemplar esta dupla dimensão: lugar para acontecimento dos processos e como lugar para a exposição do que ocorre ali.

O *Ateliê em demolição* abriria caminho para rever este lugar de produção artística contemporânea. Busca também alternativas que contemplem minimamente outro espaço de exibição do processo realizado, e que este não seja, a princípio, o museu.

Mas diante da real necessidade do transporte do que foi realizado, de modo a tornar imprescindível algo dessa realidade da obra, a aposta seria não no transporte do construído, mas numa perspectiva de seu processo e dos vestígios deixados por ele. Resta perguntar se, ao transportar a obra para outro espaço expositivo, tal perda da “verdade” da obra, como ressaltou Buren, poderia ser realmente diminuída.

Se *Ateliê em demolição* ainda mantém o vínculo com a ideia de “estação de triagem” colocada por Buren, no entanto, haveria, por outro lado, uma afrouxamento deste vínculo com o termo *em demolição*, que parece mais adequado para evitar que o processo seja realizado com a finalidade de seu transporte e exposição em outro lugar que não o próprio lugar da demolição.

Quando subtraída a palavra ateliê, *em demolição* retoma um ciclo inicial, que se refaz do título da primeira ocupação realizada em 2007 em uma casa a ser demolida

(*Desenho em demolição*). Assim, *em demolição* abarca o lugar como lugar de ocorrência e emergência de processos marcados pelo caráter experimental e por investir em ações que intervêm em superfícies que serão demolidas em curtíssimo prazo.

Por outro lado, *em demolição* reverbera como ponto de discussão provocada pelo uso do termo *em obras*, no texto de Lisete Lagnado, *Ateliê, laboratório e canteiro de obras*. Nesse artigo, a autora propõe a atualização do termo ateliê e da sua condição de lugar de produção na arte, pontuando novas características do sistema de arte e da produção de artistas contemporâneos para delinear novos termos e elucidar outros possíveis lugares onde a produção artística passa a se dar, sendo eles Laboratório, *Chantier* e *Friche*²⁰.

Para Lagnado, o termo Laboratório é utilizado para dizer de “um campo que ativa e aproxima experimentações artísticas e científicas (LAGNADO, 2017, p. 3). Já *Chantier* ou Canteiro de obras é apresentado para evocar e assimilar algo que também está presente na indústria da construção imobiliária, e abarcar, de certo modo, as transformações na cidade. O canteiro de obras quando observado como um ateliê ampliado “tem a vantagem de propor outras relações de produção [e] ter uma duração indeterminada [...] (LAGNADO, 2017, p. 3).

Interessa-me, no entanto, tratar do termo *em obras*, que, configurado entre o laboratório e o canteiro de obras, conseguiria traduzir tanto a temporalidade do “*Chantier* quanto à mobilidade desse aprendizado” (LAGNADO, 2017, p. 3). Entre o laboratório e o canteiro de obras, *em obras* evocaria dois compromissos que deram vigor à produção dos anos 1960-1970, a saber, o experimental e sua implicação na coletividade, sendo, portanto, “territórios permanentemente atravessados por ocorrências, isto é, perdas de controle”. (LAGNADO, 2017, p. 3).

Tocando nas questões da especificidade do ateliê e atualizando o texto de Lisete Lagnado, Regina Melim dirá que o conceito de ateliê é como uma espécie de parênteses no tempo. Conforme a pesquisadora,

Quando o ateliê passa a ser “qualquer lugar”, “todo lugar” ou “onde eu estou”, seu conceito passa a se estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parênteses no tempo, passando a existir, então, onde o artista está. (MELIM, 2008, p. 50).

²⁰ Por dificuldades de tradução a autora sugere a expressão Canteiro de Obras para *Chantier* e Terreno baldio para *Friche*.

No entanto, tendo sido eleito por um grande número de artistas do século XX como lugar para experimentações artísticas, alguns artistas irão incorporar o vídeo às experimentações, fazendo deste, conforme descreve Regina Melim, o “espaço para registrar gestos performáticos”. (MELIM, 2008, p. 50). Bruce Nauman, por exemplo, foi um desses artistas que, apropriando-se do espaço de seu ateliê, fez uso dele para a produção e registro de suas ações. A autora aponta para o fato de que, nos trabalhos de vídeo de Nauman, os processos passam a ser compreendidos como obra e o ateliê como espaço de construção e registro das ações. Desta forma, as ações realizadas e o processo de seu registro definirão a condição do artista em “total simbiose com o espaço de experimentação de seu ateliê” (MELIM, 2008, p. 49).

Para Daniela Matos, Nauman traz à tona a questão da “apropriação do espaço de trabalho do artista como elemento determinante em sua poética, seja este local público ou privado: seu ateliê, sua casa, o espaço expositivo ou o espaço urbano”. (MATTOS, p. 2009, p. 134). A autora acrescenta ainda que, no caso de Nauman, evidencia-se

A especificidade do ateliê como lugar onde, eminentemente, se configura a obra de arte, potencializou [...] toda e qualquer ação realizada e devidamente registrada pelo artista. Ele, portanto apropriou-se da significação daquele espaço para a poética de seus trabalhos, caracterizando como obras os registros de suas ações. (MATTOS, 2009, p. 134).

O espaço das galerias e museus tem sido frequentemente utilizado por Artur Barrio como lugar de trabalho. Pela intensidade de suas proposições, e de forma a criticar o próprio sistema e mercado de arte, o artista mais recentemente passou a recusar a documentar os acontecimentos realizados por ele no espaço. Em entrevista a Paula Alzugaray, Barrio fala sobre exposições que realizou na 11ª Documenta de Kassel, em 2002, e na 4ª Bienal do Mercosul, as quais refletiam sobre certa condição transitória do artista e sobre como ele utiliza o espaço expositivo como ateliê, quando este se torna lugar para desenvolver seus processos de trabalho. Diz Barrio: “Como eu não tenho ateliê, aqui passa a ser meu ateliê. [...] Eu uso o espaço como meu ateliê e é ali que vão surgindo as coisas, com minha trajetória do passado, com o presente, essa amálgama do tempo...” (ALZUGARAY, 2017, p. 4).

Quando perguntado sobre como deixa o tempo agir em seu trabalho, Artur Barrio responde: “o meu trabalho determina o seu próprio tempo”. (DUARTE et al., 2008, p. 15). A questão do tempo emerge paradoxalmente nos processos que realizei nas

demolições, uma vez que as intervenções tanto se dão quanto são interrompidas quando as operações para a demolição da casa se iniciam, de modo que, talvez inversamente ao processo de Barrio, seja o tempo da demolição aquele que conduz a ocorrência dos processos.

Quando as intervenções são interrompidas para que se iniciem as operações de demolição, torno-me, num primeiro momento, não mais que um mero observador das intervenções realizadas e da destruição. Entrego-me à perpétua sensação de que tudo está se dissipando, sensação que é também pressentida a cada estrutura demolida e com a remoção sucessiva dos fragmentos depositados no solo. Nestes momentos de derrubada parcial ou total das estruturas da casa, passa a ser outro o fluxo que se instaura.

Contudo, após anos de investigação e de acompanhamento das demolições, pude compreender o estado das edificações não como algo terminal, mas como uma passagem para outros estados, justamente por terem, na sequência dos acontecimentos, ocorrido bruscos deslocamentos, em que as edificações passam a existir então como fragmentos, restos, resíduos etc., reforçando que, nesta investigação, qualquer abertura e compreensão do próprio processo ocorre em meio a tais vestígios.

NOTAS SOBRE DEMOLIÇÃO E PROCESSO

Silêncio

Um susto causado por um barulho metálico interrompeu o aparente silêncio que pairava no interior da casa. Por aquela emissão não estritamente sonora, pude antever o desejo destruidor do homem projetado na própria máquina de destruir e sentir em meu corpo o tremor que se espalhou pelas paredes e pelo chão do cômodo onde eu me encontrava. É assim que me recordo da primeira vez em que vi aquele trator *Case W20E Turbo* adentrar a construção. Ainda trêmulo, pelo susto com o súbito impacto, lancei-me pelos labirintos internos da casa na tentativa de olhar frontalmente as primeiras batidas do braço do trator contra as paredes. Corri desorganizadamente pelo espaço, segurando em uma das mãos uma câmera Sony DSC-S60. Meu corpo, ao se deslocar entre os escombros, enxergou apenas o plano de visão entre o dispositivo visual da câmera, o trator e a parede baqueada. O primeiro olhar foi mediado pela lente, o primeiro registro foi o feito por um corpo desajustado, que tremeu e se esforçou para empunhar a máquina fotográfica e fazer a foto, enquanto aconteciam os estalos iniciais da demolição.

Desocupação

Se desocupar um terreno é torná-lo devoluto, desocupar uma casa é torná-la inicialmente desabitada pela destruição de vínculos e memórias que possam indicar a passagem de pessoas e suas histórias, experiências vividas, objetos utilizados, etc. Desocupar é esvaziar o espaço de evidências que fazem dele lugar, sendo o tempo o agente intensificador de apagamentos.

Uma desocupação acontece gradativamente com a remoção dos mais diversos materiais e objetos de seu interior, os quais são investidos de valor econômico, pela possibilidade de revenda em mercados informais, nas redes de distribuição para ferro velho e nas lojas especializadas em objetos de demolição.

Neste estado, a casa desperta a curiosidade e o interesse de diversas pessoas, desde vizinhos, catadores de ferro e entulho, moradores de rua, arquitetos, decoradores, artistas, que veem neste espaço uma oportunidade de ganho financeiro. Não por acaso, os primeiros materiais a serem retirados são os de maior valor de revenda: janelas, portas, grades, pisos, pias, telhas, tacos, ferragens, madeiramento, fios de iluminação, tomadas, etc., algo que pude observar ao longo dos anos, nos diferentes lugares em que realizei meus trabalhos, e que acontece diante dos olhos dos moradores e transeuntes de qualquer cidade, que no mais das vezes não é percebido.

Com tamanha retirada de materiais, a casa aberta vai perdendo sua configuração inicial, e dela sobram os elementos estruturais. De espaço íntimo a espaço escancarado, o que ainda resta da construção pode ser compreendido à semelhança de um desenho estrutural às avessas. Se a casa é corpo, o que ainda resta dela é similar à estrutura óssea, mas uma ossatura que não mais se sustenta, que está prestes a desabar.

A edificação de paredes derrubadas, sem laje ou qualquer cobertura, é desarranjada de seu projeto inicial, e seus espaços anteriormente consolidados como moradia são reconfigurados para dar a ver outros arranjos espaciais, surgidos com o gradativo desmanche. Antes lugar da intimidade do morar, ela agora põe à mostra sua face interna e mais reservada para quem estiver disposto a encará-la de frente, como se encara um moribundo à beira da morte.

Pude acompanhar várias vezes, ao longo dos anos, o evento da demolição. O que pude depreender é que, para além da experiência sensível do artista, esta é uma experiência urbana acessível a qualquer um, pois as coisas são demolidas diante de nós. Sinto o incômodo que estas operações produzem, talvez, de forma diferente dos

moradores e passantes que contemplam de longe os transtornos que a demolição causa em sua vida, em sua rotina.

Como artista, me vejo às voltas com o que acontece no perímetro onde a edificação é demolida. Sou aquele que para em frente, sou aquele que observa a cidade no mesmo instante em que ela vai se transformando. Busco olhar para os estados de desmanche das edificações, para as estruturas da casa e o entorno e permanecer na experiência de um evento cada vez mais corriqueiro e, talvez por isso mesmo, cada vez mais invisível na cidade contemporânea.

A obsessão pela demolição esteve presente em mim, fez-me aproximar destes lugares para compreender seu movimento, para buscar tornar visível este movimento de entre tempos e lugares, entre a construção e a demolição de algo.

Experiência

Entro na casa pela abertura que antes era a porta e me movimento em direção ao que era a janela. Encontro outras entradas e saídas, passagens e frestas que surgem com os buracos feitos com marreta, britadeiras ou outras ferramentas. Permaneço, e passo a perceber a casa em maior detalhe, apreendendo algo no momento mesmo em que percorro seus ambientes. Reivindico outra atenção e outro tempo, que difere do tempo cronológico. Reivindico um tempo que está atrelado ao tempo da experiência.

Porém, no livro *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013), Yfu-Tuan alerta-nos para a existência de dois tipos de experiência, uma mais direta e intimista e outra indireta, conceitual e mediada por símbolos. Neste sentido,

Em vez de algo dado, o contexto é algo definido pelo observador do mesmo modo que um feito científico recebe influência do observador. O contexto não é um fato, é sempre uma observação. O contexto de um preservacionista não é o mesmo de que de um industrial. O primeiro vê o habitat para peixes onde o segundo vê o potencial para instalar turbinas que forneçam energia para milhares. Um contexto é, comumente, ideológico e, por tanto, pode ser qualificado ou desqualificado mediante conceitos. [...] As ideias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra [...] Ao conhecer um espaço e dotá-lo de valor, um espaço pode vir a se tornar um lugar e, por outro lado, um lugar pode também ser dotado de qualidades espaciais. Para o autor é na experiência que os significados de espaço e lugar se fundem. Por sua vez, a experiência pode se dar de duas formas; uma delas “mais direta e íntima” e a outra “indireta e conceitual, mediada por símbolos” (YFU-TUAN, 2013, p. 82-83).

Yfu-Tuan reconhece que a herança animal e a diversidade da cultura são fundamentais para se pensar a experiência, o entendimento, as atribuições de significado e os modos como organizamos o espaço e o lugar, e ressalta que os fatos biológicos, as relações de espaço e lugar e a amplitude da experiência ou conhecimento são temas que se entrelaçam.

Neste sentido, para o autor, a experiência está intrinsecamente ligada à aprendizagem, pois

[...] implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (YFU-TUAN, 2013, p. 18).

Construir processos de criação a partir de uma dada realidade, diretamente ou simbolicamente, abre-nos a possibilidade de lidar com o que não era ainda conhecido.

Para Paul Ardenne, a experiência é por natureza dinamizadora da criação, podendo ser pensada como um conjunto de provas voluntárias e de caráter exploratório que permitem a ampliação do conhecimento. Nas palavras do autor, a experiência “é menos um espaço conhecido que um conjunto complexo e parcialmente inexplorado: conjunto para sentir, para lembrar, visitar e revisitar”. (ARDENNE, 2006, p. 32).

O grau de transformação que o ambiente arquitetônico está a passar abre a possibilidade de pensá-lo como lugar em rápida transformação, sendo que os processos que irão dele emergir ocorrerão sob a condição transitória dada pelo desmanche do lugar.

A experiência do lugar também estaria intrinsecamente ligada à condição de habitá-lo. Segundo Maria de Fátima Lambert, dois sentidos do habitar podem ser pensados. Um “estando ligado mais imediatamente a espaço certo e tempo necessário para o indivíduo estar e outro que implica tempo para a compreensão e expansão desse estar”. (LAMBERT, 2001/2009, s.p.).

Ao ocupar as casas em demolição, estou aderindo ao tempo disponível e ao lugar em desmanche, para que possa produzir experiências que se ligam às ideias de um processo experimental de criação. Certos processos de trabalho irão se instaurar justamente porque há uma ocupação do lugar e uma permanência nos ambientes da casa.

Ao habitar o lugar e contemplar as rápidas transformações que se dão com o avançar da destruição sobre as estruturas arquitetônicas da casa, passo a levar em consideração não só o espaço, mas a experiência do lugar e do tempo para o desenvolvimento dos processos artísticos que ocorrem em sincronia com a própria demolição.

Intervalos

Submetida às rápidas operações para sua desocupação, a casa apresenta algo que é uma obviedade: sua estrutura, antes, de aparente solidez vai se transformando até não mais ser reconhecida como lar, como abrigo ou morada.

Percorri o interior de casas desabitadas no justo intervalo temporal compreendido entre a desocupação pelos moradores, quando ainda existiam alguns vestígios de moradia e a derrubada que se anuncia. Compreendo este intervalo como indicador da iminência da demolição que se aproxima, sendo esta confirmada pelos barulhos, pelas inúmeras fissuras que fazem aparecer buracos e rachaduras na superfície da edificação, pelos blocos de paredes caídos ao chão, pelos pequenos fragmentos ou amontoados de entulhos e outros destroços expostos no terreno, para que depois sejam carregados para outras áreas, como os aterros, reservadas para recebimento do material residual descartado.

Este intervalo se apresenta como evidência temporal e passa a operar sobre dois elementos: o lugar e o espaço. As transformações irão ocorrer em um lugar que ainda existe, seja por vestígios das experiências, seja por dados simbólicos ainda presentes na casa, mas que, por sua estrutura encontrar-se em acelerada transformação em direção à demolição, apresentam-se como indicativos do espaço em devir que irá surgir com a destruição do lugar ou a partir dela.

Na tentativa, talvez, de perceber e tornar visível algo que possa emergir com a demolição, busco observar o que ocorre quando as intervenções construídas são destruídas junto com a edificação.

Urgência, emergência

Denomino temporalidades urgentes o tempo dispendido para a derrubada da casa. Tais temporalidades se constituem como rotineiras, repletas de atividades aceleradas e sucessivas, realizadas objetivamente por pedreiros, para deitar abaixo teto, colunas, paredes e demais partes que compõe a edificação.

Ao permanecer nos ambientes da edificação, às vezes não faço absolutamente nada além de acompanhar a movimentação e as ações dos pedreiros que operam na derrubada das matérias construídas. Estes momentos, marcados por certa ansiedade, em que não quero perder a oportunidade de acompanhar as etapas das derrubadas, asseguram minha permanência ali por um tempo muito maior do que o previsto.

Se na demolição o tempo age de forma acelerada, a urgência parece então ser inerente às diversas etapas da própria derrubada. Seria possível reorganizá-las, rearticulá-las, no sentido de abrir vias para produzir outras temporalidades, criadas com processos distintos daqueles que já estão em curso na demolição?

Compreendo que a demolição age nesta instância da urgência temporal e que minha presença na casa se dá quase sempre quando suas etapas já estão em andamento. Algo da urgência da demolição é incorporado ao meu corpo e à minha forma de agir naquele lugar. Porém, em reação às instâncias urgentes, busco pensar sobre o tempo destinado para elaboração e realização de intervenções e desenhos e sua posterior destruição, isso a que chamo de temporalidades emergentes.

Ao acompanhar a transformação das materialidades que ainda restam antes da casa ser completamente derrubada e incorporar tais urgências, meu corpo parece também se modificar para atuar neste lugar em desmanche. Como artista, atuo nos ambientes da demolição, aproximo-me da rotina diária de trabalho dos pedreiros e ocupo posições de proximidade em relação à ocupação e as operações realizadas por eles. Como um operário infiltrado às etapas de derrubada já iniciadas, altero certos arranjos preestabelecidos e as rotinas já em curso na demolição. No entanto, sou um pedreiro inútil, que realiza ações carregadas de ineficiência produtiva. Mas talvez sejam justamente estas ações que me permitem criar brechas e iniciar processos que são experimentais, como intervenções e desenhos nas superfícies do lugar, e cujo objetivo e resultado são, *a priori*, desconhecidos, tanto para os pedreiros quanto para mim.

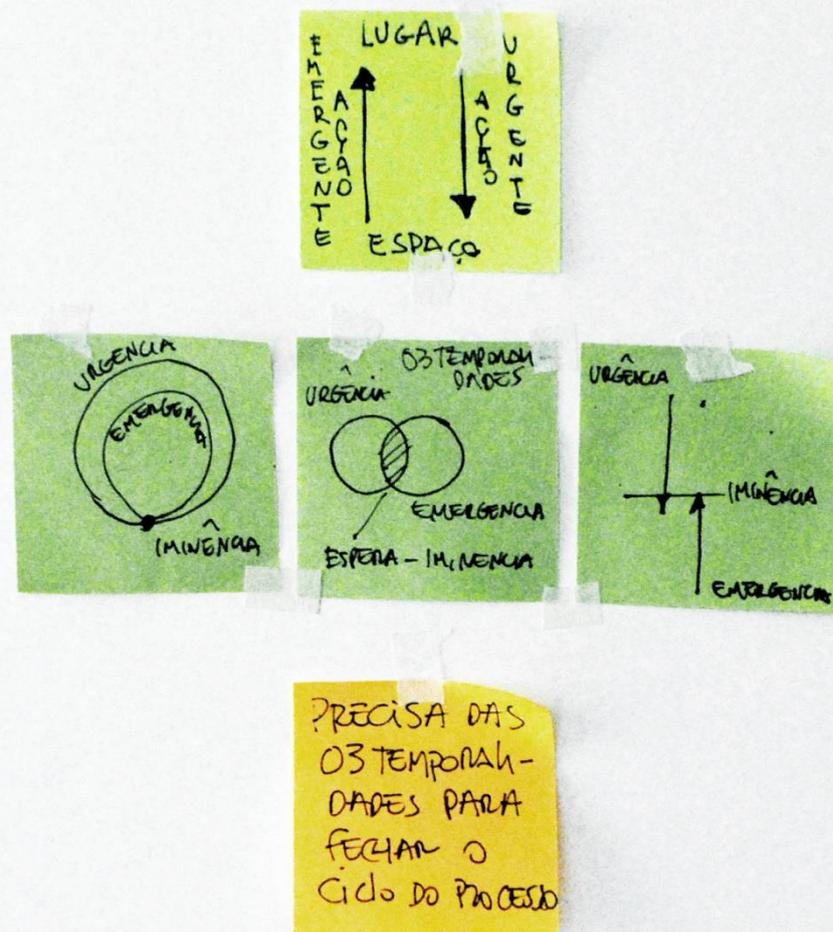


Figura 9 - Esquema com anotações sobre as temporalidades atuantes nos processos. 2018. Fonte: Glayson Arcanjo.

Destruir, deslocar, desaparecer

No texto “Carta a um jovem japonês”, de autoria de Jacques Derrida, o termo destruição é ponto de partida para que o autor teça questionamentos de escritos de outros pensadores, como Nietzsche. Para Derrida, a destruição quando mais próxima da ideia de aniquilação, no sentido do *Destruction* (destruição em francês) estaria mais próximo da *Demolição* como abordado por Nietzsche. No entanto, o interesse de Derrida, como é também o desta investigação, é a aproximação entre *Destruktion* e *Desconstrução*, no sentido de desarticular as partes de um todo, como na desconstrução de um edifício.

Problematizo destruição, demolição e desconstrução pensando que, na edificação que está sendo demolida, as paredes e outras estruturas são quebradas, danificadas, “destruídas”, mas não aniquiladas, no sentido de não mais existirem no mundo. Neste sentido, mesmo que a estrutura da casa seja derrubada, as matérias das quais eram feitas suas paredes e outras estruturas ainda existem em outro estado, outro formato e outro lugar. Há, então, um sentido de deslocamento nos resíduos, nas “novas” peças que irão se formar.

Mas se as matérias das quais a casa se constitui não desaparecem do mundo, e sim da nossa vista, posso então indagar se a casa que foi derrubada, que não mais existe naquele terreno, existirá ainda deslocada em outro lugar.

Com a demolição, os fragmentos e resíduos que compõem a edificação, não sendo arrancados do mundo, são, no entanto, transferidos para outro lugar. Uma das hipóteses desta pesquisa é a de que a casa, ou algo da casa que foi demolida, poderá existir também num desenho, numa fotografia, num vídeo, sendo estes outros lugares possíveis.

Uma considerável diferença entre a desaparecimento do objeto e a desaparecimento da ação é descrita por Gonçalo M. Tavares da seguinte maneira:

Repare-se que as coisas do mundo, sendo imóveis, como a pedra, ou móveis, como o cavalo, são coisas que continuam materialmente nesse mundo; podem pois ser procuradas e encontradas, no caso do desaparecimento, e só um método consciente e esforçado de destruição é que poderá fazer com que uma coisa concreta do mundo desapareça. O cavalo que desapareceu do campo de visão dos nossos olhos pode ser procurado: se desapareceu é porque está noutra sítio. Pelo contrario, a acção que desapareceu do campo de visão dos nossos olhos não pode ser procurada, não está noutra sítio; de facto: já não existe. (TAVARES, 2013, p. 163).

O lugar da demolição, o tempo e a ação empregada para demolir operam estrategicamente quando trazidos para o contexto desta investigação artística, pois não é só a edificação que deve estar em estado de demolição, mas as intervenções que nela são realizadas. Assim, os processos artísticos realizados, embora colocados em destruição no instante em que são construídos, ou em seguida, junto com a própria demolição da edificação, mesmo tendo desaparecido da nossa vista, poderão existir, ainda e de outro modo, no mundo.

Com a demolição, de maneira fragmentada, a casa oferecerá pistas para pensar sobre desconstrução em relação ao lugar. No artigo intitulado *Robert Smithson: El dibujo en el campo expandido*, Fernandez Florez pontua que “la deconstrucción tiene lugar, aunque sea por un lado deshacer, descomponer, de sedimentar estructuras, en el sentido más radical es un acontecimiento”. (FLOREZ, 2006, p. 570).

Como um acontecimento que interliga tempo e espaço, ressalto que os processos artísticos produzidos nas demolições, talvez, mais do que gerar um objeto para ser exposto *a posteriori*, irão apostar em potencializar o estado temporário em que a casa se encontra e das ações que são feitas, entrecruzando-os ao caráter experimental do trabalho em realização, sua demolição e o que se conhecia do lugar até então.

Demolição, desenho, lugar

O entrelaçamento das intervenções realizadas nos ambientes da demolição irá acionar planos ligados ao fazer, e não planos de exposição ou de exibição do trabalho artístico. Quero ressaltar com esta afirmação que há um caráter experimental do desenho que repercute na constituição e elaboração do próprio desenho realizado, ou seja, no desencadeamento da sua prática e não somente na possibilidade de sua exposição, esta vista, por exemplo, não mais como a obtenção de um objeto ou como resultado do processo.

Vistas num primeiro momento como opostas, desenhar/apagar, fazer/desfazer, construir/demolir são operações que permitem, no entanto, reposicionar o processo diante dos acontecimentos ocorridos no lugar e no tempo presente da edificação.

Ligado às sensações e percepções que tive ao acompanhar as transformações pelas quais passaram os ambientes arquitetônicos visitados, sou impulsionado por uma vivência que é individual e subjetiva, e que se dá com minha passagem e permanência no espaço arquitetônico das edificações. Elas carregam algo das experiências de um corpo presente (meu próprio corpo), corpo este que percorre os cômodos e busca de maneiras distintas de enfrentar, permanecer e reconfigurar o lugar e a si próprio, em processos que ocorrem até que esteja concluída a demolição.

Para além do espaço idealizado do ateliê, da galeria de arte ou do museu, sendo estes comumente os espaços para a exibição da obra de arte, construo nas casas em demolição o lugar para o acontecimento de processos que são estritamente de ordem experimental. De acordo com Rodrigo Silva, o termo experimental reverbera nesta investigação como processo artístico que “assume o tateamento, o ensaio, o erro e o desvio como método, que aceita testar aquilo que não se tem ainda por seguro e por adquirido, sem a pretensão da objectividade e da racionalidade dominadora”. (SILVA, 2014, p.25).

Ao olhar para o experimental nos ambientes da casa, procuro sinalizar a destruição em duas instâncias elementares. Na primeira, indico que a casa é destruída por ações que colocam suas estruturas no chão, de modo que as operações de demolir, realizadas pelos pedreiros e demais operários da demolição, numa primeira vista, são exteriores ao processo experimental que desenvolvo, mas irão interferir diretamente no desenvolvimento deste mesmo processo e, em alguns casos, acabam por ser assimiladas a ele.

A seguir, sinalizo que as intervenções realizadas são desestruturadas de suas visualidades iniciais, quando uma determinada operação de demolição, por exemplo, os golpes de marreta que derrubam uma parede e destroem o resultado parcial do processo construído abrem a possibilidade de gerar novas etapas, que são derivadas justamente do acontecimento da demolição.

Por estas vias de pensamento, o que a demolição como acontecimento faz surgir são outros lugares, que se entrecruzam entre o tempo da urgência da demolição e a emergência do processo de criação. Emergência esta que se dá e é reforçada na relação entre construir e demolir. Ou dito de outra maneira, preciso da destruição do lugar (da estrutura arquitetônica, da matéria da casa) para instaurar e fazer emergir práticas e processos que lidam com o experimental, para criar outro lugar para o desenho. Mesmo que este outro lugar se construa com a demolição, com o deslocamento ou com a ausência de lugar.

OUTROS CANTEIROS

Neste capítulo apresento um grupo de trabalhos e artistas que foram por mim selecionados ao longo do período dessa investigação. Trata-se de uma seleção não aleatória, feita de encontros que se deram ao longo do caminho, através de muitas visitas às exposições, participação em oficinas, projetos e residências artísticas, conversas com outros artistas, professores, curadores e críticos de arte, ou simplesmente de um filme, um documentário assistidos por mim.

É, portanto, uma construção de referenciais artísticos que é parte da investigação artística, junto a outras coletas de dados. Uma coleção que se constrói, também, em resposta à complexidade dos temas tratados e ao próprio amadurecimento das questões da pesquisa, que, de modos distintos, são complexidades e desafios enfrentados por outros artistas, em diferentes níveis.

Com este grupo de referências o que se verá surgir são possibilidades para pensar sobre as estratégias elaboradas pelos diversos artistas, permitindo visualizar como se desenvolveram seus processos ou se operaram questões na relação entre espaço, tempo, lugar, desenho, fotografia etc.

Por tudo isso, é uma coleção que se concretiza como afinidades artístico-poéticas, possibilitando fazer apontamentos e ampliar leituras, ora de forma direta, ora mais indiretamente, acerca de assuntos que também carrego comigo e com os quais me vejo envolvido e que dizem respeito à construção dessa investigação e dos processos de trabalho que aqui foram apresentados. Contudo, esta é uma coleção aberta, tal qual uma casa em construção, que pode ser alargada por mim e por outros que assim desejem ao acrescentar outras indicações e produzir outras leituras, infinitamente.

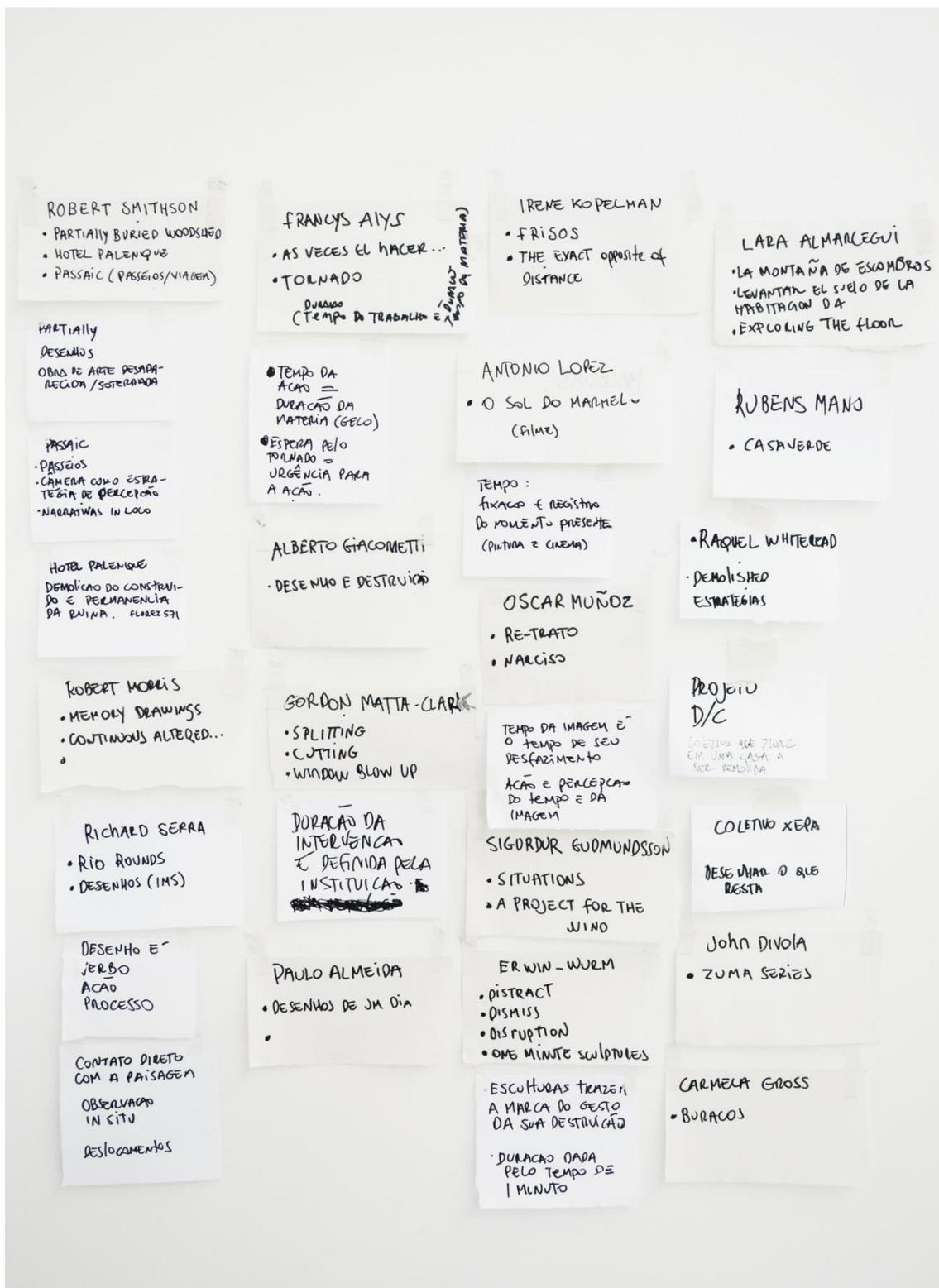


Figura 10 – Esquema com nome de artistas e trabalhos para formação de *Outros Canteiros*. 2018. Fonte: Glayson Arcanjo.

Gordon Matta-Clark: cortes, estratificações

O espaço do edifício tem, para Gordon Matta-Clark, a complexidade de um sistema. O artista buscou reconhecer tais sistemas, definindo-os como construtivo/estrutural/semiótico e neles realizou “grandes incisões metamórficas” nas paredes, teto e chão de edifícios abandonados e em estado de demolição em Nova Iorque e outras cidades pelo mundo. As operações radicais realizadas pelo artista nestes edifícios culminam, em sua maioria, na abertura de rasgos no espaço, de modo a permitir a experiência do edifício de outros modos.

Contudo, o interesse de Matta-Clark pelas estratificações do espaço através dos cortes nas superfícies, revela não só a superfície ou a possibilidade de outros pontos de vista e de percepção da profundidade, mas ressalta “as bordas estreitas, as superfícies cortadas que revelam o processo autobiográfico de sua elaboração” (MATTA-CLARCK, 2010, p. 161).

Em *Office Baroque* (1977), Matta-Clark realizou desenhos num tempo vago, entre as negociações, limitações e impedimentos surgidos durante a concretização do processo. Estes primeiros desenhos tinham como propósito viabilizar, no interior do edifício, algumas operações não tão limitadas de cortes na estrutura do prédio. Estes desenhos, muito específicos, revelam no processo do artista uma “culminância de toda uma série de atitudes e projetos internos que [ele] queria fazer, uma tentativa de juntar tudo em uma unidade formal de algum tipo”. (MATTA-CLARCK, 2010, p. 178). Tal culminação refere-se ao fato de o artista ter buscado outro mecanismo – o desenho em seu sentido preparatório – na intenção de viabilizar a interação das formas concêntricas e excêntricas na estrutura do prédio, produzidas verticalmente, dos andares mais baixos até o último, o telhado.

Ao pensar sobre os desenhos como processos preparatórios para a realização dos cortes no edifício, busco perceber que, nos cortes operados por Matta-Clark, não há linha, e sim forma – buraco –, oco que reúne e revisa o dentro e o fora.

Há, no entanto, no processo de *Office Baroque*, dois modos de perceber o desenho. Um deles já descrito aqui é o antecipatório, que oferece vias de entendimento e prepara as operações a serem realizadas, no sentido de que os cortes circulares fossem viabilizados e pudessem chegar até o telhado do prédio, sem grandes limitações que prejudicassem as aberturas, os pontos de vista e a intersecção entre eles, nem causassem o abalo e a queda do edifício. Outra possibilidade de entendimento do desenho se dá

quando olhamos para o resultado destes cortes realizados *in loco*. Neste sentido, quando contextualizado pela percepção, experiência e movimentação do observador pelo espaço, os cortes, aberturas e buracos acabam criando desenhos em camadas. Matta-Clark reforça isso, ao colocar que

Sempre quis fazer cortes dos quais fosse possível participar tanto de baixo para cima como a partir de qualquer nível, de modo que, embora seja muito parecido com um desenho em camadas, é um desenho em camadas do qual o observador participa ao se movimentar em cada andar para dentro e para fora do desenho, e o modo como ele reage. (MATTA-CLARCK, 2010, p. 179).

Os cortes realizados redefinem o espaço, abrindo a edificação. Como resultado, misturaram a percepção do dentro e fora, alterando a percepção do observador quando este é convidado a se movimentar pelos andares da edificação. O que os cortes nos dão a ver é a possibilidade de visualizar ao mesmo tempo os diversos andares do prédio, através dos buracos abertos, e a continuidade do espaço, sobreposto pelas aberturas.

Assim, além de tornar a experiência da obra um corpo vivo em ação, reação e relação com o observador, mesmo na impossibilidade de aceder ao todo da obra em um só golpe de vista, revela, como ressaltado por Matta-Clark, que “a incapacidade de perceber a obra de uma vez só faz com que seja preciso circular continuamente de um espaço a outro e tentar juntá-la tanto num processo de memória como numa exploração do espaço.” (MATTA-CLARCK, 2010, p. 179).

Hoje, pelas fotografias, vídeos e textos de *Office Baroque* tomamos consciência das intervenções realizadas pelo artista no edifício. Compreendo a diferença da experiência produzida com a observação destas fotografias em relação às experiências descritas por Matta-Clark, que é da experiência da observação dos cortes *in loco*, no próprio edifício. Mas ateno-me às colagens fotográficas do artista e reitero que a visualização destas também se faz por fragmentos operados pela montagem de suas partes, de modo a compreender que a experiência da obra, tanto *in loco* como nas fotografias, mesmo que imensamente distintas, “é reconstruída a partir de uma série de perspectivas, e de certo modo o conceito final é mais o resultado de um desenho do que qualquer leitura puramente superficial” (MATTA-CLARCK, 2010, p. 179).



Figura 11 - Gordon Matta-Clarck. *Estudo para Office Baroque*. Caneta preta de feltro e lápis branco na folha de contato fotográfico. 30,2x23,8 cm. 1977. Coleção: Guggenheim Museum.

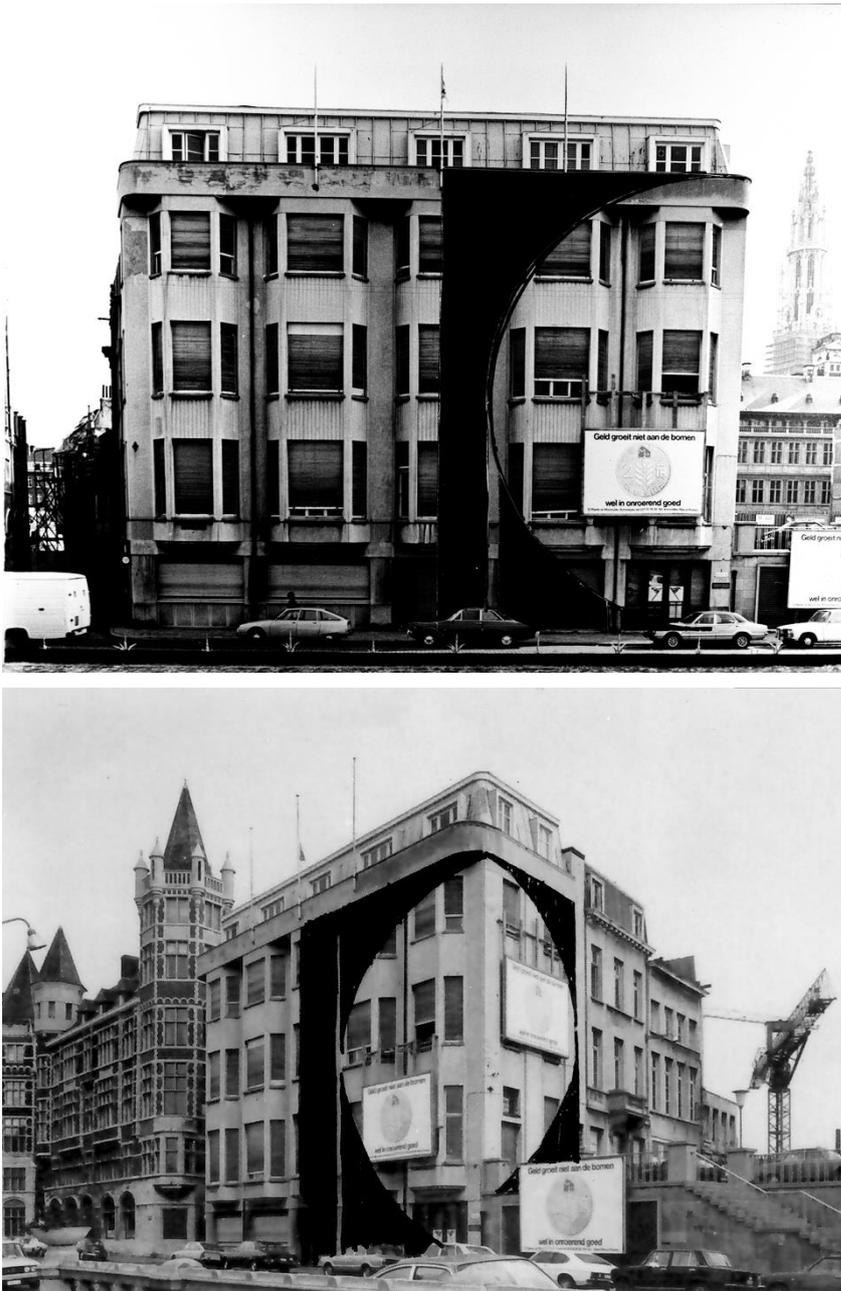


Figura 12 - Gordon Matta-Clarck. *Estudo para Office Baroque* [primeiro projeto]. Cortesia Espólio de Gordon Matta-Clarck e David Zwirner, Nova York, (p220/62). (Catálogo Desfazer o espaço, p.121)

Raquel Witheread: vistas múltiplas, poeira

Demolished, de Raquel Whiteread, apresenta um grupo de 12 impressões obtidas a partir de fotografias em filme preto em branco, realizadas entre 1993 e 1995. Dividido em três sequências de quatro fotografias, exibem etapas da demolição de três torres residenciais no bairro de Hackney, uma área de crescente gentrificação em Londres na década de 1990. Neste trabalho de Whiteread, as fotografias dispostas lado a lado, numa sequência temporal, são “documentos de algo a ser completamente esquecido, que será completamente esquecido [...] o detritus de nossa cultura” (MANCHESTER, WHITEREAD, 2000, s.p.).

It was strange: some people were celebrating and others were crying because these were their homes. You can look at it in two ways, as an optimistic view of London or as pessimistic view of London. I was trying to capture that in these prints (WHITEREAD, 1996, s.p).

É interessante observar como a artista lida com esse estranhamento, que é a possibilidade de atuar no antagonismo provocado pelo acontecimento da demolição no contexto da cidade. Whiteread buscou localizar pontos distanciados das torres para neles posicionar as câmeras que registraram as demolições de cada edifício.

No conjunto, há três fotografias que apresentam praticamente a mesma composição em plano aberto, cujo registro da paisagem da cidade permite ver as torres em destaque, ao centro. Em uma quarta fotografia, a estrutura formal e compositiva é totalmente distinta das três anteriores, com ligeira rotação na câmera para mirar outras paisagens ao redor, como uma pilha de escombros ao fundo de um parque, um céu empoeirado com nuvens da demolição e uma rodovia.

Posteriormente, num trabalho de estúdio, com a revelação, digitalização e tratamento dos negativos, a artista irá produzir cópias por processos de impressão, recurso este que permitiu a manipulação dos tons de cinza e a intensificação das áreas granuladas, para alterar a densidade do pó e da nuvem de poeira lançadas ao ar pela demolição, trazidos novamente à visibilidade nas impressões fotográficas da artista.



Figura 13 - Raquel Whiteread. *B: Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Bakewell Court; Repton Court; Mach 1995*. Impressão sobre papel. 49x73 cm. 1996. Coleção: Tate.



Figura 14 - Raquel Whiteread. *Demolished*. Impressão sobre papel. 49x73 cm (cada). Montagem com 12 fotografias. Coleção Tate.

Rubens Mano: janela, desvio

O recurso da centralidade e frontalidade compositivas é exaustivamente repetido por Rubens Mano em suas fotografias. Para Lorenzo Mammi, este tipo de enquadramento central e frontal “acentua a bidimensionalidade da imagem, faz a composição depender de uma duplicação do formato, como numa tela minimalista”. (MAMMI, 2013, p. 12).

Em *Entre*, de 2003, Rubens Mano apresenta o díptico como recurso expositivo, sendo este caracterizado por duas fotografias posicionadas uma ao lado da outra. Para a realização das fotografias que compõe o díptico, Mano teria posicionado a câmera fotográfica diante da paisagem, composta por uma casa e uma mata ao fundo, de modo a obter uma cena com composição frontal. Contudo, há uma ligeira inclinação, que pode ser observada na leve diagonal no canto esquerdo, na parte superior da casa. Indago sobre esta ligeira diagonalidade como outra estratégia criada por Rubens Mano para documentar de modo sutil a incidência e passagem da luz em dois diferentes períodos do dia, sem que fique visível, não nos dando a ver o momento de alternância, ou passagem das cores verde e rosa da composição.

A dupla relação cromática capturada pelo artista, potencializada com a abertura da janela e com a incidência da luz e a presença da cor no interior da casa, aponta a importância do desvio oferecido pela passagem da luz e a consequente alteração provocada no espaço como elementos na investigação do artista.

Em entrevista a Helmut Batista, Rubens Mano ressalta seu interesse em criar intervenções “em edificações que estão prestes a desaparecer, com a intenção de propor ‘desvios’ aos habituais processos de alteração da paisagem da cidade”. (BATISTA, 1999, s/p).

Neste sentido, *Casa verde*, de 1997, exhibe o estado parcial da demolição de uma casa de arquitetura colonial localizada no bairro da Casa Verde, em São Paulo.

Ali, a fotografia, quando ultrapassada a grade que separa a casa da rua, e depois os vestígios do que ainda resta na área, alcançado o ponto mais distante, dá a ver uma janela estrategicamente aberta por Mano, cuja vista é a paisagem da própria cidade em seu permanente movimento e transformação. Estrategicamente, pois, como avalia Tatiana Ferraz no texto *O artista, construtor de cidades* (2016), Mano irá subverter algumas lógicas dos processos de demolição, alterando certas ordens adotadas para a derrubada da edificação. Conforme a autora,

A imagem da indícios de uma negociação feita entre as partes para que o artista pudesse orquestrar a ação de tal modo a determinar as etapas do desmanche. Nessa operação, Mano trabalhou junto a demolidora, a fim de iniciar a derrubada pelas paredes internas, criando-se um grande eixo longitudinal em relação ao terreno, aberto á cidade. O processo de demolição foi alterado para dar vazão a uma nova “construção” naquele lugar, feita por subtração, e condensada pela fotografia. (FERRAZ, 2016, p. 2).

Ao propor uma análise de *Casa Verde*, Ferraz avalia dois posicionamentos que para ela são imprecisos quanto ao uso do espaço da cidade no campo das artes, sendo o primeiro o entendimento de que a arte, quando circunscrita à cidade, é encarada como arte pública; e o segundo é de que a arte, quando acontece na cidade, perde potência se a experiência não se der no instante do seu acontecimento. Para a autora, *Casa Verde*, contradiz tais imprecisões, pois apresenta uma fotografia realizada em espaço privado e sua ocorrência/exibição se dá extramuros, de modo a revelar “a potência latente que pode existir em uma obra, cuja apreensão não acontece *no momento da intervenção*, mas é apresentada como (re)construção de uma ação cotidiana na paisagem da cidade, materializada pela fotografia”. (FERRAZ, 2016, p. 1).

As transformações realizadas na casa, por meio das negociações para operar junto às equipes da demolição, ou mesmo na realização da fotografia e sua posterior exibição em espaços destinados a isso, bem como à comercialização e/ou guarda da obra de arte, são estratégias conduzidas por Rubens Mano, que acabam por reforçar as múltiplas condicionantes e dinâmicas que operam em ressonância com as construções, destruições e reconstruções da cidade contemporânea, mas também no processo de artistas que atuam circunscritos às questões da cidade.



Figura 15 - Rubens Mano. *Entre*, 2003. Impressão lambda em papel RC montada em metacrilato. 143x210x3 cm (díptico); 143x99x3 cm (cada). Coleção Galeria Milan.



Figura 16 - Rubens Mano, *Casa Verde*. Instalação/Fotografia. 131x131 cm. 1997. Coleção Inhotim.

Robert Smithson: relatos, deslocamentos

Seguro em minhas mãos uma publicação de 2011, com 72 páginas e impressa em formato 14x21cm. Abro o livro, e a medida que folheio suas páginas, encontro-me com 31 cromogenics acompanhados de textos breves que, um após outro, vão me envolvendo com suas descrições minuciosas, comentários e citações, que na maior parte apresentam questões acerca de cada uma das três dezenas de imagens presentes na publicação.

O volume, intitulado *Hotel Palenque*, é uma publicação feita pela Alias editorial, um projeto do artista Damian Ortega, cujo intuito é “la difusión de la obra y el pensamiento de autores particularmente significativos para el arte contemporáneo” (ORTEGA, 2011, p. 70).

Hotel Palenque foi editado quando da realização da exposição *Incidentes de Viaje espejo em Yucatán e otros lugares*²¹ e apresenta a transcrição da conferência realizada por Robert Smithson, em 1972, para estudantes de arquitetura da Universidade de Utah. Nela o artista descreveu os aspectos espaciais, culturais, materiais anotados por ele durante sua estadia, na companhia de Nancy Holt e da galerista Virginia Dwan, em hotel de mesmo nome localizado na cidade de Palenque, sudoeste do México. Na nota de apresentação, o editor do livro dirá:

En estas páginas se presenta la transcripción traducida de la plática que Smithson improvisó concentradamente y con ritmo pausado, ante un público que, conforme avanzó la conferencia, encontró cierto sentido del humor en ella, llegando incluso a soltar algunas risas que pueden escucharse en la grabación original (ORTEGA, 2011, p. 5).

A publicação importa aqui por oferecer uma compreensão mais aproximada de como Smithson, através dos relatos da viagem, criou uma maneira muito particular para lidar com as tensões percebidas nos ambientes do hotel, aproximando-as de questões que eram de seu interesse artístico-poético, como ruína, destruição, vazios, buracos, espirais, “desarquitetura”, entropia, deslocamento etc., questões estas fundamentais para o desenvolvimento das reflexões do artista. Em um dos trechos, Smithson comenta

²¹ Esta exposição foi realizada no Museo Tamayo, na cidade do México entre 07 de julho e 07 de agosto de 2011, com curadoria de Pablo León de la Barra.

Este és de hecho el antiguo, y es evidente que en lugar de derribarlo todo de una vez lo derribaron sólo parcialmente para no privarnos de su situación de completa ruina. Para mí es perfecto, porque no todos los días tienes la oportunidad de contemplar edificios que están siendo derruidos y construidos al mismo tiempo. En realidad no están muy seguros de si quieren esta parte del hotel o no, y simplemente la dejan ahí, lo que me parece una solución muy inteligente [...] (SMITHSON, 2011, p. 16).

Na conferência dada por Smithson, que contou com projeção de fotos e narração de aspectos percebidos no interior e no entorno do *Hotel Palenque*, o artista, ao anunciar os elementos constituintes da edificação, irá estender sua percepção sobre cada situação encontrada, de modo a provocar novas leituras sobre o lugar. Smithson, assim, provoca o deslocamento, espacial e temporalmente, da sua experiência. A cada cromogenic exibido e comentado por ele, a cada riso da plateia, se vê alargar a experiência do próprio artista e o deslocamento do lugar.

São deslocamentos como os provocados em *Hotel Palenque* que podem ser percebidos também nos processos dessa pesquisa de doutorado. Deste modo, o filme resultante da palestra de 1972 e deslocado para o formato de publicação impressa se torna outro modo de publicitação das investigações realizadas pelo artista, para além do formato da conferência, inicialmente programado.



Figura 17 - Robert Smithson. Hotel Palenque, 1969.



Figura 18 - Robert Smithson. Hotel Palenque, 1969.

Rodrigo Areias: diário, registro

Hipoteticamente, acontecimentos em espaços arquitetonicamente projetados e em seguida construídos podem ser acompanhados de outras ordenações quando da sua ocupação espacial, a ser razoavelmente discriminada na sequência a seguir: o espaço é projetado; em seguida, é construído, e passa a ser habitado; com o passar do tempo, sofre algumas reformas; cai em declínio e torna-se desabitado; no fim, é destruído.

Durante a sequência acima, inventada para abarcar a trajetória das alterações sofridas por uma edificação, espécies de diferentes registros – anotações textuais, áudio, fotografia, desenho, vídeo etc. – poderiam ser requeridos, na tentativa de reter algo das diversas etapas da demolição e da ocorrência das muitas operações que agiram diretamente nas estruturas que, materialmente, transformam-se numa casa em demolição ou em reforma.

Em *1960*, filme em que o cineasta Rodrigo Areias reconstrói o percurso das visitas realizadas pelo arquiteto português Fernando Távora, e relatadas em seu diário de bordo, há uma intrigante passagem na qual narra aspectos que contribuem para compreender também o pensamento do arquiteto, principalmente no que diz respeito às suas ideias sobre a irreversibilidade do tempo.

O filme, que dentre outras passagens descreve uma operação de reforma de determinada construção, permite elaborar reflexões e indicar que, ao reformar, o lugar não será novamente aquele de antes, não será tal qual fora conhecido. Neste sentido, não havendo o retornar, mas somente o seguir adiante, é um engano pensar que as coisas existentes retornariam ao que eram, antes de realizadas quaisquer transformação. Um trecho selecionado do texto do próprio arquiteto Fernando Távora destaca essa ideia de inexorabilidade do tempo, onde “dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal mudança acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda ressalta a afirmação de que o espaço está em permanente devir”. (TÁVORA, 2008, p. 19).



Figura 18 - Rodrigo Areias. Frame do filme *1960*.

Antônio Lopez Garcia: tempo

O sol do Marmeleiro, filme inspirado na obra e processo de trabalho do artista espanhol Antônio Lopez Garcia, abre-se como possibilidade de constatação das sobreposições de tempos e espaços criadas pelo artista e pelo cineasta Victor Erice. Filmando na casa em reforma do pintor, o filme apresenta ao mesmo tempo algumas etapas da reforma em andamento e o início de uma pintura realizada por Lopez. Erice, ao registrar ambas as situações, permite que o espectador acompanhe o processo destas duas empreitadas. Neste sentido, enquanto as cenas se sucedem e exibem a casa que vai sendo reformada, passamos a acessar, no espaço do quintal da casa, o artista em ação, onde vemos um pé de marmeleiro, objeto e centro da atenção do artista, que é admirado por suas folhas e frutos já quase maduros.

Para pintá-los, Lopez irá produzir uma sequência intensa de rituais, cujo desenvolvimento se dá com a montagem de estruturas e cavaletes e continua com medições das paredes e conferência de níveis, entre outras. Posteriormente, já de posse dos pincéis e tinta, Lopez se põe a marcar as folhas e frutos da árvore, criando estratégias que favorecem a representação do marmeleiro a ser pintado por ele. Estes processos, apesar de antecederem o que conhecemos e chamamos de pintura, são, no entanto, operações essenciais ao exercício do artista, e já poderiam ser entendidos, de fato, como parte fundamental da própria pintura.

Para pintar o marmeleiro, Lopez inventa estratégias particulares, mas também constrói um lugar em seu próprio quintal. Para realizar a pintura, ele irá se instalar em um pequeno espaço em frente ao marmeleiro, e, aos poucos, vai solidificando ali sua presença, criando permanência. Presente diariamente ao redor do cavalete por ele instalado, o espaço é ambientado com a colocação de banco e cadeira para receber amigos, artistas e curadores que passam para visitá-lo. Com a ajuda dos operários da obra, Lopez irá construir uma cobertura para conter as seguidas chuvas, bem como para abrigá-lo e, principalmente, para proteger a pintura em andamento.

Com o fluxo do filme, a marcação dos dias e a passagem do tempo são dadas pela indicação da rotina diária do artista e dos pedreiros. Fica visível a passagem do tempo pela casa, pelo artista e pela pintura, visível nas transformações espaciais que ocorrem no interior da casa em reforma e no lugar criado no quintal para que o artista pudesse levar adiante as seguidas investidas para a pintar o marmeleiro.



Figura 18 e 19 – Frames do filme *O sol do Marmeleiro*.

Irene Kopelman: estar, observar

Inventar modos de deslocar-se do ateliê para lugares externos, com pouca ou nenhuma presença de outras pessoas, tornou-se um procedimento recorrente no processo de Irene Kopelman, artista argentina nascida em Córdoba. Kopelman realiza desenhos de observação *in situ*, a partir de seu isolamento e da sua permanência em lugares praticamente desabitados. Ao observar o processo de criação da artista, é fundamental perceber como, inicialmente, ela habita a paisagem por horas, dias, para, em seguida, realizar os desenhos de modo direto.

Na ocasião da 8ª Bienal do Mercosul, a artista apresentou na mostra *Além Fronteiras*, uma série de desenhos *in situ* intitulada *A morfologia da paisagem determina suas vistas*, que são tentativas da artista de tornar visíveis paisagens vistas por ela. No catálogo da Bienal, há um pequeno trecho que permite apreender algo do processo realizado pela artista:

Seu trabalho de desenho frente a uma paisagem é lento, silencioso como sua projeção gráfica, e resulta de um processo prolongado de observação e quase de comunhão frente à natureza. Tem realizado registros sensíveis, por assim dizer, de paisagens agrestes e distantes de sua base de trabalho, seja em Ushuaia, no extremo meridional da América do Sul, seja na Espanha e no Havaí. Seus desenhos se acompanham, em alguns casos, de verdadeiros diários de viagem e observação. Sua produção tem algo de um diálogo com a tradição delicada da apreensão da natureza desconhecida, como em trabalhos de viajantes do século XIX. Observar os canyons e fazer os desenhos *in situ* é fundamental para esta artista. Assim, segundo ela, seu trabalho se desenvolve a partir “da apreensão e do entendimento da paisagem, através de sua observação direta da mesma. Por essa mesma razão é fundamental para mim começar o projeto desde ali, desde esse ‘estar’ na paisagem através do desenho”. (8ª BIENAL DO MERCOSUL, Catálogo, 2011, p. 457).

Interessa observar que posteriormente às imersões para realização dos desenhos *in situ*, Irene Kopelman busca reconstruir tais paisagens habitadas e desenhadas por ela, deslocando-as para outras superfícies e propondo instalações, de modo a também estabelecer novas relações com os espaços expositivos de galerias e museus.

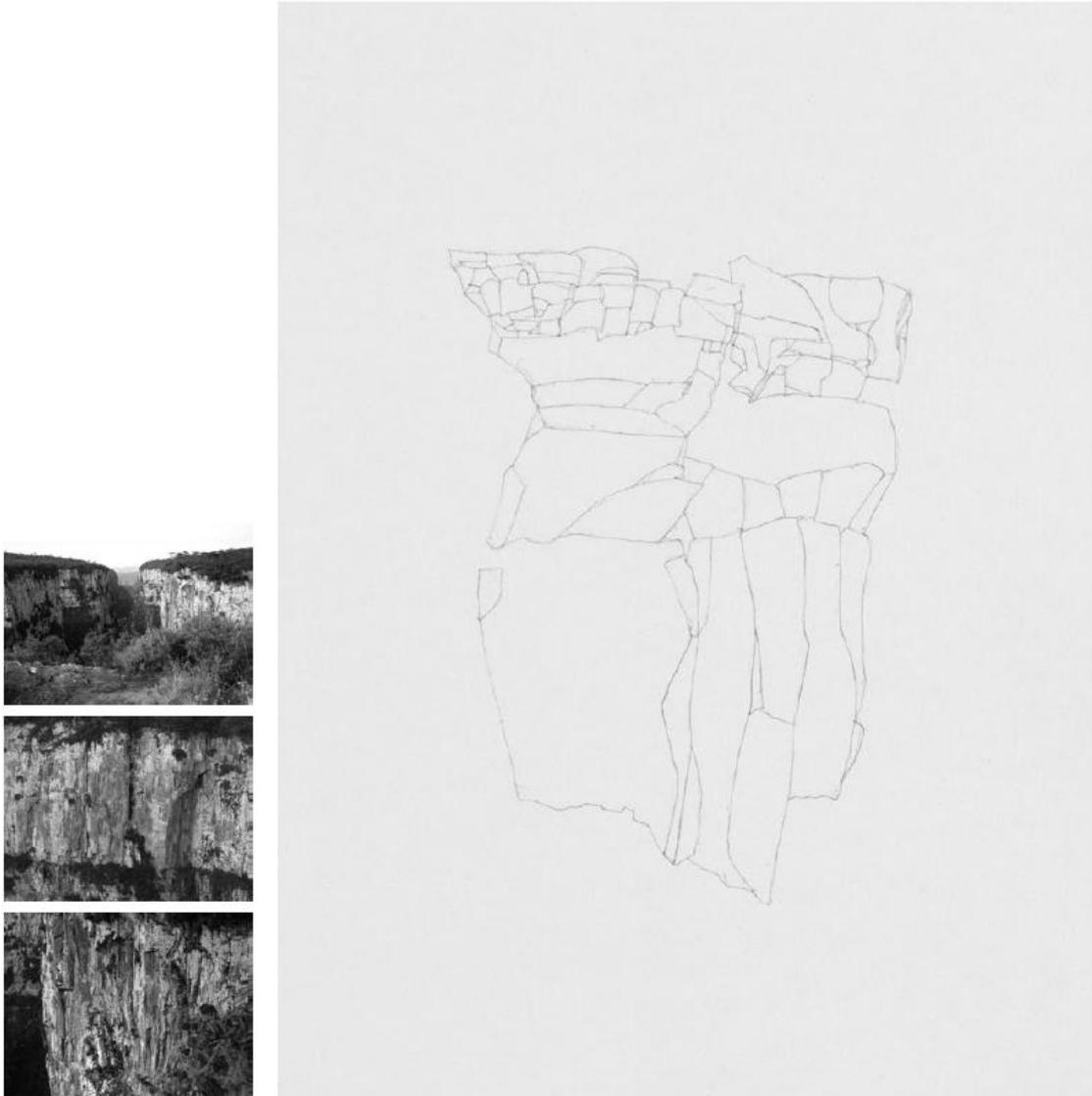


Figura 20 - Irene Kopelman. A morfologia da paisagem determina suas vistas, 2011.



Figura 21 - Irene Kopelman. A morfologia da paisagem determina suas vistas, 2011.

Coletivo Xepa: desenhar, restar

Em *Ação de desenhar o que resta*, Luis Arnaldo e Marcelino Peixoto (Coletivo Xepa), ocuparam o espaço da galeria por um mês²², propondo ações que envolveram o desenho e a performance, na intenção de constituir outras definições para o espaço expositivo, construindo um lugar. Para a ocupação do espaço, os artistas dividiram as ações em dois momentos distintos, sendo o primeiro o da abertura, Ação 1, período em que trabalharam em silêncio, “com tempo determinado pela edificação das estruturas (paredes e colunas) de tijolos que, no limite do seu equilíbrio, desabam [de modo que] a cada queda é iniciada a construção de uma outra estrutura que tem por fim também a queda” (MELO; PORTO, 2017, p. 41). O segundo momento, Ação 2, realizou-se no último dia da exposição, e se pautou pela ação de desenhos coletivos concretizados diretamente nas superfícies das paredes da galeria, através do uso de fotografias selecionadas da Ação 1, estas produzidas no próprio espaço da exposição. As fotografias, transformadas em imagens P&B, se tornaram meio que possibilitou o início da Ação 2, através do ato de desenhar diretamente nas paredes utilizando cinco diferentes tons de cinza a grafite, de modo a alcançar um “mapeamento das diferentes gradações de cinzas” (ZELO; PORTO, 2017, p. 42).

Após 35 dias de ocupação, o encerramento da proposta foi então redefinido para contemplar uma terceira ação, realizada nos três últimos dias, constituída “do recobrimento dos desenhos a grafite com duas demãos de tinta branca, restituindo as paredes ao seu ponto inicial, sem contudo deixar de entregar os vestígios ao longo do trabalho”. (ZELO; PORTO, 2017, p. 54).

²² *Ação de desenhar o que resta* foi realizada em 2015 na Galeria de Artes GTO do SESC-Palladium, em Belo Horizonte, e contou com a participação da performer Viviane Gandra.



Figura 22 – Coletivo Xepa. Ação para desenhar o que resta, 2015.

Cristina Ribas: protótipo, ruína

Protótipo/cortado apresenta uma coleção de imagens realizadas por Cristina Ribas, a partir de estudos da artista acerca das transformações do espaço urbano contemporâneo, resultantes de processos de reestruturação, regeneração, demolição, destruição etc. Durante cerca de dez anos, a artista tem colecionado imagens de arquivo e realizado fotografias de demolições em diversas cidades onde morou. Ela aborda seu processo em *Protótipo/cortado* da seguinte maneira:

A constante destruição e reconstrução das cidades contamina minha produção em artes visuais há alguns anos. As destruições parecem ser repetitivas, eu sei, o que poderia permitir que eu me desfizesse dessas imagens assim que um certo número delas fosse colecionado. Contudo, a singularidade possível de cada repetição, ou seja, cada nova quase-ruína e cada desaparecimento não deixa esquecer que são processos econômicos, sociais, culturais que causam essas destruições. Portanto, não posso parar. Os processos reincidentem em diversos lugares, como projeto global de comercialização das cidades, tornando o urbano um quase mesmo território, tratado como espaço em branco a ser “revitalizado”. (RIBAS, 2012, p. 2).

Em entrevista dada à Nicolas Dantas e Thiago Grisolia, Ribas descreve a ruína e o protótipo como conceitos bastante distintos entre si, mas ambos disparando questões importantes em sua investigação, como a estabilidade e a imprevisibilidade:

Relacionando o conceito de protótipo com o de ruína (que seria o lugar comum dessas cenas ou imagens no campo da arte), se a destruição pode gerar uma imagem atemporal, estável, intensa (por isso a possível ruína), a curta temporalidade do protótipo parece caber bem na justeza de algo em constante alteração, imprevisto, intensivo, temporalizado. (DANTAS; GRISOLIA, 2014, p. 1).

Na exposição *Protótipo/Cortado*, que apresentou instalações, fotografias e vídeos, a artista fez uso do conceito de protótipo como “coisa temporalizada”, no sentido de não definitiva. Apontando para uma incompletude, permite pensar as alterações que ocorrem no espaço urbano e nas práticas processuais dos artistas, que abrem para outras relações estéticas, sendo, portanto, possível abordar as maneiras como alguém estabelece ligações de ordem subjetiva e singular com “alguma coisa que está acontecendo” (DANTAS; GRISOLIA, 2014, p. 1).

O pensamento da artista é instigante pela compreensão paradoxal do protótipo como acontecimento temporário e da ruína como a falta de potência e produtividade da imagem

da destruição. Para a artista, a ruína, temporalmente, “evoca uma imagem de algo que a gente não sabe quando é, ou o que aconteceu, mas apenas se vê uma imagem de algo derruído, que está acabado, que já não está mais no seu estado potente ou produtivo” (DANTAS; GRISOLIA, 2014, p. 1). Nesse sentido, ao trabalhar com colagens, o protótipo se apresenta como dispositivo provisório, abrindo vias para dialogar com as imagens de arquivo e fotografias produzidas nas cidades, passando de uma ordem da discursividade para uma ordem da praticidade, no sentido de criar operações de arte, como relata a própria artista.



Figura 23 -
Cristina Ribas.

Protótipos. colagem feita para Trieste, Itália. 2009



Figura 24 - Cristina Ribas. Protótipos. Colagem feita no encontro com Gabriel Menotti. BFI, Southbank. 2009

Will Eisner: cavidades, resíduos

Em *O edifício*, *graphic novel* de Will Eisner, dois desenhos foram criados para dizer do vazio e do preenchimento do espaço quando da derrubada e construção dos edifícios. Will Eisner descreve o assombro e o quão perturbadora e inexplicável é a demolição ao ver-se diante do desaparecimento de pessoas e lugares:

Para mim eram especialmente perturbadoras as inexplicáveis demolições de prédios. Eu sentia como se de alguma forma, eles tivessem uma alma. Agora, estou certo de que essas estruturas marcadas por risos e manchadas por lágrimas são mais do que edifícios inertes. É impossível pensar que, ao fazerem parte da vida, não tenham absorvido as radiações da interação humana, E eu me pergunto sobre o que resta depois que um prédio é demolido. (EISNER, 1989, p. 3-4).

Colocadas lado a lado, as imagens indicam, à esquerda, o espaço “vazio” que surge com a demolição do edifício e os dizeres “em seu lugar restou apenas uma lúgubre cavidade e resíduos de destroços psíquicos”; contudo, logo na sequência, o texto seguinte exhibe a seguinte constatação: “meses depois uma nova torre ergueu-se da cratera”. (EISNER, 1989, p. 6-7).

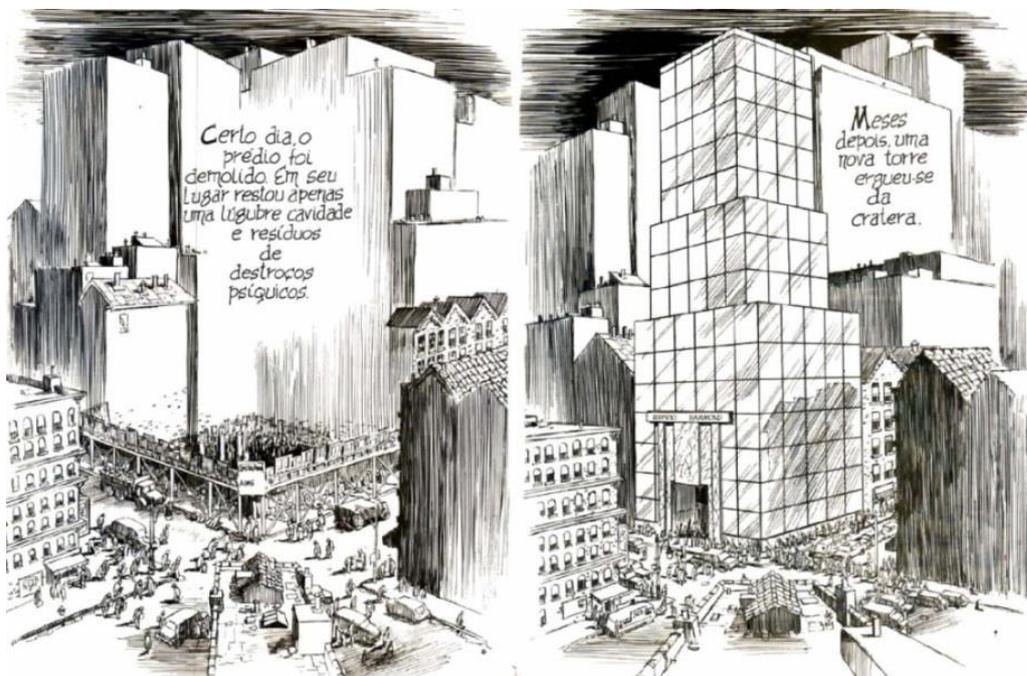


Figura 25 - Will Eisner. Digitalização das páginas 6 e 7 do livro *O Edifício*. (Fonte: EISNER, 1989)

Jia Zhangke: cinema, vestígios

A demolição por detonadores, por seu caráter espetacular, pode vir a ser narrada como evento anunciado, transmitido e retransmitido nas tevês e rádios, colocando-nos diante da espetacularização da demolição: algo a ser assistido presencialmente ou virtualmente em canais midiáticos contemporâneos²³. Neste tipo de evento midiático, os segundos ou as horas que antecedem a demolição por detonadores anunciam o desmanche do que ainda resta de pé com estrondos, vaias, aplausos e montes de entulhos lançados ao chão.

Diferentemente da espetacularização, em *24 city*, documentário lançado em 2008, do cineasta Jia Zhangke, oito personagens narram suas histórias e seus vínculos com a Fábrica 420, quando do fechamento desta “emblemática fábrica da construção industrial da China maoísta transformada em condomínio capitalista do século XXI” (FRODON, 2014, p. 243). Além das cenas envolvendo as histórias trazidas pelas personagens, uma cena externa, em particular, chama atenção. Nela, Jia Zhangke faz um plano aberto, no qual mostra o momento da demolição do prédio da fábrica 420. Durante a sequência cinematográfica instaurada pelo diretor quando da demolição, acompanhamos a derrubada do prédio, e, em seguida, a grande nuvem de poeira que se levanta por toda área, tomando conta e invadindo também o plano da tela. Como encadeamento, o desabamento é acompanhado de sons da multidão que canta *A Internacional* enquanto, na imagem ofuscada pela poeira, pode se ler um poema de W. B. Yeats: “Nos que fizemos e pensamos / que pensamos e fizemos / fatalmente vamos vagar e esvair / feito leite na pedra derramado” (FRODON, 2014, p. 243).

Jean-Michel Frodon reforça as particularidades do filme e do cinema produzido por Jia, que sobrepõe o poema de Yeats, incorporando-o às imagens da área devastada e ao som da multidão a cantar na cena: “Guardar estes vestígios do leite dos pensamentos e dos atos de todo um ponto, encontrá-los novamente quando desvanecem, invocá-los quando desaparecem, saber o quanto são efêmeros e importantes” (FRODON, 2014, p. 243).

²³ Carolina Fonseca (2011), em artigo da revista *Piseagrama*, descreve alguns acontecimentos ocorridos durante a demolição do estádio da Fonte Nova, em Salvador, destacando o caráter midiático do evento.



Figura 26 e 27 - Jia Zhangke. Frames de *24 city*, 2008.

Lara Almarcegui: visibilidade, ativismo

As intervenções de Lara Almarcegui acontecem em meio às transformações que as cidades sofrem. A cidade é seu tema central e é nela que a artista convida a uma reflexão crítica em torno da política e do modelo de desenvolvimento urbano, os processos de transformação das cidades, a especulação imobiliária. A cidade e sua arquitetura compõem o espaço no qual a artista segue questionando o modo como se constroem as cidades, a questão da memória do lugar e da relação dos indivíduos com ele. Para Francés (2007, p. 10), “La artista dota a ciertas zonas urbanas de un contenido inusual para redescubrir su utilidad y poner en valor la historia del lugar.”

No entanto, há algo na obra de Almarcegui, para além de pôr em questão diferentes aspectos que incidem sobre o tecido urbano,

[...] un trabajo que es a la vez paciente y enérgico pues necesita de la lentitud y la reflexión de la actividad creativa pero también de la acción de quien se mide con procesos que no están en su mano como son los de permanente demolición y (re)construcción de la ciudad. (HERREROS, 2007, p. 13).

Em *Demoliciones: apertura para um jardín interior*, realizado em Roterdam, em 1999, a artista convida os habitantes da cidade a visitarem a abertura gerada pela demolição da edificação, destacando o descampado que surge após o trator jogar ao chão toda estrutura. Porém, o que há nesta área, neste descampado, não é um espaço vazio, como se poderia supor, mas áreas verdes da cidade até então reservadas àqueles que adentrassem a antiga edificação. Em Roterdam, estas áreas interiores são *zonas verdes* que, segundo a artista, formam “una de las grandes reservas verdes del centro de la ciudad, cuidadosamente protegida, pero también secreta”. (ALMARCEGUI, 2007, p. 25).

Outro projeto da artista *Restaurano el Mercado de Gros*, realizado em San Sebastian, em 1995, consistiu em, como o próprio título indica, reformar um antigo edifício dos anos 1930 antes de sua demolição. Conforme Almarcegui, seu projeto era “llamar la atención sobre la calidad del edificio y los problemas en torno a él” (ALMARCEGUI, 2007, p. 20). Durante um mês, a artista se pôs a restaurá-lo, numa tarefa aparentemente inútil, mas que “serviria para mostrar una actitud”, já que, de todo modo, o edifício e toda a vida construída entorno do mercado enquanto ele esteve em funcionamento seria apagada, posta abaixo com a demolição do edifício dali um mês.

A demolição nas grandes cidades é um fato que quase sempre passa despercebido para os transeuntes. Conforme Herreros (2007), Almarcegui irá reivindicar uma atenção, ainda que efêmera, ao objeto que escolhe, sendo esta reivindicação o suficiente para que a artista consiga fixar, chamar a atenção e multiplicar interesses para os momentos da demolição e os momentos posteriores, quando surgem espaços comumente encarados como vazios nas cidades, e que muitas vezes são invisíveis para os cidadãos.



Figura 28 - Lara Almarcegui. *Demoliciones: apertura para um jardín interior*, Rotterdam, 1999.



Figura 29 - Lara Almarcegui. *Restaurado el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*, Mercado de Gros, San Sebastián, 1995.

D/C: intervenção, intercâmbio

Casa-Demolicción foi um projeto iniciado no final de 2007, quando Graciela Oliveira assumiu o espaço de uma casa em demolição, na cidade de Córdoba, Argentina. A casa, embora bastante danificada e sem valor arquitetônico patrimonial para a cidade, possuía, segundo Graciela, diversos aspectos a serem explorados.

[...] a luz em alguns espaços era interessante, outras salas eram mal iluminadas, havia texturas nas paredes, vestígios do passado em objetos deixados lá, muita informação plásticas por si só! Poderia ter esta casa até que fosse vendida, de qualquer maneira seria demolida para dar lugar ao intercambio urbano e tipológico. Não se trata de atrasar este processo. Tratava-se de trabalhar a partir de um objeto de refugio, danificado, indigno de ser habitado, uma vez que não oferecia nenhum conforto. (OLIVEIRA, 2010, p. 1).

Neste processo de trabalho, a arquitetura e a arte são dois componentes que estão ligados entre si. Apesar disso, para Graciela, outras situações se apresentaram fundamentais, dizem de seu país e da crise econômica vivida na Argentina na época, impossibilitando-a de desenvolver um trabalho estritamente arquitetônico no local. Neste sentido, a condução do processo artístico-arquitetônico pela artista dá indício das questões sociais e econômicas que mobilizam a arquiteta, mas também abre vias para pensá-lo, como ela mesma afirma, no nível pessoal, profissional e institucional.

A *casa-demolição*, como campo de operações artístico-arquitetônicas, tanto possibilita pensá-la, segundo Oliveira, como disparadora de movimento artístico entre outros artistas²⁴ quanto “pensar sobre as ruínas (diversas ideias de ruínas) e que em um diálogo com outros, a demolição podia ser um espaço de liberdade expressiva, um gerador de práticas contemporâneas”. (OLIVEIRA, 2008, p. 1).

Conforme consta no *site* do projeto, a casa, localizada na Rua 12 de Outubro, número 433, foi derrubada em setembro de 2011; no entanto, durante o tempo de atividades de *Casa-demolicción*, os espaços “se converteram [...] em salas expositivas e para a intervenção artística” (OLIVEIRA, 2008, p. 1).

²⁴ A participação de outros artistas se deu por meio de convocatórias. Diversos artistas participaram, dentre eles, Regina Galindo, Karma Pérez e Soledad Sanches Goldar. Outros artistas teriam participado num segundo momento, como Nicolás Alfonzo, Nicolás Balangero, Marijó Cabral, Martín Russo, Julia Tamagnini e Ana Volonté, estes sendo convidados a desenvolver obras no local, de modo a reivindicar o aproveitamento dos materiais disponíveis na casa. É interessante observar o dado de que este segundo grupo de artistas foi pago com o montante em dinheiro semelhante ao recebido pelos trabalhadores que operam nas demolições em Córdoba.



Figura 30 e 31 – Demolição/Construção. Processos realizados no projeto *Casa de la calle 12 de octubre 433*. Córdoba. 2007-2011.

Francis Alÿs: redemoinhos, deslocamentos

No texto de apresentação de seu livro *Numa dada situação*, Francys Alÿs expõe o desafio de montar as mais de quinze horas de vídeo geradas com as filmagens de *Tornado*, filme apresentado pelo artista na 29ª Bienal de São Paulo. O filme mostra a perseguição do artista a grandes tornados que surgem nos planaltos, ao sul da Cidade do México. Para produzir a captação das ações realizadas, como a corrida ao encontro dos tornados e a entrada em seu interior, o artista utiliza como estratégia a gravação em planos contínuos, sem cortes.

Ao descrever essa condição temporal que emerge com as gravações, Alÿs irá se perguntar: “como se narra um conceito que só pode ser encenado no tempo?” (ALYS, 2010, s.p.). As palavras do artista, tornadas públicas no livro, dizem-nos de sua atuação como artista às voltas com um volume imenso de material visual para ser organizado, selecionado e editado, para só então ser exibido.

Procedimentos posteriores às perseguições aos tornados serão, como salientado pelo artista, os de “montar as quinze horas ou mais de material gravado” (ALÿS, 2010, s.p.). Como estratégia de montagem do filme, o artista fixou, agrupou e reordenou palavras como Incerteza, Explosão, Reação, Dispersão, Catástrofe etc., surgidas nas filmagens e retomadas por ele na etapa de edição do material. Em seu estúdio, Francys Alÿs passou a trabalhar com essas palavras na elaboração de diagramas, desenhos, notas, para criar axiomas improváveis, vazios e respiros no processo ininterrupto do redemoinho e das filmagens contínuas e sequenciais.

Recorrendo às estratégias de montagem em seu estúdio, mas tal como quem se lança a enfrentar a fúria dos tornados, Alÿs irá traçar paralelos entre a edição do filme e as ações realizadas nos planaltos mexicanos. Mas seu trabalho em estúdio não é mera ilustração do que fora realizado nos processos *in loco*, porque, segundo o artista, “nada se ensaia, procura-se a falha. Não se documenta a produção. Produz-se a partir da documentação”. (ALÿS, 2010, s.p.)

Não por acaso, *Numa Dada situação* é também o nome do livro editado pelo próprio artista, contendo imagens que foram extraídas do vídeo *Tornado*, imagens das

pinturas a óleo e de colagens sobre tela, desenhos, anotações, diagramas, textos de diversos escritores e pesquisadores de distintas áreas de conhecimento²⁵.

O livro, tal como um tornado, produziu reverberações durante a construção da minha investigação, em diversos graus e intensidades. A maneira de documentar sem ensaiar, mas procurando fissuras; a maneira de editar, criando com a edição outros processos geradores de novas produções; os trabalhos realizados *in loco* e o deslocamento para outras plataformas e suportes etc. são questões presentes no processo de Alÿs, mas também em meu processo, perceptíveis aqui.



Figura 32 – Francis Alÿs. *Tornado*. Imagem extraída do vídeo. Milpa Alta, México. 2000-2010.

²⁵ Como um trecho de *D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, ou de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, para se aproximar dos Redemoinhos, ou textos científicos e recortes de revistas e jornais para abordar questões relacionadas ao Caos.

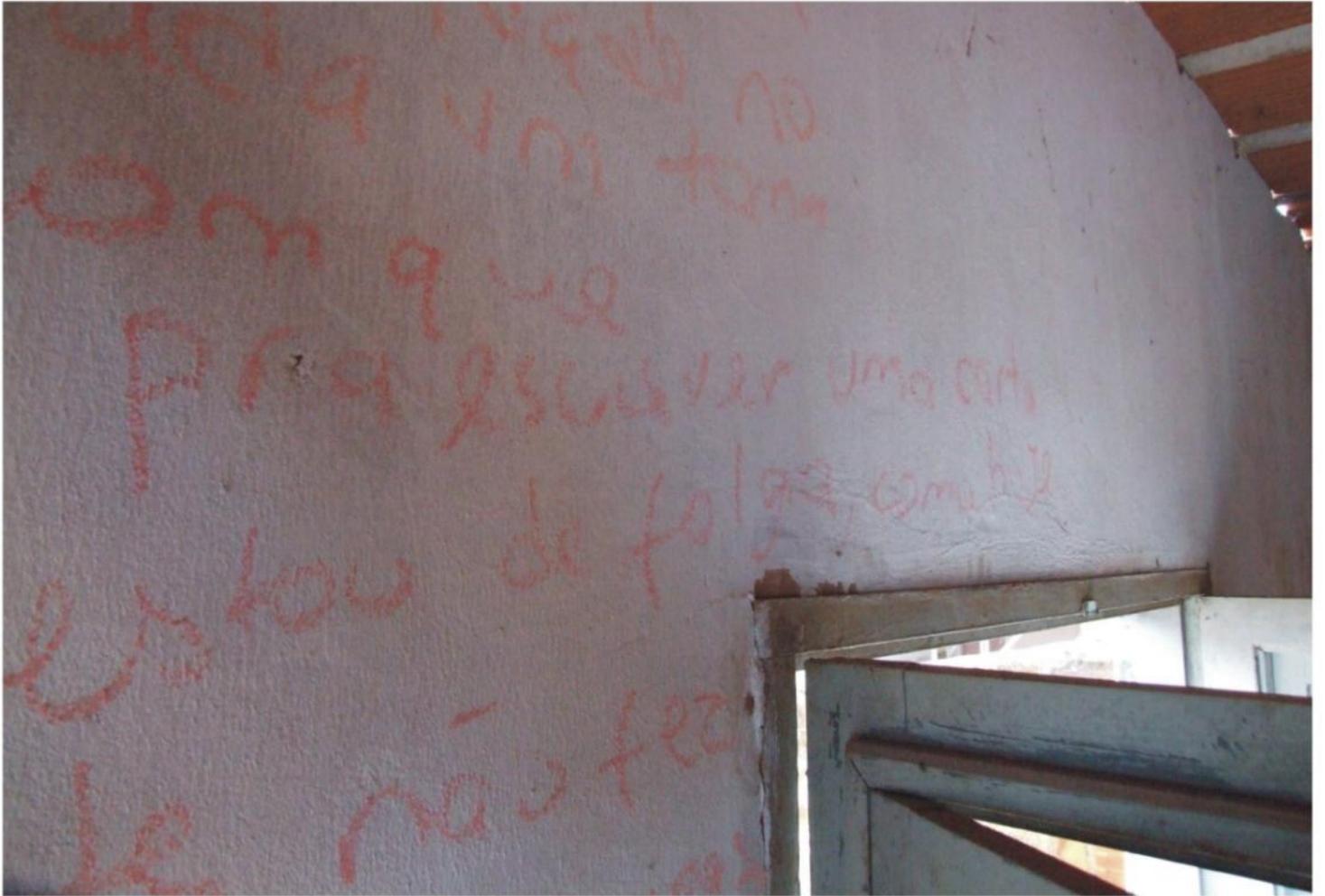
PROCESSOS INTERMEDIÁRIOS ²⁶

Então, eu pedi R\$ 33,00 reais pra o André, na
da Rosângela e fiquei com o Luiz no quarto que o
R\$ 66,00 reais para nós dois.
Bom... depois de garantir um lugar pra morar
e depois de estudar, a próxima preocupação foi de
encontrar um lugar aonde eu pudesse morar.
Então aqui em Itajubá, mas aqui é quase do tipo
de um vilarejo grande procurando serviço e não tem
trabalho pra tanta gente! É muito concorrido. Eu fui
para daqui, porque eles estavam precisando de ajudantes,
mas em ação. Não queria seguir, porque lá quase 8
ou 10 casas querendo o serviço. E só tinham 6
trabalhos. Eles só chamaram os que tinham baixo de
e os outros assim pra fazer uma prova de nível de 1º
e os outros assim... 9,5 pontos no máximo e tinham

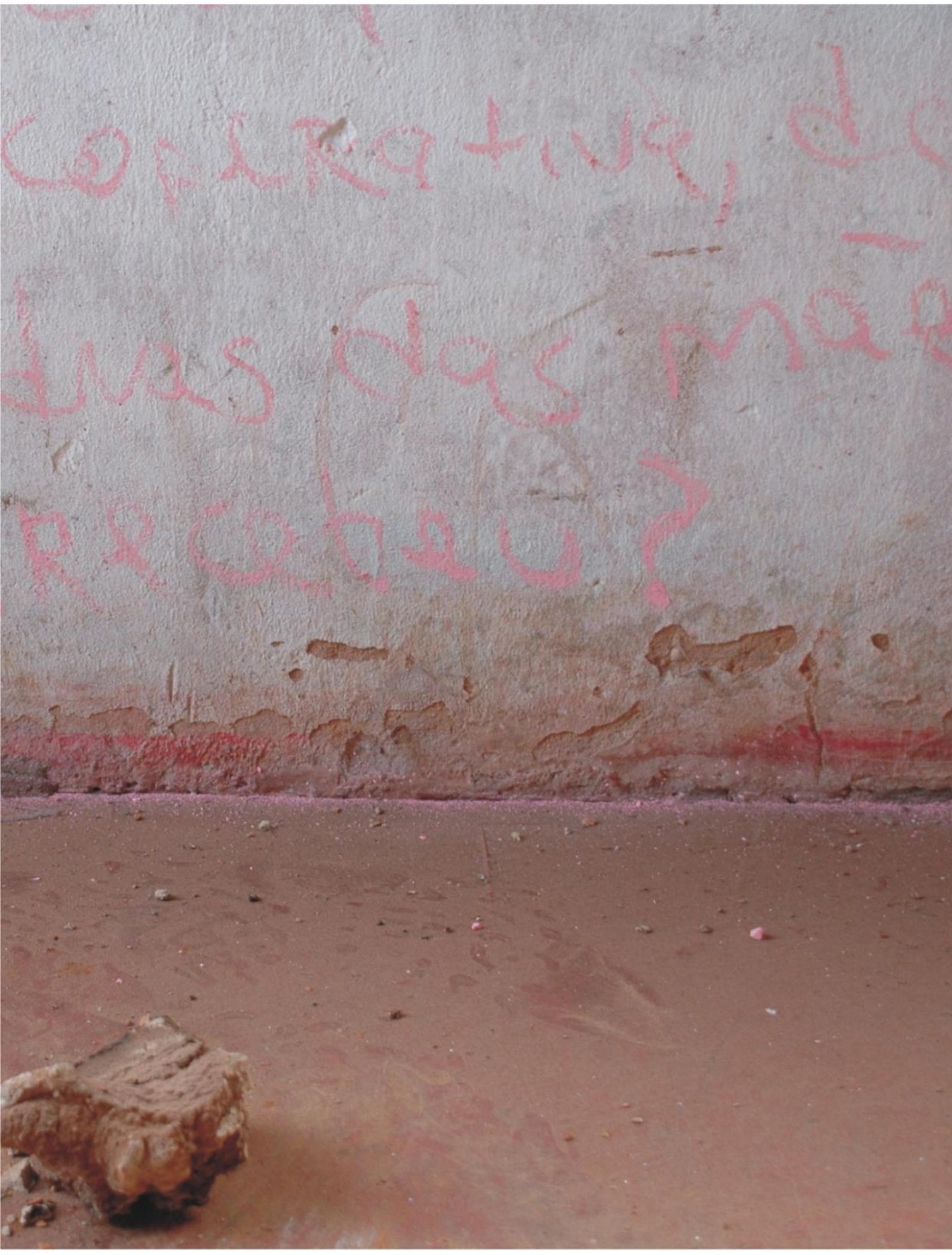
CARTAS PARA AMARILDO PRATA, MG (2009)

²⁶ As figuras que compõe *Processos Intermediários* estão relacionadas aos trabalhos realizados in loco entre 2008 e 2016 e compreendem as especificidades dos processos dos quais as figuras se originaram. Por este motivo, optei em apresentá-las sem as legendas, pois são elas mesmas que constituirão cada um dos processos desenvolvidos. Para melhor visualização das imagens dos PROCESSOS INTERMEDIÁRIOS sugerimos exibi-las no modo de visualização “página dupla” em seu visualizador de PDF..











OCUPAÇÃO (RESIDÊNCIA PHOSPHORUS)
SÃO PAULO, SP (2014)













PÁGINA 2: POESIA

Glayson Arcanjo veste roupa preta. Desde o primeiro dia da residência entra e sai silenciosamente, muitas vezes ao dia. Desce e sobe as escadas silenciosamente. Leva o tripé, a mochila com a câmera, traz consigo sacolinhas de entulho. Sacolas de entulho sempre são assunto aqui no Phosphorus. Não há como ficar alheio à ideia de ruína, de abandono, de escombro. Estamos no coração esquecido da cidade de São Paulo. Há prédios abandonados por toda parte. Mas o que é pior. Há pessoas abandonadas dormindo embaixo de espessos cobertores. Tropeçamos em corpos.

Era o primeiro dia da residência, viemos buscar a mala para levar ao Copan, onde ficaria hospedado. Surpreendentemente a gigantesca porta do prédio ao lado estava aberta e via-se montes monumentais de entulhos sendo recolhidos. Pronto. Disparou-se um gatilho. O prédio estava ocupado com pedreiros responsáveis pela reforma. Por causa da copa a cidade virou terra de ninguém. Ele entrou, fez amizade com os pedreiros. Fotografou. Fez ações espontâneas que ficaram registradas em vídeo. Acabou a copa o proprietário proibiu a entrada. Entrou num prédio, entrou noutro e noutro ainda. Seu trabalho já conversava com as ruínas. Mas aqui a coisa adensou.

Na frente do Phosphorus todos os prédios (que estavam vazios desde que mudamos para cá há 3 anos) foram invadidos pelas ocupações. Movimento popular paulista. LPM, luta por moradia. Uma luta que não conhecemos na pele. Uma luta de classe daqueles que, historicamente, não possuem os recursos/direitos mínimos de sobrevivência.

Tentou entrar nas ocupações mas os muros são rígidos. O medo não dá passagem aos estrangeiros.*

Como saída poética foi fotografando as fachadas, com carbono decalcou as camadas que lhe interessavam das casas pintadas e conservadas por fora, ruindo e ocupadas por dentro pela degradação social. Uma cidade de fachada.

“Fora isso tudo estava calado na casa” uma frase de Julio Cortázar foi pintada, letras brancas em fundo preto. A faixa seria instalada do lado de fora. Ficou dentro ocupando a grande parede do espaço expositivo. Há momentos que a arte não tem força para competir com a vida.















Ocupação

I;
 Luta por moradia popular. Luta por Moradia Digna. Movimento Popular Paulista. Frente de Luta por Moradia. Movimento dos Sem # Teto do Sacomã. Movimento de Ocupação de Espaços Públicos Ociosos

JANELA

I. Artefato para permitir ou bloquear a entrada de luz e ar em ~~v~~ãõs feitos nas paredes dos prédios.
 2. É percebida em grande número nos prédios da Sé.
 3. Quando chegamos, praticamente todas se encontram fechadas. Com o passar dos dias pau-

RESIDÊNCIA

1. Casa
 2. Lugar para se viver; local de morada.
 3. Definição um pouco confusa quando se trata da minha própria, já que pareço residir em várias e ao mesmo tempo não ter -

ESTACIONAMENTO

I. Espaço para parada prolongada ou guarda de veículos.
 Na Roberto Simonsen são cinco ao todo: Stop Bank, dois Simonsen Park, Patio Park e um com nome de Estacionamento mesmo. É visível a disputa acirrada e -

BURACO

I. Ao andar, deve-se ter muito cuidado, pois do chão de madeira danificado, se abrem fendas por onde é possível ver o andar de baixo (ou o de cima).
 2. Feitos com marteladas e picaretas servem para dar passa-

FACHADA

1. A parte exterior do espaço arquitetônico.
2. É a frente. Possuem elementos decorativos, grades, volutas, janelas lindíssimas. Atualmente estão repletas de faixas, antenas, placas, roupas, etc.
3. É possível ver através das ja-

BURACO

1. Ao andar, deve-se ter muito cuidado, pois do chão de madeira danificado, se abrem fendas por onde é possível ver o andar de baixo (ou o de cima).
2. Feitos com marteladas e picaretas servem para dar passa-

REFORMA

1. Sempre se reforma as fachadas mas quase nunca o interior dos prédios.
2. Quando alguma ocupação é mal sucedida, os ocupantes são retirados do local pela polícia; é uma desocupação

NEGOCIAÇÃO

1. É preciso negociar a entrada nestes imóveis abandonados ou ocupados por movimentos de moradia.
2. Nos estacionamentos fala-se com o vigia ou com o manobrista. No prédio em reforma com o encarregado da obra. No prédio o-

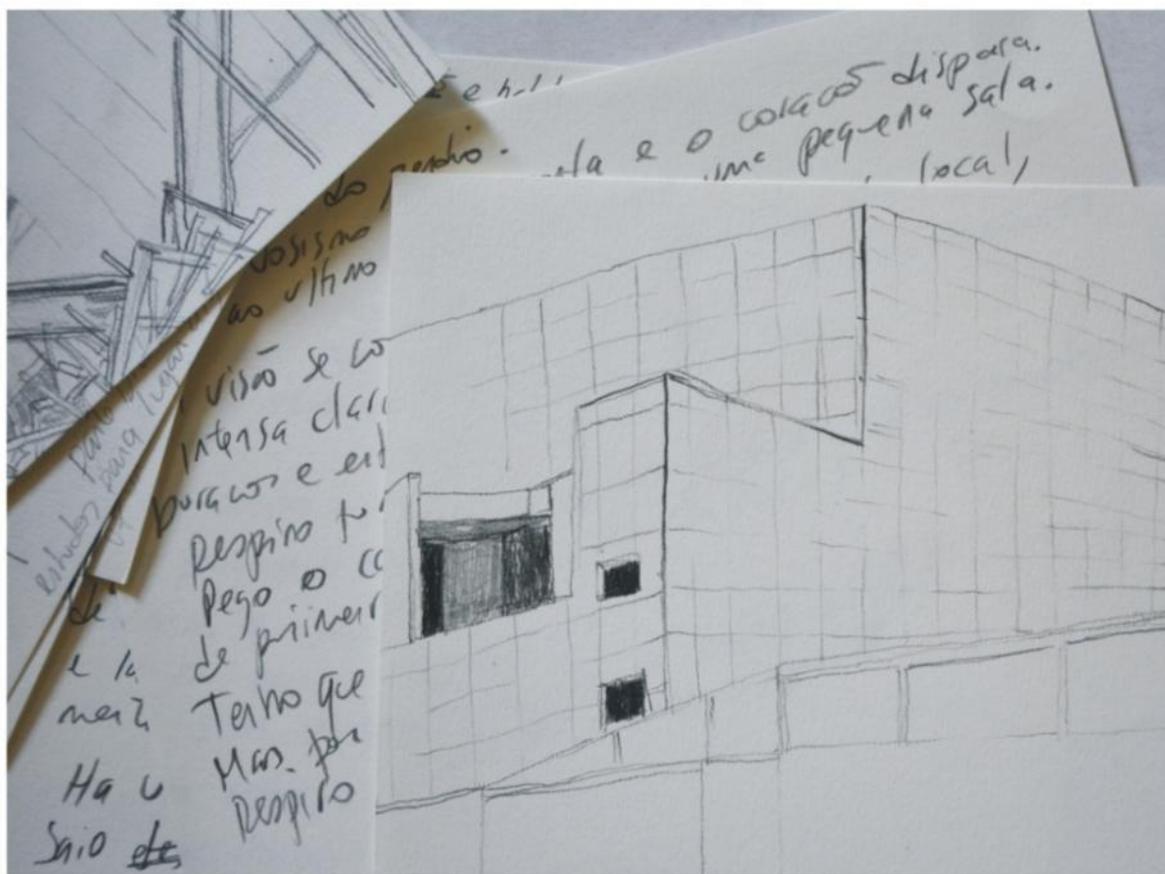
HABITAR

1. Minha tentativa de ficar o maior tempo possível dentro dos imóveis. A partir desse permanecer instaurar pequenos instantes de desenhos, ações que podem ou não ser registrados, ou mostrados.
2. Os moradores das ocupações habitam os cômodos dos prédios de-



... FORA ISSO TUDO ESTAVA CALADO NA CASA

ESTACIONAMENTO



ESTUDO PARA HABITAR UM TEATRO INACABADO
CAMPINAS, SP (2014)

Estudos para ocupar e habitar um espaço

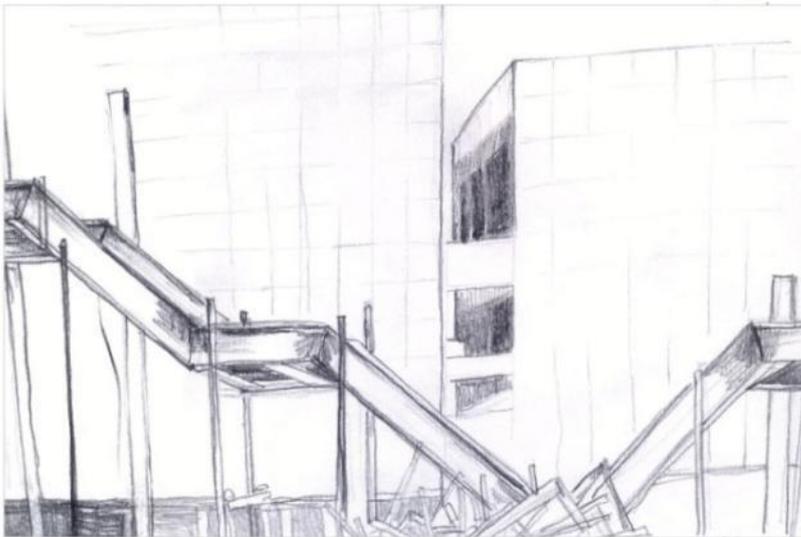
Primeiro escolho alguns pontos fora do edifício para realizar algumas anotações, um papel e com grafite. São desenhos externos, na tentativa de entender a forma, arquitetura e áreas de uso.



Estudo de Arquitetura
Instituto de Arquitetura
04 de outubro de 2010 9:36

pego o material, balsa, canetas, caixas e o rolo de crepe, na tentativa de encontrar o melhor caminho para que eu possa ocupar o espaço.

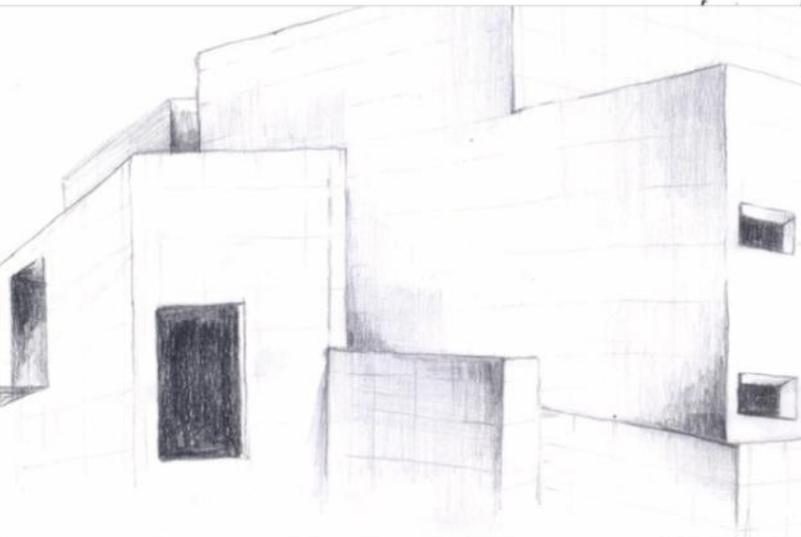
Ah me conta uma sensação entre a natureza, o desejo de ser pego e o desejo rotineiro de romper a barreira que separa do interior do prédio.



Encontro uma pequena brecha na cerca e pela lateral. Piso a grama que me dá acesso a uma entrada - uma brecha para onde subo em uma maneira deira (destruição) e puto o chão, conseguindo entrar dentro.

Encontro a escadaria que dá acesso ao primeiro e também aos pisos superiores. Descendo em baixo um pequeno corredor e estive sozinho seus gritos de aviso.

Ha um intruso aqui!



Encontro do piso principal e ~~logo~~ subo para o andar do prédio.

Logo mesmo tome conta e o corredor do último andar xinha em uma pequena sala.

Se comparei entre a escuridão do local e a claridade que entra por algumas portas e entradas nos tetos e paredes. Tudo!

Logo mesmo e começo a fazer estas anotações e as impressões do local.

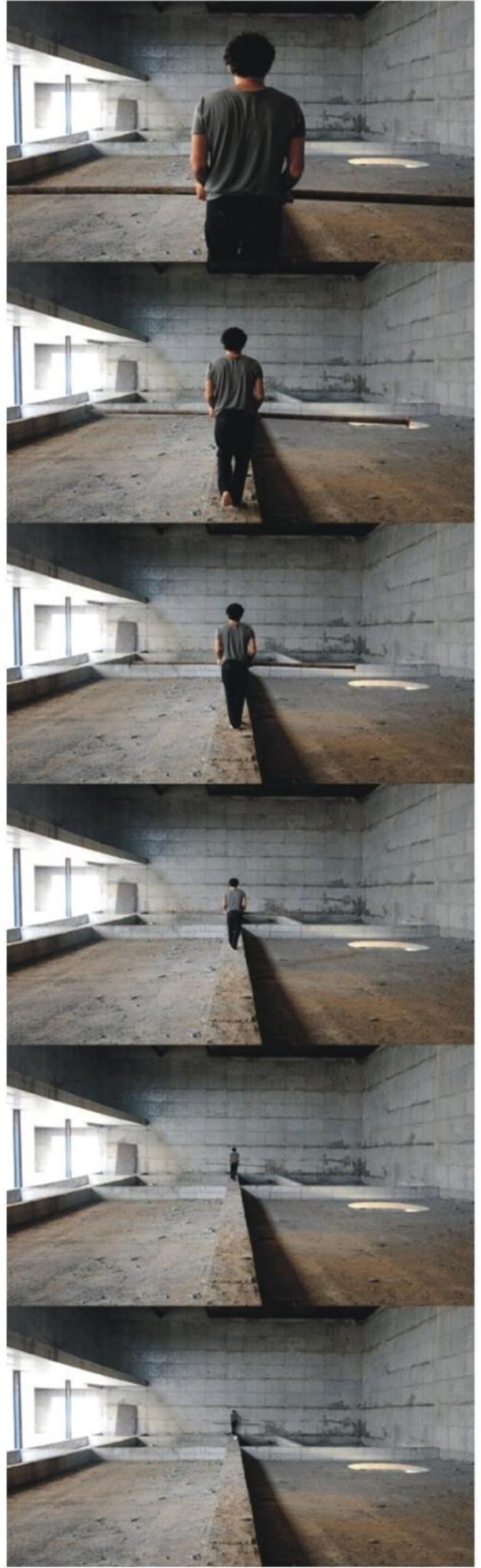
Terho que ser rápido
Mas por outro lado já estou dentro.
Respiro. Começo a ocupar o espaço.























**FORNOS DE CAZÓN (RESIDÊNCIA MÍNIMO)
CAZÓN, ARGENTINA (2015)**





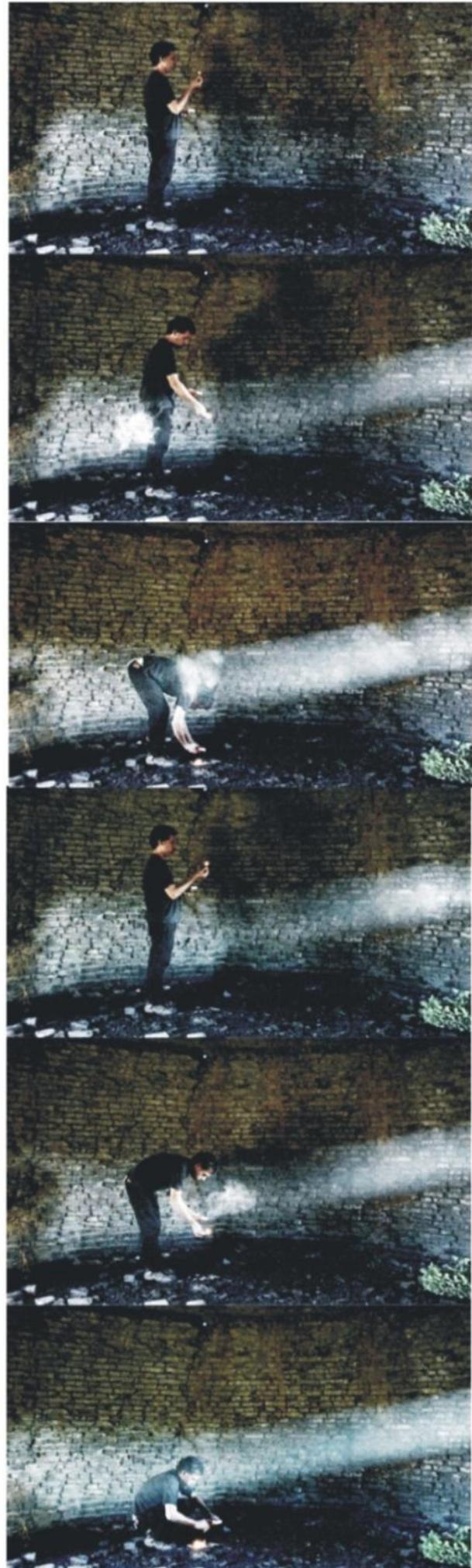


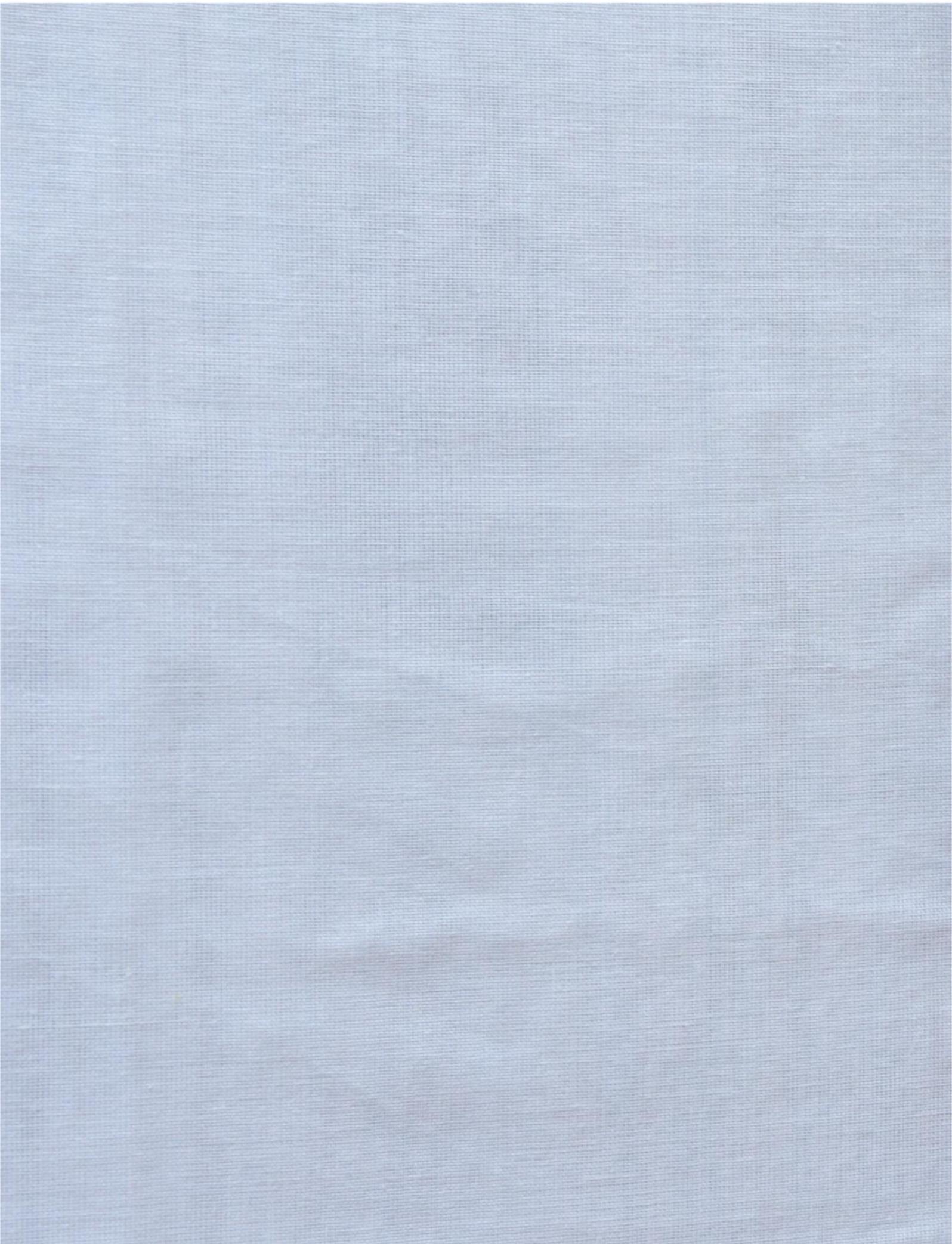




















IRRUPÇÃO
PORTO, PORTUGAL (2016)

Paro do outro lado da rua para avistar o movimento decadente daquele prédio em ruínas.

Olho atentamente para a entrada fechada e para o buraco feito ilegalmente na porta de madeira.

Enquanto isto, vislumbro os pedestres que passam, sigo o movimento dos carros, meço os intervalos em que o semáforo abre e depois fecha, para abrir novamente, incontáveis vezes.

Não que eu não tenha um propósito - enquanto observo estou a me preparar para entrar no prédio. Observar é uma maneira de compreender; são estratégias, para afastar a insegurança que me preenche; eu, nessa condição de futuro intruso.

Meu corpo hesita; para; avança; hesita novamente. Anda para um lado e outro.

Porém, o que quer é atravessar aquela pequena passagem que dá acesso ao interior do edifício. Mas é só pelo impulso, pelo ato que leva a ação que me aproximo para então inserir primeiro a minha cabeça e depois o restante do corpo por aquela fenda.

Pronto!

Ao atravessar a pequena passagem já estou dentro. Respiro fundo.

O coração a bater acelerado.

Busco manter silêncio.

Só depois tento me manter seguro.

Só depois ainda, avisto o lugar,.

Me vejo então na delicada tarefa de permanecer firme sobre o chão a ruir e abaixo do teto a desmoronar.

Entre o medo de continuar e a decepção de recuar, prefiro seguir em frente.

Num misto entre coragem e urgência subo as escadas. No prédio, em péssima condição, só me resta chegar seguro ao primeiro e segundo andares.

Ao mesmo tempo em que observo rapidamente o lugar me ponho a fazer 10 fotos instantâneas, uma seguida a outra.

As dez fotos marcam dez instante da minha passagem por aquele espaço arruinado. Depois deixei o lugar.







CASA/CAIXA

Muitas foram as materialidades e os formatos sobre os quais me debrucei para fazer caber em uma tese algo da singularidade dos processos artísticos realizados e dos materiais gerados ao longo dessa investigação. As tentativas de agrupá-los se estenderam até os últimos dias de escrita desse texto. Algumas acabaram se mostrando inviáveis em termos de execução, já outras não ofereceram a amplitude necessária para acolher os diversos processos e trabalhos artísticos que, mesmo tendo muitos pontos de convergência, são bastante distintos entre si.

Neste sentido, se o formato do caderno foi o que se mostrou mais pertinente para abrigar o conjunto das imagens, registros, anotações e textos produzidos, a caixa foi escolhida pela possibilidade de agrupar e aproximar coisas cujas procedências são distintas, tendo sido coletadas em diferentes regiões e edificações, tais como: pedaços de paredes, cacos de tijolos, cascas entintadas de superfícies, porções do pó caído com a derrubada das estruturas, bem como um caderno de ata de 32x42cm encontrado no interior da primeira casa, e um caderno 9x13 que é uma compilação de outros dois usados por mim, durante os cinco anos de pesquisa, para anotações de projeto, desenhos preparatórios, estudos e outras anotações, além de um grupo de fotografias panorâmicas e outra com ações de pedreiros e também minhas.

Como um objeto surgido posteriormente às caminhadas e aos processos realizados nas edificações, a caixa, no entanto, não surge aleatoriamente. Ao utilizá-la, recupero algo dos *Non-sites* de Robert Smithson, mas também algo que é da própria estrutura espacial, da arquitetura e da materialidade de todas as casas que visitei. Construída com pedaços de madeiras diversos provenientes de portas, janelas, forros, assoalhos recolhidos destas casas, a caixa acabou se configurando, ela própria, como outra casa – que agora passará a ser habitada. Sua construção exigiu um olhar minucioso, e precisou ser pensada e arquitetada tal qual uma edificação, demandando um projeto que definisse tamanho, formato, divisões internas, formas de abrir e fechar, pois era necessário que nela coubessem todos os resíduos, restos, objetos e cadernos que em seu interior se quis reunir²⁷. Depois de pronta, passou a ser, por assim dizer, “mobiliada”, ou seja, pouco a

²⁷ A construção da caixa foi planejada por mim inicialmente e redesenhada conjuntamente com Mathias Monios, que realizou os cortes nas madeiras de demolição, os encaixes, montagem e demais execuções técnicas e arquiteturas necessárias à construção e finalização da caixa. O projeto inicial sofreu algumas alterações, perdendo características importantes como a presença da superfície e cor original das portas e janelas e ganhando outras, como as gavetas de correr, que facilitam a manipulação dos objetos.

pouco fui acomodando em seu interior os diversos materiais, em cada um dos ambientes criados, e que a dividem em cinco partes, sendo duas destas móveis.

Cabe reforçar que esta é uma caixa/casa que reúne algumas das questões que se viu desenvolver durante a investigação, como relações entre dentro/fora, construir/demolir, guardar/descartar etc. Talvez por isso um dos últimos desafios encontrados foi o de inserir o próprio volume da tese dentro da caixa/casa, num duplo deslocamento: aquele em que os materiais da demolição e das intervenções e desenhos ali criados passam a compor o volume da tese, e um novo, acionado ao depositar o volume no interior da caixa/casa criada, juntamente com os restos das casas demolidas.

No decorrer desta investigação, tomei consciência de que, ao trabalhar com a demolição, não estive realizando operações que colocam a edificação abaixo. Durante todo o tempo estive às voltas com estratégias que me permitissem criar processos diversos, seja realizando intervenções e desenhos nas superfícies e ambientes das edificações, em ações corporais que seriam registradas pela câmera fotográfica ou vídeo, ou na realização de registros e coletas de material. O que resulta desta constatação é a suspeita de que, não se tratando de um processo fechado em si mesmo, esta investigação lida com o desejo de construir sobre algo que está em vias de ser destruído; de fazer emergir intervenções nas esferas de operações processuais que serão interrompidas drasticamente ou, em outras palavras, de lidar com o que é transitório, mas ainda assim como modo de criar continuidades, mesmo que residuais.

Talvez por isso, com a construção da caixa, pude coligar os cacos de uma pesquisa que se estendeu no tempo e se deslocou por lugares para lidar com a demolição do desenho, do processo, do lugar. A caixa, configurada como lugar construído para receber e agrupar as tantas demolições que surgiram, oferece de alguma maneira a interconexão entre dentro/fora, tempos/lugares, sites/non-sites etc. Ela abre a possibilidade de continuação do processo para o outro, de maneira fragmentada e provisória, dada pelos pedaços, amostras, restos, notas, pequenos objetos, imagens, textos e tantos outros resíduos que se originaram, foram coletados, produzidos e reorganizados durante período em que estive absorvido e envolvido com as questões dessa investigação.









CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante 10 anos realizei desenhos e outras intervenções no interior de edificações em estado de demolição. Estes processos foram vistos por alguns poucos *expectadores*, em geral, os próprios trabalhadores das obras, pedreiros, ajudantes, pintores, carregadores de entulho e materiais de refugo, etc. Diante da audiência reduzida ou mesmo da ausência de público, posso, no entanto, articular efetivamente conexões com a história do lugar, promover aproximações com outros artistas ou buscar conexões com outros campos da arte, cultura e sociedade.

Trabalhando raras vezes na companhia de outro artista, os processos foram desenvolvidos em sua maior parte de forma individual. Estruturados como intervenções, eles desdobram-se agora para além do tempo de sua realização *in loco*, e pode ser visto por outras pessoas, isto é, como momento distinto do acontecimento dos processos nos seus *sites* de origem: ou seja, as edificações em estado de demolição.

Considero o registro e a documentação dos processos realizados *in loco* criando, com a tese, algo como um alargamento da experiência, possibilitando outras formas de apresentação, sendo estas, de certo modo, descoladas do lugar inicial através de operações de *transferência*²⁸ e de documentação²⁹.

Com a busca, entrada e intervenção realizadas nestes lugares em demolição, e a possibilidade de uso de recursos de captação, como fotografia, vídeo e consequente edição e organização do material gerado, trago a possibilidade de reposicionar o processo como contínuo estágio de investigação, aberto para repensar os dados da presença de meu corpo nestes lugares e o que tem surgido disso. Os processos de trabalho aqui apresentados, estando ligados a um modo experimental de investigação, encontram-se abertos ao caráter do registro, da transferência e da possível exibição e publicitação posterior.

²⁸ Por transferência estou entendendo a possibilidade de *tradução* e de deslocamento das qualidades do trabalho artístico realizado em um site de origem para outro lugar de apresentação, tal como foi abordado por Miwon Kwon (2008).

²⁹ Para Fervenza (2009, p.47), os “Documentos podem ser usados para atestar a autenticidade de uma obra de arte quanto para auxiliar na compreensão de como ela foi construída ou apresentada, de quais processos participaram de sua concepção, e de sua realização de como foi pensada por seu autor e também como foi recebido”.

Os processos desenvolvidos se deram de forma direta no lugar e se desenvolveram no tempo urgente das demolições. O desenvolvimento de uma prática da escrita da tese, no qual as ideias se mesclam a imagens fotográficas, anotações, registros e outras formas de documentação, tornam-se modos de transportar algo que se deu na experiência da rua, da casa, da cidade para o texto, na sua dupla existência: a da tela de um programa de edição e a do impresso na tutilidade do papel e dos cadernos que compõem esta tese. É a partir desse corpo virtual e desse corpo tátil da tese, que já são outros e não mais o das experimentações no interior da casa, que se faz possível a construção de algo que, embora ligado a experimentação da qual procede, procura conquistar uma coerência e autonomia a partir de problemas propostos para a construção de outros lugares de um processo experimental, no desenho e na escrita.

Nesta investigação, buscou-se outras formas da apresentação do material coletado/gerado. Ao longo destes anos, me vi, gradualmente, fazer uso de múltiplos meios como o desenho, a fotografia, o vídeo. Agora os reorganizo, em outras temporalidades, para, talvez, me auxiliar a pensar os acontecimentos vivenciados e os processos experimentais instaurados em lugares em demolição.

O uso da fotografia e do vídeo, ao aderirem a esta investigação, passam a apontar a possibilidade de novos modos de coleta, registro e documentação, mas também a possibilidade de surgimento de outro tempo, outro lugar, na iminência de ampliar as experiências diretas que foram construídas junto às demolições. Na impossibilidade da repetição de qualquer intervenção realizada nestes cinco anos dedicados ao doutorado, meu interesse se deslocou não só para a ocupação das edificações, mas para a ativação de situações que permitissem a continuidade da pesquisa.

As fotografias e outras imagens, textos, áudios, anotações, etc., são análogos aos amontoados, fragmentos, resíduos surgidos com as demolições. Elas parecem apontar para algo da dimensão corporal, material e gestual das intervenções. Se tudo isso são amontoados surgidos com a demolição, a tese passa a ser um conjunto diverso de fragmentos da demolição.

Abandonar a casa

Nos últimos anos, a obsessão pelo tema da casa, e mais especificamente da casa demolida, esteve presente em mim, em minhas investigações e nas relações que estabeleci com outros. Durante o período da pesquisa de doutorado, não medi esforços para entrar

no maior número possível de casas em estado de demolição e inventar estratégias de trabalho, produzindo inúmeras provocações para mim mesmo, para que estas, talvez, se fizessem disparadoras de processos.

Busquei criar outro lugar para dizer dos desafios que enfrentei ao propor estratégias que se dão com a minha entrada nestas casas, o estranhamento experimentado e as tentativas de ambientação nestes lugares, para criar processos muito específicos. Processos algumas vezes surgidos da própria especificidade do lugar, outras vezes se sobrepondo a ele, mas que demandaram, sempre, idas e vindas, requerendo anotações, pedindo a realização de registros. Nessas idas e vindas, a própria pesquisa foi construída e demolida inúmeras vezes, tendendo quase sempre a não se edificar em algo pronto e finalizado, apresentando-se, portanto, muito mais processual em seu inacabamento, e tendo demonstrando sua potência justamente por sua instabilidade e por gerar fragmentos que, de variadas formas, estabelecem conexões.

Penso que alguma coisa destes processos fragmentários tenha ultrapassado as esferas artísticas e reverberado em minha vida, e também por isso eles estão ainda comigo e, passados tantos anos, os carrego em mim. Neste sentido, uma parte considerável desta tese é construída de/com/sobre resquícios das demolições, mas também reflete a demolição de uma vida, a própria vida do artista-pesquisador, que pareceu se esfacelar durante o processo.

Contudo, nestas estratégias de construir e demolir, demolir e construir, jogar tudo ao chão, olhar para os fragmentos, recolher os resíduos, etc., foi imprescindível, para chegar até aqui, que eu pudesse perceber que também a aproximação da investigação de minha própria vida se fez como imagem de casas desabitadas, antes de elas serem postas abaixo. Nessa aproximação com as casas em demolição, esta investigação se construiu não como uma casa perfeita, mas como a melhor casa que se pôde fazer, uma vez que participa de sua construção algo de todas as casas que habitei, que percorri, e que passei a conhecer com maior intimidade.

Mas é preciso sair da pesquisa, sair do texto, assim como quem sai de uma casa edificada com tudo o que se pôde reunir durante esse longo período. O que vou levar será muito pouco, ou quase nada (e nem por isso será menos valioso). Mas deixo-a aberta para que outros possam percorrê-la, desejando, como diz Roberto da Matta (1987, p. 12), “acolher aqui quem vem procurar alguma coisa”.

REFERÊNCIAS

ALMARCEGUI, Lara. Obras. In: ALMARCEGUI, Lara; FRANCÉS, Fernando; HERREROS, Juan. **Lara Almarcegui**. Málaga: CAC Málaga, 2007. Catálogo de exposição.

ALÿS, Francis. **Numa dada situação**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2006.

BARRIO, A. A insubordinação de Artur Barrio. Entrevista concedida a Paula Alzugaray. **Tropico**. s/d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>>. Acesso: 1º mar. 2017.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATISTA, Helmut e MANO, Rubens. Rubens Mano e Helmut Batista (entrevista), **Jornal Capacete**, Capacete Projects, Rio de Janeiro, n. 4, julho de 2002.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: **Obras Escolhidas**. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 235-237.

BISMARCK, Mário. Desenhar é o desenho. 2000. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19089>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BORTOLOTTI, Marcelo. Demolição de prédios históricos foi motivada por arquitetos modernistas. **Época** [online], 08/03/2015. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/03/bdemolicao-de-predios-historicosb-foi-motivada-por-arquitetos-modernistas.html>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BOUSSO, Daniela. **A presença do desenho**. São Paulo: Paço das Artes, 1990.

CAMPOS, Marcelo. **Desenho em todos os sentidos**. SESC Rio. Festival de Inverno, 2008.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.

CORREA, Vanessa; TEIXEIRA, Regiane. Não tem sobrado. **Revista São Paulo**, n. 204, 20 de julho de 2014. (Encarte da edição de domingo da Folha de S. Paulo)

CRUZ, Luana. et al. Donos de imóveis desapropriados na Pedro I protestam contra valor de indenização. **Jornal Estado de Minas** [online], 13/11/2012. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/11/13/interna_gerais,329624/donos-de-imoveis-desapropriados-na-pedro-i-protestam-contra-valor-de-indenizacao.shtml>. Acesso em: Acesso em: 17 jul. 2014.

DANTAS, Nicolas; GRISOLIA, Thiago. Cidade, Ruína e Protótipo. Entrevista com Cristina Ribas. **Plataforma Pulso**, 2014. Disponível em: <<http://www.plataformapulso.com/#!Entrevista-com-Cristina-Ribas/cmbz/E0AB77A0-0633-4CC2-883B-A5DD54388-BD>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

DEREN, Martina. **Los monumentos de Passaic de Robert Smithson**. 1º de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://martinaderen.com/arte/los-monumentos-de-passaic-de-robert-smithson/>>. Acesso em: 28 set. 2013.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DUARTE, Ronald et al. Hemisfério Sul. Entrevista com Artur Barrio. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, 2008, p. 6-15.

FERRAZ, Tatiana. O artista, construtor de cidades. **Escritos em andamento** [blog], s/d. Disponível em: <<https://escritosemandamento.wordpress.com/o-artista-construtor-de-cidades>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

FLÓREZ, Fernando Castro. El dibujo en el campo expandido. In: MOLINA, Juan José Gómez (coord.). **Estratégias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madrid: Cátedra, 2006. p. 553-577.

FRANCÉS, Fernando. La ciudad, desculpa para pensar. In: ALMARCEGUI, Lara; FRANCÉS, Fernando; HERREROS, Juan. **Lara Almarcegui**. Málaga: CAC Málaga, 2007. Catálogo de exposição.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: Arte conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HERREROS, Juan. Lara Almarcegui at work. In: ALMARCEGUI, Lara; FRANCÉS, Fernando; HERREROS, Juan. **Lara Almarcegui**. Málaga: CAC Málaga, 2007. Catálogo de exposição.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JACOBS, Janes. **Morte e vida de grandes cidades**. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

KLABIN, Vanda (org.). **Richard Serra**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 128-137, 2008.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 167-187, 2008.

LAGNADO, Lisete. Ateliê, Laboratório e Canteiro de obras. **Folha de São Paulo** [online], Caderno Mais! Artes, 13 de janeiro de. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1301200212.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

LAMBERT, Maria de Fátima. **Habitar em desenhos e pinturas** - Helena Almeida. 2001/2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/1706274/_Habitar_em_Desenhos_e_pinturas_Helena_Almeida_>. Acesso em: 12 jul. 2018.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p. 15-33.

MAMMI, Lorenzo. **Lugar nenhum**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

MANCHESTER, Elizabeth. WHITEREAD, Rachel. Demolished. **Tate**, 2000. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-a-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-ambergate-court-norbury-court-p77870>> Acesso em: 28 jan. 2018.

MARQUEZ, Renata. Apagamentos. **Piseagrama** [online], Belo Horizonte, n. 2, p. 26-27, 2011. Disponível em: <<https://piseagrama.org/apagamentos/>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

MARTINS, Tatiana. Queda do solar de Smithson: ficção, disrupção e entropia. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, nº 21, p. 109-115, dez. 2010.

MATTA, Roberto da. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MELIM, Regina. Entre a especificidade e a mobilidade do lugar. Fórum permanente. Disponível em: <<http://forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero4/quartoreginamelim>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

_____. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELO, Marcelino Peixoto de; PORTO, Luis Arnaldo Zampieri. **Ocupação por projeto**. Tradução: Fernanda Corrêa. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2017. (Catálogo da exposição)

MOLINA, Juan José Gómez (coord.). **Estratégias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madrid: Cátedra, 2006.

MONIZ, Fabio Frohwein de Salles. **Dicionário Latim Português**. 2. ed. Porto: Porto, 2001.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú. 1991.

MOREIRA, Clarissa da Costa. **A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2004.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Trad. Pedro Sússekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 401-420.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco – A ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Graciela. **Casa de la calle 12 de octubre 433**. 2008-2009. Disponível em: <<https://demolicionconstruccion.com/casa-de-la-calle-12-de-octubre-433-2008-2009/>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

PASSERON, René. A poética em questão. **Porto Arte**, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 9-15, maio 2004.

_____. **Pour une philosophie de la creation**. Paris: Klincksieck, 1989.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Senac, 2002.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

RAMOS, Alexandre Dias (coord.). **8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética**. Curador geral José Roca. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo. Iluminuras, 2008.

REY, Sandra. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Porto Arte**, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 33-52, maio 2004.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p. 123-140.

RIBAS, Cristina. **Catálogo da exposição protótipos/cortado**. Prêmio Funarte Arte Contemporânea. Belo Horizonte: Funarte, 2012.

RJEILLE, Isabella. Ruína. **Recibo 56: Brazil distópico**, ano 13, n. 17, p. 560-570, 2015.

ROCHA, Eduardo. Os lugares do abandono. **Arquitextos**, Vitruvius, São Paulo, ano 9, n. 097.06, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.097/137>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

ROSE, Barbara. Robert Morris: el dibujo como pensamiento. In: **Robert Morris: el dibujo como pensamiento**. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2011.

ROSSI, Lucca. Empresas de demolição comemoram mercado imobiliário aquecido. **Folha de S. Paulo**, 11 de abril de 2012.

SATO, Alberto. Demolição y clausura. **ARQ**, Ensaios y documentos [online], **Chile**, n. 59, p. 58-61, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0717-69962005005900013&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. Acesso em: 21 nov. 2015.

SAMPAIO, Glayson Arcanjo de. **A(i)nda Desenho**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

_____. **A(i)nda Desenho: Proposta para a ocupação da sala de pesquisas visuais**. 2006. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/hcba5gjdk13apmt/ainda_desenho_proposta_muna.doc?dl=0>. Acesso em: 19 dez. 2015.

SERRA, Richard. “Tilted Arc” destruído. **Novos estudos** – Cebrap, São Paulo, n. 26, p. 141-157, março 1990.

_____. **Escritos e entrevistas, 1967-2013**. Org. Heloisa Espada. São Paulo: IMS, 2014.

SILVA, Rodrigo. Do arquivo ao laboratório: dezesseis parágrafos sobre o regime experimental da arte. In: ROSENDO, Catarina et al. (eds.). **Marte #05** – Os processos da arte. Lisboa: MARTE/AEFBAUL, 2014.

SMITHSON, Robert. **Hotel Palenque, 1969-72**. México: Alias, 2011.

_____. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 182-197.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simell e a modernidade**. Brasília: Ed. da UNB, 1998. p. 137-144.

SPADONI, Francisco. Ecos urbanos. **8ª Bienal de Arquitetura de São Paulo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Alfragide: Caminho, 2013.
TÁVORA, Fernando. **Da organização do espaço**. Porto: FAUP, 2008.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo: Cosac Naify; Duas Cidades, 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VIANA, Luis Fernando; WISNIK, Guilherme. A era da demolição permanente: quatro perguntas para Guilherme Wisnik. **IMS** [blog], 22 de setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/a-era-da-demolicao-permanente-quatro-perguntas-para-guilherme-wisnik>> Acesso em: 23 set. 2014.

WHITEREAD, Rachel. **Demolished.** 1996. Disponível em: <<http://paragonpress.co.uk/works/demolished>>. Acesso em: 28 jan. 2018.