

ESPETÁCULOS URBANOS

manifestações da arte contemporânea no espaço público

Mariana Dominato Abrahão Cury

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo - PROURB
Mestrado em Urbanismo
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – PROURB
Mestrado em Urbanismo

Mariana Dominato Abrahão Cury

Espetáculos Urbanos:

Manifestações da arte contemporânea no espaço público

Rio de Janeiro, RJ
2011

Mariana Dominato Abrahão Cury

ESPETÁCULOS URBANOS:

**Manifestações da arte contemporânea
no espaço público**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROURB/FAU/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Orientadora:

Prof^a. Sônia Hilf Schulz

Rio de Janeiro, RJ
2011

C982 Cury, Mariana Dominato Abrahão.
Espetáculos urbanos: manifestações da arte contemporânea no espaço público / Mariana Dominato Abrahão Cury.
Rio de Janeiro: UFRJ / FAU, 2011.
x, 111 f.: il.; 30 cm.

Orientadora: Sônia Hilf Schulz.

Dissertação (mestrado) – UFRJ / PROURB / Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2011.

Referências bibliográficas: f. 108-111.

1. Planejamento urbano. 2. Espaços públicos. 3. Espetáculos. 4. Eventos culturais - Planejamento. 5. Arte contemporânea. Schulz, Sônia Hilf. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. III. Título

CDD 711.4

Mariana Dominato Abrahão Cury

ESPETÁCULOS URBANOS:

**Manifestações da arte contemporânea
no espaço público**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROURB/FAU/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

6 de setembro de 2011.

Sônia Hilf Schulz
PROURB / FAU / UFRJ
Orientadora

Eliane Bessa
PROURB / FAU / UFRJ

Fabíola do Valle Zonno
FAU / UFRJ

AGRADECIMENTOS

À orientadora Sônia Hilf Schulz, por aceitar este desafio, com paciência e importantes comentários, e por estar sempre disponível para ajudar.

Ao CNPQ e à FAPERJ, pelo apoio financeiro sem o qual a realização do curso de mestrado não seria possível.

Aos amigos e colegas do PROURB, por todos os conhecimentos compartilhados.

À minha família, por sempre me fazer sorrir nos momentos difíceis; em especial, ao meu marido, Fabiano, por me apoiar incondicionalmente, com carinho e paciência, e por não medir esforços em ajudar.

À minha amiga e parceira, Bia Machado, por ser tão generosa e tolerante.

E a todos aqueles que de alguma forma, direta ou indiretamente, permitiram que esse difícil caminho fosse percorrido com alegria.

“A arte existe porque a vida não basta”

Ferreira Gullar

RESUMO

Este trabalho realiza um estudo sobre manifestações de arte contemporânea em espaços públicos, com base na noção de espetáculo urbano. Assistimos a um momento em que grande parte da crítica, direcionada ao campo da arquitetura e do urbanismo, está vinculada aquilo que alguns autores chamam de “espetacularização urbana generalizada”, resultando no empobrecimento da experiência urbana. Desse modo, a proposta desta pesquisa consiste em diferenciar os procedimentos de “espetacularização” da noção de espetáculo enquanto uma expressão de arte.

Para o desenvolvimento da pesquisa proposta, foram selecionados alguns objetos e intervenções urbanas que pudessem elucidar e ilustrar as questões discutidas ao longo do trabalho, com o objetivo de apontar os conceitos e discursos apresentados pelos artistas contemporâneos diante das significativas mudanças que ocorreram com as diferentes disciplinas artísticas nas últimas décadas.

Palavras-chave: espetáculo, espetacularização, urbanismo, arquitetura, escultura, arte contemporânea.

ABSTRACT

This work conduct a study about manifestation of contemporary art in public spaces, based on urban spectacle notions. We see a time when much of critical, directed to architecture and urbanism fields, are bounded with that some authors named as “generalized urban spetacularization”, resulting on impoverishment of urban experiment. Thereby, this research purpose consists in differ the procedure of “spetacularization” of spectacle notions while an art expression.

For the development of the purpose research were selected several objects and urban interventions that could elucidate and illustrate the discussed questions throughout the work, in order to point the concepts and speeches presented for the contemporary artists in front of the significant changes which occurred with different artistics subjects in the last decades.

Key-words: spectacle, spectacularization, urbanism, architecture, sculpture, contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 01: Plano Voison, Le Corbusier – 1925. | *p.28*
- Figura 02: Teatro Romano de Mérida. | *p.29*
- Figura 03: Propaganda Coca-cola. | *p.30*
- Figura 04: ManifestaTeatro de Rua. | *p.31*
- Figura 05: Capela Sistina, Michelângelo. | *p.32*
- Figura 06: The Naked City, Guy Debord – 1957. | *p.32*
- Figura 07: Museu Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry. | *p.37*
- Figura 08: Projeto de Revitalização Urbana da cidade de Medellín, Colômbia. | *p.38*
- Figura 09: esculturas de Auguste Rodin: Balzac e Gates of Hell. | *p.46*
- Figura 10: The Matter of Time, Richard Serra. | *p.46*
- Figura 11: Torre Agbar, Jean Nouvel. | *p.47*
- Figura 12: Panoramas x Detalhes. | *p.53*
- Figura 13: Torre Colosseum, Regent’s Park, Londres – 1829. | *p.54*
- Figura 14: primeira fotografia retirada da câmara escura de Niépce – 1826. | *p.55*
- Figura 15: ilustração comparativa entre Villa Adriana e Versalhes. | *p.65*
- Figura 16: Las Vegas, EUA. | *p.66*
- Figura 17: Ópera de Sydney, Jorn Utzon – 1957. | *p.91*
- Figura 18: Spiral Jetty, Smithson – 1970. | *p.92*
- Figura 19: Office Baroque, Matta-Clark – 1977. | *p.93*
- Figura 20: Splitting, Matta Clark – 1974. | *p.94*
- Figura 21: Tilted Arc, Nova Iorque, Richard Serra – 1981. | *p.95*
- Figura 22: Edifício Binoculars / The Chiat Building, Oldenburg e Gehry – 1991. | *p.96*
- Figura 23: Casa da Música, Porto, OMA – 1999. | *p.97*
- Figura 24: Edifício Fórum, Barcelona, Herzog & de Meuron – 2004. | *p.98*
- Figura 25: implantação do Edifício Fórum, Barcelona. | *p.99*

Figura 26: estampas desenhadas nas chapas de aço utilizadas os sistemas de fechamento do Edifício Fórum, Barcelona. | *p.99*

Figura 27: Pavilhão Toyo Ito, Serpentine Gallery – 2002. | *p.100*

Figura 28: Pavilhão Dinamarquês, EXPO Shangaii, BIG – 2010. | *p.101*

Figura 29: esquema de concepção do Pavilhão Dinamarquês, EXPO Shangaii. | *p.102*

Figura 30: Pavilhão Zaha Hadid, Serpentine Gallery – 2007. | *p.103*

Figura 31: Pavilhão Mobile Arte Chanel, Zaha Hadid – 2010. | *p.104*

Figura 32: Museu de Transporte, Glasgow, Zaha Hadid – 2011. | *p.105*

SUMÁRIO

Agradecimentos IV

Epígrafe V

Resumo VI

Abstract VII

Lista de Imagens VIII

Introdução | p. 11

Capítulo 01: Reflexões sobre a noção de espetáculo | p. 16

01.01: Definição de espetáculo urbano | p.17

01.02: Diferença entre “espetacularização urbana” e “espetáculos urbanos” | p.33

Capítulo 02: Reflexões sobre a arte contemporânea | p. 39

02.01: O campo ampliado da arte | p.40

02.02: Relação sujeito x objeto x espaço | p.48

02.03: Técnicas de captura de imagens de cidade | p.50

Capítulo 03: Espetáculos Urbanos Contemporâneos | p. 56

03.01: Introdução ao contexto urbano contemporâneo | p.57

03.02: Intervenções | p.67

Conclusão | p. 106

Bibliografia | p. 108

INTRODUÇÃO

O conceito de espetáculo expandiu e assumiu novos sentidos e novos significados. De uma expressão artística transformou-se em crítica social nas palavras do cineasta Guy Debord. Mas foi também Debord que, junto de outros artistas e intelectuais, debateu sobre a necessidade de expressões artísticas mais urbanas e cotidianas. O cineasta fundou o grupo Internacional Situacionista, cujas publicações trouxeram conceitos como o de “Arte Integral”, “Urbanismo Unitário” e “Deriva”. Esses conceitos preocupavam-se, justamente, com a popularização da arte cotidiana a fim de transformar a sociedade capitalista em uma sociedade atuante e engajada.

Desse modo, trazer o espetáculo – no sentido de uma manifestação de arte – para os lugares públicos da cidade era um meio de criar novos diálogos entre o público e o espaço urbano, tornando visível aquilo que não está; possibilitando novos olhares sobre a cidade.

Como crítica, o espetáculo assumiu processos de “espetacularização urbana” que, segundo autores contemporâneos, criam imagens aperfeiçoadas de cidades: verdadeiros simulacros que servem ao marketing urbano. A arquiteta e urbanista Paola Berenstein chama a atenção, justamente, para projetos e intervenções descontextualizadas, que ignoram características específicas de seus locais de inserção (sejam elas culturais, sociais, econômicas e, até mesmo, climáticas), para criar “imagens para a venda de cidades”.

A proposta deste trabalho é de colocar essas questões em debate, diferenciando o espetáculo – enquanto expressão da arte – de processos de espetacularização. Os limites entre essas duas práticas se mostram bastante frágeis diante de um contexto capitalista em que a economia globalizada impulsiona uma disputa entre cidades. E essa disputa incentiva a demanda por projetos e intervenções urbanas diferenciadas, em que a imagem ganha grande valor.

No entanto, mesmo diante de inúmeras críticas a uma “espetacularização urbana generalizada”, especialmente no campo da arquitetura e do urbanismo, este trabalho busca explorar o espetáculo na sua condição de obra de arte, evidenciando a necessidade de uma arte urbana, vinculada ao seu contexto de inserção – seja ele temporal ou espacial.

Devemos compreender que a arte nos proporciona tanto sensações de prazer quanto questionamentos; pode ser um instrumento de entretenimento tanto quanto uma ferramenta pedagógica. E por essas duas razões, a arte tem se mostrado necessária ao longo de toda a história humana.

O trabalho proposto se divide em três capítulos. No primeiro deles, procuramos definir a noção de espetáculo que aqui será trabalhada e elucidar algumas questões e diferenças que se façam necessárias ao propormos o uso da palavra “espetáculo” para título da presente pesquisa. Sabemos que, no campo da arquitetura e do urbanismo, especialmente, os significados para a palavra “espetáculo” aparecem de diferentes formas, e, diante disso, torna-se necessário anunciar e distinguir alguns possíveis sentidos da palavra no contexto da cidade contemporânea.

Guy Debord aparece como precursor de uma forte crítica social, que se baseia fundamentalmente no conceito de “espetáculo”. Veremos que as bases que sustentam a crítica debordiana vêm do entendimento de espetáculo enquanto manifestação de arte, da qual participam atores e espectadores, e que se subverte em questionamentos marxistas como alienação e fetichismo. Os atores e os espectadores possuem papéis bastante distintos no contexto do espetáculo teatral, segundo uma concepção tradicional: o primeiro exhibe performances envolventes sob a condição de um sujeito ativo, enquanto o público, passivo, apenas assiste ao espetáculo.

No entanto, é notório que a própria prática teatral assumiu, ao longo dos anos, diferentes formatos, possibilitando que as apresentações se tornassem mais cotidianas, que fossem exibidas em locais públicos onde a separação entre *espaço do ator* e *espaço do espectador* torna-se quase nula. Esses dois espaços se

misturam e oferecem ao público novos papéis em uma trama que não apenas se inspira na vida real, mas se apresenta no espaço real da vida urbana.

Diante de situações em que os espetáculos rompem as limitações e as formatações espaciais rígidas de seus locais mais tradicionais de exibição – como as casas de espetáculo e teatros – e se transforma em uma expressão urbana, a situação passiva do espectador, entendido como um sujeito que apenas contempla a cena, se converte em uma situação ativa, de agente transformador do espaço; um vivenciador, como idealizava Guy Debord.

Após refletirmos sobre a noção de espetáculo urbano e suas possíveis interferências na vida urbana cotidiana, o trabalho propõe uma discussão sobre a arte contemporânea, visto que o tema “espetáculos urbanos” refere-se, sobretudo, as manifestações de arte nos locais públicos e apresenta um recorte temporal que pretende abordar o contexto contemporâneo, a partir do final do século XX.

Esse recorte deve-se, especialmente, a algumas significativas mudanças que ocorreram com o campo da arte nas últimas décadas e que foram relatadas por Rosalind Krauss, em 1979, em um artigo intitulado “Sculpture in the Expanded Field”. A noção de campo ampliado debatida por Krauss chama a atenção para um processo de contaminações entre diferentes disciplinas artísticas. Para a arquitetura e a escultura, a ampliação dos campos da arte criou zonas de interseção entre essas práticas, fazendo com que a arquitetura se convertesse em escultura, e vice-e-versa, impossibilitando categorizá-las.

Essas mudanças refletiram-se no espaço urbano, pois diante desses processos de contaminações, a arte tornou-se ainda mais urbana e assumiu, de maneira ainda mais evidente, a cidade como lugar de atuação.

Percebemos que as mudanças não se reduziram apenas aos processos de fusão entre as diferentes disciplinas artísticas, mas a própria conceituação da obra de arte assumiu a complexidade da cidade, considerando as características de seus locais de inserção como questões fundamentais para a criação e concepção da

arte contemporânea. Algo que o filósofo Nelson Brissac chamou de “paisagens críticas” (2010).

Além de incorporarem análises espaciais dos lugares de inserção aos processos de criação da obra de arte, os artistas contemporâneos passaram a preocupar-se também com a atuação do espectador, e criaram obras que oferecem mais do que uma experiência visual, mas uma experiência sensorial e corporal, em que todos os sentidos são ativados. Convites para percursos inusitados e experimentações táteis tornam-se evidentes nas obras desenvolvidas por artistas como Smithson e Richard Serra, por exemplo.

Desse modo, as reflexões sobre a arte contemporânea que propomos aqui abordam também as relações entre sujeito x objeto e, conseqüentemente, as técnicas de captura de imagens que influenciam diretamente na nossa percepção do espaço.

Percebemos que os avanços tecnológicos, sejam dos meios de transporte, sejam dos meios de comunicação, inseriram mudanças significativas na rotina urbana e transformaram nosso modo de perceber a realidade. Diante de tecnologias que, certamente, enfatizam a velocidade e a aceleração, vimo-nos obrigados a repensar a cidade e seus espaços.

Diante dessas novas necessidades, no último capítulo são analisadas algumas intervenções realizadas nas últimas décadas a fim de discutir aspectos dessas diversas mudanças ocorridas a partir do final do século XX: sejam mudanças que influenciam nossa percepção espacial, sejam mudanças decorrentes da superação de um pensamento racionalista e funcionalista sobre o espaço, sejam mudanças na prática e no conceito da arte.

Para apresentarmos e analisarmos os objetos selecionados propomos antes uma introdução ao contexto urbano contemporâneo com objetivo de, justamente, trazer alguns esclarecimentos sobre as necessidades das sociedades contemporâneas e o reflexo de algumas práticas e intervenções nas cidades de hoje. Afinal, diante de tantas mudanças, que estão sendo ainda processadas,

podemos afirmar que muitos conceitos são questionados e reavaliados; inclusive, o próprio conceito de cidade enquanto espaço de permanência.

Serão apresentadas noções como as de “cidade-colagem”, de Rowe e Koetter, para evidenciar a importância da coexistência das diferentes camadas arqueológicas que se sobrepõem no espaço urbano, criando ambientes complexos, onde se misturam diferentes tempos; até a idéia da “cidade genérica”, do arquiteto holandês Rem Koolhaas. A noção de cidade genérica reflete uma tendência do pensamento urbano contemporâneo que se converte na criação de cidades sem identidade, que se reinventam todo instante como um “estúdio de Hollywood”; cidades onde os fluxos se entrelaçam, e se libertam de um centro – para onde deveriam convergir todos os vetores – para tornarem-se multipolares, criando diversos pontos de atração e possibilitando circulações infinitas.

Para isso, os espetáculos urbanos se tornam pontos focais desse sistema de forças vetoriais, em que a circulação – tanto humana, quanto informacional – parece assumir cada vez mais relevância no contexto globalizado. Parte daí a necessidade de discutirmos intervenções espetaculares, que são cada vez mais frequentes em diversas cidades no mundo. No entanto, o que se propõe é uma análise que busca, sobretudo, enfatizar a importância do espetáculo enquanto expressão artística que se revela nos espaços públicos; espetáculos que estão diretamente conectados com as questões econômicas e globais – fundamentais neste panorama contemporâneo – funcionando como ícones diante da intensa disputa entre imagens de cidades, mas que proporciona ao público vivenciar experiências estéticas transformadoras.

CAPÍTULO 01:

Reflexões sobre a noção de espetáculo

Definição de Espetáculo Urbano

Apenas um ano antes do episódio de Maio de 1968 o cineasta e filósofo francês Guy Debord publicou o livro “La Société du spectacle”. Em uma advertência que aparece na edi  o francesa de 1992, Debord escreve que sua publica  o foi “*testemunha da posi  o extrema surgida durante as discussões de 1968 e, portanto, daquilo que era possível saber em 1968*”. Os acontecimentos daquele ano tornaram seu livro conhecido.

A no  o de espetáculo dada pelo cineasta estava diretamente relacionada ao contexto econ  mico, urbano e social daquela época. Após a Segunda Guerra Mundial, assistiu-se a um conflito político, militar, econ  mico, cultural e ideológico entre países capitalistas, sob a influência dos Estados Unidos da América (EUA), e países socialistas, liderados pela União Soviética (URSS). O período, conhecido como Guerra Fria, baseava-se, portanto, numa divisão bipolar de mundo. No contexto urbano, o pensamento modernista racionalista, cujas bases expostas na Carta de Atenas, considerava a necessidade de uma ordem social imposta através de modelos de urbaniza  o bastante rígidos.

A cidade capitalista estava sujeita a um tipo de planejamento urbano que tendia a criar padrões para o espaço público e para a habita  o. O intenso   xodo rural, juntamente com o rápido crescimento das cidades após a Revolu  o Industrial, com a expansão desordenada do tecido urbano e com a necessidade de “higienizar” os espaços da cidade degradados pela falta de planejamento e pela industrializa  o, levaram a um discurso urbanístico de padroniza  o e racionaliza  o dos processos construtivos. Habita  es construídas *em série* poderiam solucionar o problema da imensa demanda habitacional; uma cidade setorizada, dividida segundo fun  oes e necessidades básicas do homem-tipo (habitar, trabalhar, circular e cultivar o corpo e o espírito), tornaria possível o sonho da ordem social através de uma ordena  o espacial. A imagem de uma cidade ideal (figura 01).

Por trás dos discursos idealistas dos planejadores urbanos modernistas existia, sobretudo, uma postura autoritária que incomodou Guy Debord. As cidades, que, nesse processo, tiveram um significativo aumento do número populacional e revelaram-se o principal habitat do homem moderno, estavam sendo repensadas segundo os critérios e conceitos do modernismo racionalista e a sociedade capitalista estava à margem dessa discussão. Uma situação de total passividade diante das transformações tanto do pensamento urbano quanto de sua prática.

Diante desse contexto, Guy Debord desenvolve o conceito de “espetáculo” como crítica social. As bases do conceito debordiano de espetáculo remetem a questões típicas do espetáculo na sua concepção mais usual: o espetáculo teatral. O teatro é uma manifestação artística destinada tanto ao entretenimento quanto aos processos pedagógicos. Nas cidades clássicas, por exemplo, as narrativas contadas através do teatro serviam de instrumento para instruir seus espectadores “*por meio da reapresentação de valores, costumes e leis da cidade*” (SCHULZ, 2008).

Para que um espetáculo teatral aconteça, a presença dos atores e dos espectadores é imprescindível. Tradicionalmente, o espectador está sob a condição de um sujeito passivo, um observador limitado a ocupar o espaço da platéia; o ator, ao contrário, exhibe no palco performances envolventes e lúdicas, caracterizando sua condição de sujeito ativo (figura 02). A relação passiva do espectador constituiu uma das bases da crítica de Debord acerca da sociedade moderna capitalista, chamada por ele de “sociedade do espetáculo”.

Além de criticar a condição passiva da sociedade capitalista, o cineasta também explorou, sob o viés do conceito de espetáculo, a noção marxista de alienação como um importante aspecto de sua crítica social. “*O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta de alienação*” (DEBORD, 1967, p. 24).

A condição alienante do espetáculo pode ser melhor compreendida quando pensamos no caráter ficcional do teatro. Essa qualidade fictícia do espetáculo poderia funcionar, para Debord, como ferramenta de manipulação, levando o espectador a mergulhar em um mundo de fantasias e de ilusões. O filósofo

francês Gérard Briche explica que, por isso, interessava à Debord o distanciamento do espectador do espetáculo, não como sentido de desengajamento, mas como sentido de separação e diferenciação entre ilusão e verdade.

“Contrariamente à ambição teatral de obter uma identificação do espectador com os personagens postos no espetáculo, há a vontade de dar a consciência do distanciamento entre o espetáculo e a ‘vida real’, e de fazer do espetáculo, não um instrumento de desengajamento da vida verdadeira, mas até mesmo uma ferramenta para intervir na realidade” (BRICHE, 2010).

Debord comparava a condição alienante do espetáculo (como ferramenta de criação de imagens e de cenários aperfeiçoados e, portanto, de não-verdades) ao papel da mercadoria e da publicidade no cenário capitalista. Esses mecanismos levam a um consumo inconsciente, um consumo de pseudo-necessidades (figura 03). Para Gérard Briche a publicidade deu início à época da *“chamada sociedade de consumo, ou seja, a sociedade que afirma que o consumo é um ‘fim em si’ independentemente da utilidade dos bens consumidos”* (BRICHE, 2010). Um processo que tende a uma *“evidente degradação do ser para o ter”* (DEBORD, 1967, p. 18), chegando ao ponto de interessar mais aquilo que *temos* e que nos faz *parecer ser* do que aquilo que, de fato, *somos*.

Além das críticas ao consumismo, Debord entendia que o sistema econômico capitalista levava a um processo de extensiva e intensiva banalização¹ dos espaços da cidade, manifestados através das idéias de racionalização do lugar urbano, de padronização dos processos construtivos e do progresso a qualquer custo.

Num primeiro momento, vale lembrar que, para Debord, o espetáculo era uma manifestação da sociedade capitalista e suas críticas tendiam sempre a confrontar esse sistema econômico, especialmente porque, naquele contexto, ainda se

¹ Sobre as noções de planejamento de espaço urbano, Debord escreveu que *“a produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de banalização”*, trecho extraído do capítulo VII: O planejamento do espaço. DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. – 1967.

compreendia o socialismo como uma forma possível de organização social. Em 1989, a simbólica queda do Muro de Berlim² confirmou a supremacia do modelo capitalista.

Desde o teatro clássico, as histórias e narrativas apresentadas através dos espetáculos, embora ficcionais, eram inspiradas na vida real e, portanto, serviam como um meio de representação do real. Por isso, o espetáculo tornou-se não apenas instrumento de representação da vida pública, mas fundiu-se a ela, e transformou-se em uma estrutura inseparável da forma urbana. A realidade das relações sociais era interpretada através de metáforas e representações artísticas da própria experiência urbana. As narrativas aproximavam os espectadores da realidade.

Portanto, não parece possível imaginar a vida real sem a criação de imagens, menos ainda, parece possível pensar em uma transformação do real sem uma transformação de imagens. A imagem funciona como uma abertura, expõe fragmentos da realidade de forma assimilável pelo espectador. Ele, por sua vez, reconhece essas imagens como signos impregnados de significados. As aparências são ativadores de memórias. A imagem é a primeira forma de contato. A reflexão é consequência de um *movimento de retina*.

Quando Henri Bergson escreve: “*Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa imagem, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho*”, ele afirma que a percepção de imagens exige de seus observadores certa pré-disposição para apreendê-las. Um espaço urbano, ainda que seja formado por diversos objetos que persistem no tempo, é um espaço em transformação. Transforma-se mais bruscamente com o surgimento de novos edifícios e a demolição dos antigos; ou transforma-se mais gradualmente, diante do envelhecimento da matéria que requer restauro e recuperação ou se permite degradar lentamente, convertendo-se em ruína; ou transforma-se ainda através de pequenas interferências, que

1. O Muro de Berlim foi construído pela República Democrática Alemã, em 1961, impedindo que os cidadãos da Berlim Oriental, localizada ao leste, fugissem para o lado oeste controlado pelo Estado Soviético Alemão.

podem ser até mesmo efêmeras, mas que alteram com igual intensidade o ambiente urbano.

Por ser a cidade um espaço em transformação, podemos afirmar que novas imagens de cidades se formam todos os dias dentro das mesmas cidades. Perceber esse espaço em mutação constante é um desafio diante da complexidade imagética do lugar urbano e diante da rotina que assumimos diariamente e que nos impede de perceber as sutis mudanças que acontecem na cidade. Por isso, a percepção de novas imagens urbanas requer de seus observadores pré-disposição, se colocando em condição de percebê-las e apreendê-las.

A filósofa Olgária Mattos, em um vídeo chamado “Paisagens Urbanas”, organizado por Nelson Brissac e inspirado em seu livro também chamado “Paisagens Urbanas”, explora duas imagens de cidade que existem simultaneamente dentro de uma mesma cidade: a cidade superficial e a cidade labiríntica. A cidade superficial é a cidade da rotina, é o lugar onde se torna necessário racionalizarmos nossos percursos definindo, com certa precisão, aonde vamos, como chegar e qual o caminho mais rápido. A cidade labiríntica é a cidade que desconhecemos, justamente porque é a cidade em transformação. Ela é como uma cidade subterrânea e para visitá-la é necessário lidar com o inesperado, enxergar alguma coisa que nunca havia visto antes.

Transitar pela cidade labiríntica ou pela cidade superficial é, portanto, uma escolha. Todo habitante urbano tem o poder de fazê-la e se colocar, assim, à disposição da cidade e do acaso. Por isso, perceber as novas imagens de cidade que se formam diariamente exige uma pré-disposição do observador que deve, por um instante, abrir mão do percurso racional e linear para se permitir ser nômade e se aventurar no lugar urbano.

Bergson escreve que podemos construir dois tipos de imagens: aquelas que percebemos por fora, mediante *percepções*, e aquelas que percebemos de dentro, mediante *afecções*. Esta última é, segundo Bergson, definida pela imagem

de nosso próprio corpo. Embora essas duas imagens sejam construídas por diferentes ações, elas não são independentes.

“Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhes transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhe restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” (BERGSON, 1939).

Assim, criamos as imagens a partir de nossa percepção e a interpretamos segundo nossos afetos e emoções; ou, de outro modo, nossos sentimentos influenciam diretamente na percepção de uma imagem e na nossa capacidade de apreendê-la. Portanto, a criação de imagens deve ser entendida como uma percepção sensorial, que articula juntamente aquilo que vemos com aquilo que sentimos.

No espetáculo teatral, a construção de imagens é fundamental. Essas imagens, construídas pelo espetáculo, – e exploradas através do espaço cênico, do figurino, da trilha sonora, etc – são assimiladas e reinterpretadas pelo público. As imagens do espetáculo devem permitir que o espectador faça associações, interprete a narrativa e reconheça na literatura possíveis relações com sua experiência real; mas devem, também, tocá-lo emocionalmente, e conduzi-lo a outras viagens e outros mundos.

No espetáculo urbano isso também ocorre, pois a paisagem da cidade se constitui de objetos cênicos, cores, texturas, sons, ruídos, movimentos e personagens diversos. Todos os elementos que dão forma ao cenário urbano se tornam fundamentais para a percepção imagética do ambiente real, possibilitando que o espectador reconheça alguns desses elementos e se coloque à disposição para conhecer outros – relações simultâneas de encantamento e estranhamento que se constroem através de nossos afetos e desafetos.

Quanto à passividade do espectador diante do espetáculo, há que se considerar que o espaço teatral, formatado e definido segundo uma lógica tradicional – que

limita o lugar do espectador ao assento de platéia para contemplar no palco e à distância a performance do ator – tende a suprimir a voz do público, mantendo sua condição de passivo. Mas quando um espetáculo penetra a dimensão urbana e desmaterializa o espaço teatral, eliminando a típica formatação de uma casa de espetáculos que diferencia de forma rígida o lugar do público e o lugar do ator, novas configurações tornam-se possíveis e o espectador tende a assumir um novo papel.

Isso significa que a rigidez espacial de um auditório fechado pode ser subvertida quando levamos as manifestações de arte para espaços abertos, livres e ilimitados, como já ocorria desde as cidades medievais. A relação entre a Igreja Medieval e seus seguidores, por exemplo, dava-se, muitas vezes, por intermédio de peças teatrais. A princípio, os teatros religiosos aconteciam dentro da própria Igreja e, foram aos poucos, ganhando os espaços públicos. Desse modo, o teatro tornou-se mais próximo da sociedade, a ponto de ser absorvido por ela e se tornar propriedade da cidade.

Em um livro chamado “A Cidade como Palco”, o arquiteto e urbanista Ricardo Brügger relata a transformação da cidade do Rio de Janeiro a partir de intervenções cênicas em espaços públicos que mobilizaram a sociedade e dinamizaram o lugar urbano (figura 04). Embora se trate de um estudo que fala especificamente sobre as relações entre a cidade e o teatro, as conclusões trazidas nas análises de Brügger não invalidam reflexões similares sobre outras manifestações da arte. É possível afirmar que, ao deixar os locais mais convencionais de exibição artística, e assumir o espaço público como lugar da arte, os artistas não apenas democratizaram o acesso às manifestações culturais como incorporaram ao ambiente urbano operações lúdicas que podem tender tanto para *“o lado da discussão e da investigação (...) quanto para o lado do divertimento e da emoção”* (BRÜGGEN, 2008, p. 16).

Os acontecimentos relatados por Brügger sobre a apresentação de obras cênicas em praças e ruas do Rio de Janeiro, como afirma o autor, não são fatos isolados

“pois podem ser igualmente observados, e sob diferentes enfoques de análise, em outras cidades do país e do mundo” (ibid, p. 15).

Malcolm Miles, professor da Faculdade de Artes da Universidade de Plymouth, no Reino Unido, ao observar essa maior ocupação do espaço público por diversas manifestações da arte a partir do final do século XX, inicia uma série de estudos sobre a estética contemporânea e suas relações com o espaço urbano. Miles chama atenção para o desafio em definir, de forma precisa, o conceito de Arte Pública, por se tratar, até certo ponto, de uma manifestação ainda recente se considerarmos o grau de complexidade que as expressões da Arte Pública vêm assumindo em um contexto urbano. Para ele, uma escultura, por exemplo, está hoje em uma zona de ação tão complexa quanto a do edifício e do projeto urbano.

Essas manifestações da Arte Pública compartilham a cidade como campo de ação e envolvem, por isso, os típicos conflitos urbanos, que incluem diversidade cultural, social e de usos, operações de poder e as diversas e imprevisíveis transformações decorrentes da intervenção de profissionais e de não-profissionais no espaço urbano público. (MILES, 1997).

Na busca por uma definição mais objetiva, Miles explica que podemos convencionar que a Arte Pública é a expressão artística que se manifesta no espaço urbano público e que, portanto, está fora dos locais mais convencionais de exposição, como galerias de arte e museus. A exemplo disso, o autor comenta em seu livro *“Art, Space and The City”* que obras expostas em locais fechados – como os afrescos de Michelangelo na Capela Sistina – mas de acesso livre e público, não poderiam ser reconhecidas como expressões da Arte Pública. Miles explica que essa diferenciação é necessária tendo em vista que as experiências do espectador diante de um objeto posicionado na cena urbana, em um espaço aberto e público (como uma praça) são muito diferentes das experiências de um espectador diante de um objeto de arte exibido em uma galeria, por exemplo (figura 05).

Assim como a casa de espetáculos, as galerias e os museus impõem certas regras de visitação que limitam o espaço do espectador. Em praticamente todos os

casos, não é permitido fotografar, tocar e ultrapassar as linhas-limites estipuladas entre obra e observador. Na cidade, as obras de arte ficam disponíveis: não existem regras e limitações que impossibilitam uma aproximação e uma *experimentação* da obra de arte.

Podemos definir, portanto, que as manifestações da arte pública, conforme escreve Malcolm Miles, dão o sentido de espetáculo urbano que será abordado neste trabalho. Não se trata, aqui, de uma crítica social, como expôs Debord, mas de uma experiência estética necessária.

Ainda que não estejamos trabalhando com o conceito de espetáculo definido por Debord, é necessário mencionar aqui importantes contribuições do cineasta no que diz respeito a manifestação da arte no espaço urbano. É possível encontrar em alguns escritos de Guy Debord o desejo de, justamente, aproximar do âmbito da cidade e da vida urbana cotidiana as diferentes expressões da arte, tornando-as mais populares. Conceitos como Urbanismo Unitário, Arte Integral e Teoria da Deriva foram desenvolvidos por Guy Debord, junto de outros filósofos e artistas que faziam parte do movimento intelectual conhecido como Internacional Situacionista (I.S.) antes mesmo que o cineasta lançasse seu mais conhecido livro, “A Sociedade do Espetáculo”.

Os Situacionistas propuseram, como método contra o autoritarismo dos planejadores urbanos, um Urbanismo Unitário; e, na procura de práticas urbanas que pudessem mobilizar a sociedade, lançaram as noções de “deriva” e “arte integral”.

Sobre o Urbanismo Unitário, os Situacionistas foram enfáticos ao constatarem que não se tratava de *“uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica ao urbanismo”* (I.S. nº3, 1959 in JACQUES, 2003, p. 100). Representava, para eles, mais do que uma reação ao funcionalismo, mas sua total superação: *“trata-se de atingir, além do aspecto utilitário imediato, um ambiente funcional apaixonante”* (ibid.) Assim, definem que

“O urbanismo unitário não está idealmente separado do atual terreno das cidades. É formado a partir da

experiência desse terreno e a partir das construções existentes. Deve tanto explorar os cenários atuais, pela afirmação de um espaço urbano lúdico tal como a deriva o reconhece, quanto construir outros totalmente inéditos (...) O Urbanismo Unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. Induz, ao contrário, a transformação permanente, a um movimento acelerado de abandono e de reconstrução da cidade no tempo e, ocasionalmente, também no espaço” (I.S. nº 3, 1959 in JACQUES, 2003, p. 103).

Na publicação “O Urbanismo Unitário no fim dos anos 1950”, que aparece na revista de nº 3 da Internacional Situacionista, expõem-se o Urbanismo Unitário como uma reunião de teoria e prática, em que não se pretende separar a *“utilização lúdica da cidade, coletivamente sentida, do urbanismo como construção”* (ibid, p. 104).

Por isso, a experiência situacionista da deriva relacionava-se diretamente ao sentido de Urbanismo Unitário, não sendo possível que um deles aconteça sem que o outro também seja experimentado. Guy Debord definia a deriva como

“... uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham encontrar” (DEBORD, 1958 in JACQUES, 2003, p. 87).

Havia, portanto, nas críticas debordianas, um desejo subversivo de valorização dos percursos nômades, criando operações que tendiam a inverter o senso comum e provocar novos olhares sobre a cidade; havia o desejo pela surpresa e pelo acaso que só poderia existir em um espaço urbano complexo, heterogêneo e mutante (figura 06). Debord não estava apenas preocupado com a alienação, como também procurava respostas e ações possíveis para mobilizar a sociedade, cujo papel de *“se não passivo pelo menos mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo vivenciadores”* (DEBORD, 1957 in JACQUES, 2003). E, para

Debord, essas respostas poderiam aparecer no próprio espaço urbano público, através daquilo que ele chamou de “Arte Integral”.

“Se inicialmente eles estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada a vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral” (JACQUES, 2003, p. 18).

Essas noções, apresentadas pelos Situacionistas em meados do século XX, exprimiam o desejo desse grupo em consolidar o espaço da cidade como lugar lúdico, de manifestações diversas e de experimentações corporais, na contrapartida de toda a teoria funcionalista, que só poderia engessar o ambiente urbano, tornando-o monótono.

Por diferentes razões, e com diferentes objetivos, a arte expandiu seu campo de ação, e passou a ser percebida, com cada vez mais frequência, nos locais públicos. Os resultados podem alcançar muitos planos, da política ao lazer; do fazer pensar ao fazer sentir. No entanto, alcança, sob qualquer perspectiva, o plano social, implicando mudanças significativas na vida urbana cotidiana. No segundo capítulo, as mudanças que ocorreram no campo das artes serão abordadas com maior aprofundamento, e terão como focos dessa discussão, mais especificamente, o campo da arquitetura e da escultura, ressaltando a importante contribuição dessas duas expressões artísticas para a transformação da paisagem urbana.

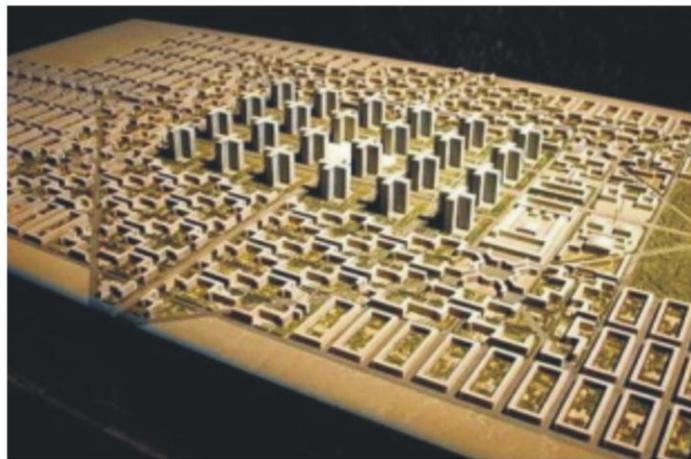


FIGURA 01: imagens do Plano Voisin, de Le Corbusier (1925), que propunha a racionalização do espaço urbano a partir de um planejamento setorial e funcional da cidade.

FONTE: www.vitruvius.com.br



FIGURA 02: imagem do Teatro Romano de Mérida.

FONTE: pt.wikipedia.org



FIGURA 03: Coca-Cola, o refrigerante mais consumido do mundo.

FONTE: www.coca-cola.com.br

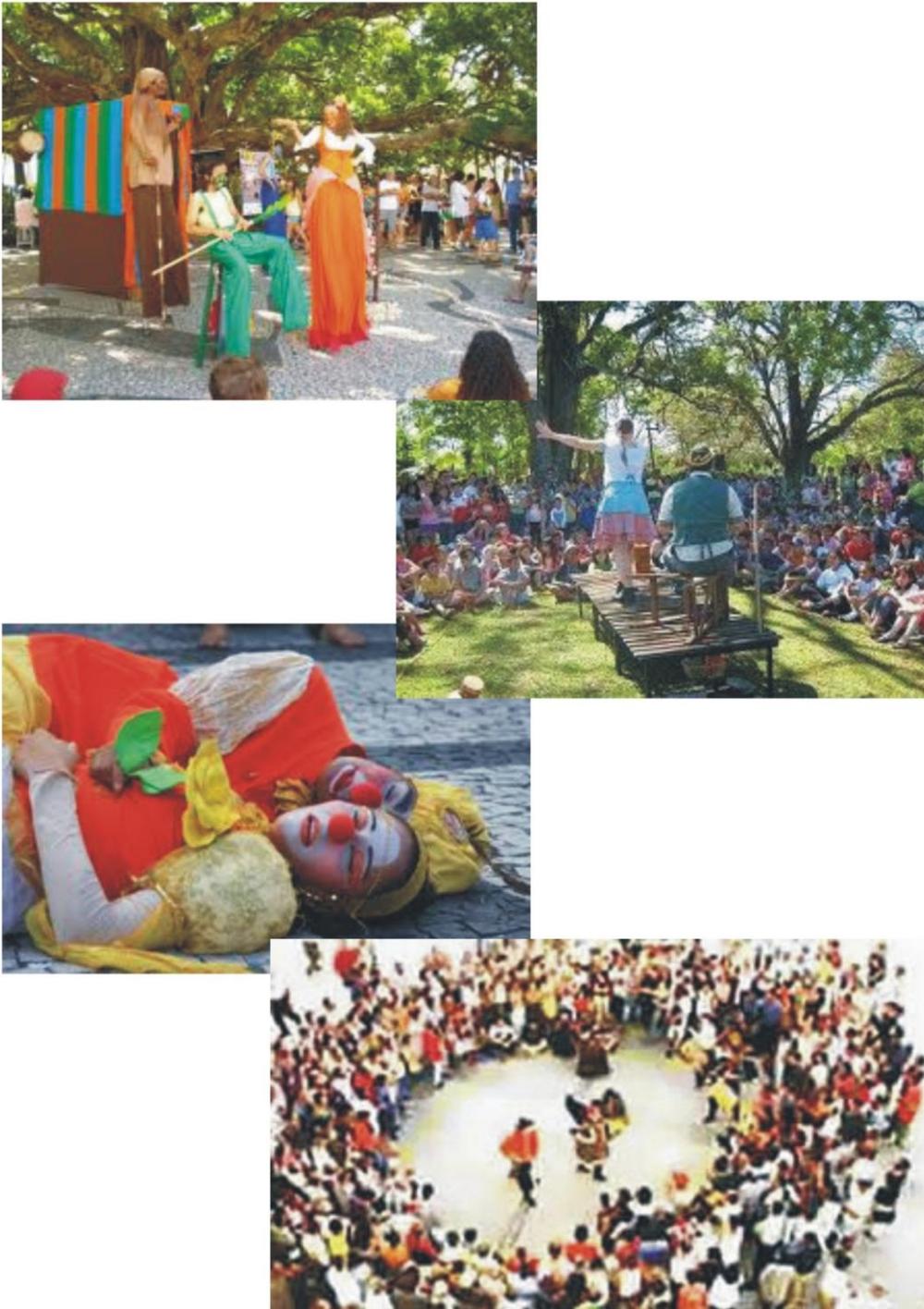


FIGURA 04: imagens de apresentações teatrais exibidas em locais públicos.

FONTE: www.memoriaviva.org.br



FIGURA 05: Capela Sistina, de Michelângelo.

FONTE: www.incoscientecoletivo.net

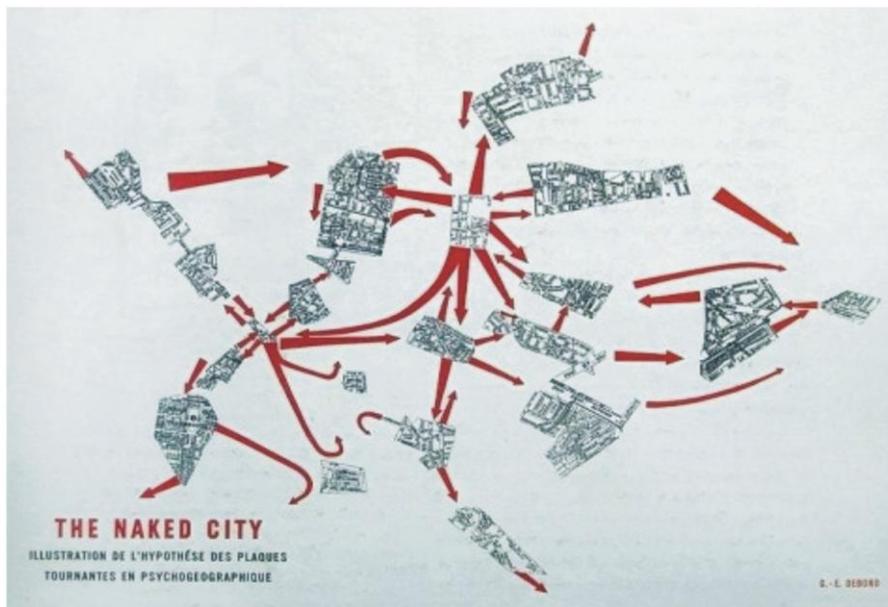


FIGURA 06: The Naked City (1957) - mapa psicogeográfico proposto por Guy Debord, inspirado na Teoria da Deriva e em outros escritos situacionistas.

FONTE: www.vitruvius.com.br

Diferença entre “espetacularização urbana” e “espetáculos urbanos”

Assistimos a um momento em que grande parte da crítica direcionada ao campo da arquitetura e do urbanismo está vinculada aquilo que alguns autores chamam de “espetacularização urbana generalizada”, com base fundamentalmente no conceito de espetáculo discutido por Guy Debord. Esse processo de espetacularização urbana provoca, segundo a arquiteta e urbanista Paola Berenstein, *“o empobrecimento da experiência urbana”* (JACQUES, 2009). Em um artigo intitulado “Notas sobre espaço público e imagens de cidade”, Paola chama a atenção para o “modelo Barcelona” que, segundo ela, possui uma *“versão para exportação, em particular para América Latina”* e *“oferece consultores especializados na criação de imagens-cenários e na construção de consensos-simulacros de participação”* (JACQUES, 2009). A produção de modelos de urbanização desencadeia, como menciona a arquiteta, uma generalização de operações que se repetem em diferentes contextos, ignorando características particulares de cada lugar, sejam elas climáticas, sociais, culturais e, até mesmo, econômicas.

Nesse mesmo artigo, a arquiteta afirma que a criação de imagens e a construção de consensos funcionam segundo a lógica da publicidade, em que as cidades são pensadas como objetos para consumo. Essas práticas de mercado estão preocupadas em promover imagens consensuais, em que qualquer tipo de conflito urbano deve ser eliminado. O processo de espetacularização, assunto que já se tornou recorrente no meio acadêmico, caracteriza-se segundo essa lógica mercadológica e, como expõe a arquiteta, repercute negativamente no espaço da cidade.

Se Paola Berenstein discute sobre o empobrecimento do espaço da cidade e a despreocupação com as especificidades do contexto de inserção de projetos e intervenções urbanas no cenário contemporâneo, o geógrafo David Harvey

explora questões acerca de parcerias entre poder público e privado, critica os altos investimentos e o descompromisso com a população local no desenvolvimento de intervenções dessa espécie, em que a criação de imagens *positivas e de alta qualidade* para as cidades a partir de projetos urbanos emblemáticos e espetaculares se tornou uma importante ferramenta de acumulação de capital em um período de *“competição interurbana e de empreedimentismo urbano intensificados”* (HARVEY, 2000).

As análises de Harvey se baseiam em suas observações sobre a cidade norte-americana de Baltimore, onde viveu durante alguns anos. Segundo o geógrafo, o processo de *“espetacularização”* de Baltimore teve início sob a gestão pública de William Donald Schaefer, no início da década de 1970 e *“envolveu a formação de uma parceria entre o poder público e a iniciativa privada para investir na revitalização do centro da cidade e da região de Inner Harbor a fim de atrair serviços financeiros, o turismo e as chamadas funções de hospitalidade”* (ibid., 2000). As transformações urbanas foram significativas, no entanto, para Harvey, não proporcionaram grandes melhorias para a população local que *“fica à espera de benefícios que nunca chegam”*.

Claro que existem muitos aspectos relevantes dentro de um projeto tão complexo. O que Harvey percebe é que existe uma competição brutal que muitas vezes foge da capacidade investidora do poder público, que *“entra com os riscos”* enquanto a iniciativa privada *“fica com os lucros”* (ibid., 2000).

No Brasil, o filósofo Nelson Brissac discute aspectos do processo de *“espetacularização”* urbana e sua relação com a produção de arte e cidade na era da globalização, considerando, mais especificamente, o contexto da cidade de São Paulo. Em um artigo chamado *“Isso aqui é um negócio”*, Brissac afirma que

“a imagem da cidade torna-se elemento fundamental para o marketing administrativo nesta competição para atrair capital. Imagem que vai ser forjada pela produção de espaços adequadamente dotados de exotismo local, com suas edificações históricas restauradas, mas equipadas por instalações propícias às atividades corporativas” (BRISSAC, 2005, p. 07).

Desse modo, o processo de “espetacularização” urbana repercute em diferentes níveis: envolve questões econômicas e sociais, como sugere Harvey, impacta sobre o lugar urbano público e as experiências cotidianas, como afirma Berenstein e, também, sobre a produção artística e cultural e suas possíveis relações com a cidade, como comenta o filósofo Nelson Brissac.

Embora as críticas a uma “espetacularização urbana” sejam bastante freqüentes no contexto da arquitetura e do urbanismo, é possível identificar aspectos positivos no desenvolvimento de projetos espetaculares, especialmente porque existe um limite que separa o projeto espetacular de procedimentos de “espetacularização”. Esse limite é, sem dúvida, impreciso.

Se esses procedimentos estão diretamente relacionados com a lógica do capital e a criação de imagens publicitárias para as cidades, podemos reconhecer que a dificuldade em determinar o limite está no fato de que vivemos em um mundo capitalista, e, por isso, inevitavelmente, estamos sempre balanceando as questões econômicas – investimento/retorno/lucro. Além disso, vivenciamos um processo de globalização que intensifica a disputa entre cidades e a necessidade de um marketing urbano.

É possível pensarmos na criação de objetos espetaculares que estejam mais articulados com o seu contexto e que não sejam, meramente, criações publicitárias para a venda de cidades? É possível pensarmos na criação de “espetáculos urbanos” ao invés de procedimentos genéricos de “espetacularização urbana”?

No caso da produção arquitetônica e do desenvolvimento de projetos urbanísticos, o arquiteto tem a responsabilidade e a capacidade intelectual de criar objetos que, não somente deverão estar contextualizados, mas, mais que isso, poderão contribuir para o enriquecimento da experiência urbana cotidiana.

O Projeto de Revitalização da área portuária de Bilbao, na Espanha, por exemplo, teve como “âncora” a construção do Museu Guggenheim do arquiteto Frank

Gehry (figura 07). O sucesso alcançado pelo projeto provocou o “efeito Bilbao”, incentivando propostas similares em outros lugares do mundo, como o reconhecido projeto desenvolvido para Medellín, na Colômbia, dominada pelo tráfico de drogas. O projeto (figura 08), desenvolvido pelo arquiteto Alejandro Echeverri, previa um programa de novos equipamentos que, segundo Miguel Adría, foi um importante diferencial.

“Quatro parques-biblioteca, dez escolas públicas modelo e centros de desenvolvimento empresarial local para orientar os novos empreendedores que vêm da margem da sociedade, para que se insiram no denso magma de barracos auto-construídos sobre uma inclinada topografia. Os parques-biblioteca, resultado de concursos públicos, são obras de autoria, destacando dois de Giancarlo Mazzanti e um de Javier Vera” (ADRÍA, 2008).

Esses Parques-Biblioteca foram resultado de concursos públicos: são arquiteturas diferenciadas, de grande escala, projetadas para redefinir a cena urbana da cidade colombiana. Desses projetos espetaculares, destacam-se as obras de Giancarlo Mazzanti e Javier Vera, implantadas em lugares antes dominados pelas tropas de Pablo Escobar (ibid., 2008).

A construção dessas bibliotecas públicas era parte de um plano bem mais abrangente, que promoveu a requalificação de espaços urbanos decadentes, onde a população vivia enclausurada em suas casas diante de uma cidade dominada por traficantes e milicianos. Esses edifícios serviram como gancho para o processo de reurbanização da cidade.

“A partir dessas intervenções, a regeneração das favelas foi quase imediata. Com o apoio municipal construiu-se escadas e plataformas de acesso aos edifícios existentes, que foram equipados com conexões de gás e eletricidade. Algumas casas cresceram, outras incorporaram lojas, cabeleireiros, academias, e passaram a trabalhar na legalidade fiscal e cadastral” (ibid., 2008)



FIGURA 07: Museu Guggenheim, Bilbao - Espanha, do arquiteto Frank Gehry.

FONTE: arquivo pessoal da autora.



FIGURA 08: Projeto de Revitalização Urbana da cidade de Medellín, Colômbia.

FONTE: www.vitruvius.com.br

CAPÍTULO 02: **Reflexões sobre a arte contemporânea**

O campo ampliado da arte

Já vimos que, nesta pesquisa, o termo espetáculo urbano refere-se às manifestações artísticas apresentadas em espaço público. Essas manifestações podem ser expressas a partir de diferentes campos da arte, como vimos a respeito do teatro de rua. No entanto, interessa-nos discutir, especificamente, sobre a potência estética do objeto arquitetônico – entendido como uma expressão artística que está, inevitavelmente, nos espaços urbanos públicos – e sua relação com o espectador.

Para realizarmos esse estudo, seria necessário selecionarmos e analisarmos diferentes objetos arquitetônicos e, a partir deles, compreendermos os conceitos e discursos que permeiam a prática da arte contemporânea e sua influência sobre a cidade.

Porém, antes de qualquer processo de seleção e análise de objetos de estudo, torna-se fundamental discutirmos sobre aquilo que Rosalind Krauss chamou de “campo ampliado”, especialmente porque essa noção repercute na própria definição, ou indefinição, dos limites do campo da arquitetura.

A historiadora Rosalind Krauss escreveu, em 1979, um artigo chamado “Sculpture in the Expanded Field”. Nesse texto, Krauss fala sobre significativas mudanças que ocorreram no campo da escultura a partir do final do século XIX. Segundo a autora, a lógica da escultura era inseparável da lógica do monumento, definido como uma representação comemorativa. Formalmente, as obras escultóricas apresentavam-se como peças verticalizadas e figurativas; os pedestais eram considerados “*uma importante parte da escultura*”, pois “*eram o meio entre o atual sítio e a representação do signo*” (KRAUSS, 1979).

Essa lógica tradicional, no entanto, começou a falhar. Para Krauss, as esculturas de Auguste Rodin “Gates of Hell” (Portas do Inferno) e a estátua de Balzac (figura 09) eram importantes referências da transformação que vinha ocorrendo com o

campo da escultura no final do século XIX.

Essas obras foram pensadas para lugares específicos, como sugeria o conceito tradicional da escultura; porém não poderiam ser consideradas monumentos. Primeiro porque diversas outras versões dessas mesmas obras estão espalhadas em muitos museus no mundo, ao mesmo tempo em que inexistiu uma versão no local original planejado para recebê-las; segundo porque as *portas* deixaram de cumprir a função para a qual haviam sido encomendadas (como portas de um futuro museu decorativo), foram lavradas e anti-estruturalmente incrustadas até tal ponto que passaram à condição de inoperantes, e a escultura de Balzac apresentava um nível tal de subjetividade que, naquele contexto, não poderia ser aceito (KRAUSS, 1979).

Para Rosalind Krauss, essas duas obras ultrapassam os habituais limites do campo da escultura para explorarem algo que ela chama de “*sua condição negativa – ausência de local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar*” (ibid.).

Os limites do campo da escultura, e os conceitos que a definiam, estavam sendo questionados naquele contexto. O termo “escultura” rotulava obras que, segundo a lógica tradicional, não poderiam mais assim serem definidas. Nesse processo de redefinição, a escultura passou a ser vista, segundo escreve Krauss, como um campo de negação entre aquilo que não era arquitetura e aquilo que não era paisagem, convertendo-se em um *campo periférico*.

Essa equação, no entanto, aparece como estímulo ao desenvolvimento de uma arte pós-moderna que inverte a lógica da negação e assume a complexidade do campo ampliado. “*O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura*” (KRAUSS, 1979).

Segundo a arquiteta e urbanista Fabíola Zonno, o discurso contemporâneo revela “*o fim do modelo de uma cultura histórica de ‘olhar rígido’*”, e, diante desse contexto de reflexão sobre o fazer artístico, as diversas expressões da arte se propõem a escapar de rótulos disciplinares, ampliando seus limites e se tornando

expressão da multiplicidade. *“A arte, como práxis, no campo ampliado, se caracteriza por um amplo experimentalismo e abertura entre as chamadas disciplinas artísticas”*, defini (ZONNO, 2008).

“Cabe falar não mais de campo ampliado da escultura, mas sim campo ampliado da arte: imagem da multiplicidade de trocas que vemos realizadas entre os meios de produção. Ser artista é atuar em complexidade, transitando entre diferentes suportes e mídias. O perfil do artista contemporâneo é múltiplo” (ZONNO, 2008).

Desse modo, percebe-se uma relação interdisciplinar entre os diferentes campos da arte que se ampliam em um processo de contaminações e criam áreas de interseção, assumindo a complexidade do fazer artístico. Assim, um único artista passa a atuar de forma mais abrangente, transitando entre diferentes campos, da fotografia à escultura, da poesia à performance, sem se limitar à rótulos rígidos, deslizando pelas interseções possíveis em um campo ampliado.

Mas o campo ampliado da arte não abrange apenas as novas possíveis relações entre as diferentes disciplinas artísticas, como também incorpora novos agentes ao processo de criação da arte. Artistas pós-modernos, atuantes desde a década de 1960, passaram a propor, por exemplo, um tipo de arte que estava inteiramente relacionada ao seu lugar de inserção. Termos como *“lugares marcados”* (marked sites) começaram a ser utilizados para identificar obras dessa espécie.

O processo criativo no campo ampliado abre suas fronteiras não apenas para as práticas disciplinares como também considera agentes externos, incorpora público e sítio ao processo de conceituação da obra de arte e considera o contexto de inserção com toda a multiplicidade de narrativas que um lugar urbano complexo oferece.

O campo ampliado da arte trata de uma abertura generalizada, *“que se funda na própria dinâmica da realidade”* e se diferencia de *“uma abordagem ilusionista e idealista, em que sujeito e objeto se encontram desconectados”* (ZONNO, 2008). Percebe-se uma condição de externalidade (figura 10), provocada por esse

processo de ampliação, de permissão e de libertação assumido pelo artista e que se revela como *“característica de obras cujo conhecimento se dá na experiência, por contato, na percepção não somente visual, mas no tempo e no espaço reais”* (ibid).

Se Krauss escreve sobre o campo ampliado da escultura, o arquiteto Anthony Vidler, anos mais tarde, aborda o campo ampliado da arquitetura, reinterpretando as questões levantadas por Krauss e transportando-as para arquitetura. Para Vidler, na arquitetura a busca por esse espaço de interseção com outros campos da arte procurava, sobretudo, romper os códigos rígidos e conservadores da arquitetura moderna, escapando do funcionalismo, do racionalismo e das definições tipológicas.

Em seu artigo, intitulado *“Architectures’s Expanded Field”*, Vidler questiona a dificuldade em definir individualidades dos diferentes campos da arte quando, na prática, parece não mais existir qualquer limite entre o espacial e o textual. Para o autor, essa problemática torna-se ainda mais complexa quando pensamos nos campos da arquitetura e da escultura. Quando percebemos que artistas como Vito Acconci estão realizando experiências com a arquitetura e arquitetos como Frank Gehry demonstram estar tão preocupados com a plasticidade escultórica de seus edifícios quanto com as questões funcionais e técnicas, identificamos, na prática, a noção de campo ampliado da qual falava Rosalind Krauss: a escultura invade a arquitetura, a arquitetura invade a escultura (VIDLER, 2003).

Na tentativa de definir esses diferentes campos da arte, limitando sua área de ação e atuação, poderíamos sugerir uma distinção baseada nos conceitos de *“útil”* e *“inútil”*; o objeto escultórico tenderia a ser um objeto para a mera contemplação, enquanto o edifício arquitetônico continuaria abrigando funções urbanas necessárias à rotina da cidade.

No entanto, algumas obras criadas por artistas contemporâneos e instaladas em locais públicos questionaram o caráter *“inútil”* da escultura, compreendo-a como uma construção que exige, sobretudo, uma ocupação de corpos em movimento e

que, ao se inserir criticamente no espaço, proporciona mudanças na organização espacial e, conseqüentemente, nos usos atribuídos aquele lugar específico.

“Como podemos distinguir, por exemplo, entre o ‘uso’ de uma praça pública como uma experiência espacial e recreacional e a ocupação dessa mesma praça por uma obra como o “Tilted Arc”, de Richard Serra? Ambos parecem ocupar um território uma vez definido como arquitetônico, e juntos eles criam uma entidade espacial muito diferente daquela que já foi criada por uma escultura autônoma posicionada no centro da praça” (VIDLER, 2001).

Podemos dizer que assistimos a um processo de fusão entre aquilo que chamamos arquitetura e aquilo que chamamos escultura. Termos como *arquiescultur*as aparecem como uma forma de dar nome a esses campos que se ampliam e se contaminam, nos impossibilitando de chamá-los de escultura ou de arquitetura simplesmente, pois ao fazê-lo corremos o risco de diminuir sua potência enquanto expressão artística.

Em 2005, uma exposição chamada “Arquiescultura”, realizada propositalmente no Museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha, procurou explorar possíveis diálogos entre a arquitetura e escultura desde o século XVII até o presente. Markus Bröderlin, curador da exposição, afirmou que edifícios como a Torre Agbar, do arquiteto Jean Nouvel (figura 11), o Edifício Fórum, de Herzog & de Meuron, e o Centro de Ciências “Phaeno”, de Zaha Hadid, parecem esculturas fora de escala de artistas como Jacques Lipchitz, Henry Moore e Eduardo Chillida (ARQUIESCULTURA, 2005).

Diante de um contexto de contestações, em que os arquitetos viam a plástica arquitetônica se tornar um sistema submisso a questões funcionais, e os escultores percebiam as problemáticas trazidas pela escultura moderna, nômade e desconectada do tecido urbano, esses artistas inverteram a lógica tradicional, invadindo outros campos da arte. As zonas de interseção que foram criadas a partir desse processo de ampliação dos campos artísticos, em especial da

arquitetura e escultura, criaram, sobretudo, objetos de arte complexos, que não podem ser limitados a categorias restritas.

Desse modo, ao se mostrarem complexos, por explorarem qualidades diversas de diferentes campos de arte, os objetos que surgem do encontro da arquitetura e da escultura, exibidos no espaço público, criam também paisagens complexas. A narrativa urbana absorve esses elementos que não estão somente contextualizados e inseridos criticamente no espaço da cidade, mas estão também dialogando com o espectador, criando relações de proximidade entre sujeito e objeto, relações de experimentação.



FIGURA 09: Esculturas de Auguste Rodin. À esquerda, a escultura de Balzac (1897);
À direita as "Portas do Inferno, (1880 - 1917).
FONTE: www.ibiblio.org



FIGURA 10: The Matter of Time, de Richard Serra, exposta no Museu Guggenheim em Bilbao.
FONTE: arquivo pessoal da autora.



FIGURA 11: Torre Agbar, de Jean Nouvel, em Barcelona.

FONTE: arquivo pessoal da autora.

Relação sujeito x objeto x espaço

Se, de um lado, as disciplinas artísticas iniciavam um processo de fusão, criando limites imprecisos entre suas diversas manifestações, de outro lado, a arte se abria também para o espaço real e para o público, incorporando novos agentes ao processo conceitual e criativo.

O pedestal da escultura, por exemplo, que diante das mudanças ocorridas nos últimos séculos, foi absorvido pelo corpo da escultura, desconectando-a de seu lugar de inserção, já não se mostra mais necessário para a afirmação da relação entre obra e lugar. O processo criativo de artistas contemporâneos tem considerado o contexto, inserindo as obras criticamente no espaço, a ponto de uma obra não existir em outro lugar que não aquele planejado.

A inserção crítica da obra de arte no espaço urbano permite, assim, que uma escultura crie novas articulações e organizações espaciais, influenciando, inclusive, nos usos locais. Desse modo ela se converte em uma nova espacialidade, conectada com o espaço real; introduz percursos e torna-se um objeto penetrável.

Diante dessa escultura contemporânea, o espectador se sente convidado a percorrer esse novo lugar, que, ao se mostrar contextualizado, cria a sensação de um espaço contínuo: a escultura é parte do lugar urbano, e não um adorno. Existe, portanto, uma inseparabilidade entre obra e sítio.

Para o observador, o encontro com a arte contemporânea, se transforma em uma experiência que vai além do visual e do contemplativo, para se tornar corporal e de contato.

Na arquitetura, as relações entre sujeito e obra se convertem em relações de aproximação e de descoberta à medida que o objeto arquitetônico revela toda a complexidade compositiva e estética de seus sistemas de fechamentos. A obviedade formal e lógica da arquitetura funcionalista induzia uma relação de

distanciamento entre observador e objeto: de longe era possível deduzir uma forma racionalizada, que seguia padrões e modulações que se repetiam, exibindo simetria e lógica. Um objeto contemporâneo, ao contrário, aproxima sujeito e objeto, pois sua complexidade formal é impossível de ser apreendida em uma única visada. Espaços surpreendentes são criados no momento em que cidade e arquitetura se interceptam, desafiando o espectador a novas descobertas.

Desse modo, podemos dizer que a construção de imagens de paisagens urbanas complexas, desenhadas a partir da inserção de objetos de arte no espaço público, acontece segundo um processo que se inicia a partir da percepção visual do objeto, que convida o sujeito para uma aproximação e uma experimentação corporal e tátil, de conhecimento e descoberta, e que, em seguida, ao percorrer esse novo espaço, que é, simultaneamente, arquitetônico e escultural, estético e espacial, o sujeito constrói, destrói e reconstrói novas paisagens, novas imagens de cidade, novas percepções.

Por ser um objeto instigante e convidativo, uma obra de arte pode ser considerada importante *elo* entre o espaço urbano e o espectador. Quando inserida criticamente na cidade, a arte se converte também em espaço urbano e se torna parte fundamental dele. E, através de sua expressividade estética, possibilita o encontro entre o espectador e seu lugar real – a cidade – fazendo-o ver aquilo que parece invisível e desafiando-o a novas descobertas.

Técnicas de captura de imagens de cidade

Percebemos que existe no contexto contemporâneo – a partir do avanço das tecnologias de comunicação e meios de transporte – uma mudança na captação de imagens que, certamente, enfatiza a velocidade. Para apreender a cidade, em um acelerado processo de transformação, foi necessário adaptar nosso modo de “olhar”. Artifícios tecnológicos foram desenvolvidos ao longo desse processo para capturar a imagem da cidade. Algumas expressões visuais, como o panorama, a fotografia e o cinema, transmitiram diferentes tempos e espaços na cidade, auxiliando nossa percepção do lugar urbano, fosse a partir de imagens totalizantes – capturas à distância – fosse a partir de recortes fotográficos, que revelavam detalhes ao aproximar sujeito e objeto.

As vistas panorâmicas (figura 12) apresentavam uma cidade extensa, expandida a partir do surgimento de meios de transportes mais modernos. Essas imagens captavam o horizonte como um conjunto, escondendo as imperfeições do espaço urbano em processo de crescimento. Na Torre do Colosseum (1829), instalada no Regent’s Park em Londres (figura 13), os espectadores eram submetidos a um espetáculo de imagens, promovidos por dispositivos óticos, que permitiam vislumbrar a cidade a 360°.

“Os espetáculos imagéticos promovidos pelos dioramas eram entretenimentos visuais passivos, que impunham ao público uma recepção prazerosa, porém desatenta, destinada ao escapismo a vida urbana despersonalizada e regida pela mesmice. Além disso, tais dispositivos alteravam a atividade perceptiva e, sobretudo, enfatizavam a pouca confiabilidade dos sentidos, pois buscavam convencer os espectadores da autenticidade das ilusões” (SCHULZ, 2008).

A fotografia surgiu depois, apresentando os fragmentos de cidade, nuances de cores e contrastes que eram captados pela luz. As imagens eram retiradas do contexto original, imprimindo a “*realidade tridimensional*” em uma “*superfície*”

plana". No papel fotográfico surgia uma cena urbana estática. Essa captura, no entanto, poderia ser copiada infinitas vezes através do *negativo* (BRISSAC, 2003).

As primeiras imagens reveladas a partir da *câmara escura* de Niépce (figura 14), por volta de 1826, captavam a luz e o contraste das formas edificadas. Vultos nebulosos eram desenhados na chapa metálica, "*surgindo como volumes de sombras*". Uma cena urbana era esboçada. "*A foto é uma sombra de luz fixada para sempre, uma 'gravura de luz'*" (ibid., 2003).

Como a fotografia, o cinema surgiu como um artifício visual. Além de revelar os detalhes e as formas desenhadas dos espaços, o cinema apresentava o movimento. "*Com a invenção do cinema, deu-se uma aparição: a beleza do vento soprando nas árvores*" (ibid., 2003). Os filmes, com a sua capacidade de capturar os deslocamentos, de corpos e de luzes, revelam com clareza a aceleração a que fomos lançados, uma aceleração de imagens. A velocidade expressa nos primeiros filmes é incomparavelmente lenta diante das filmagens realizadas hoje.

Essas ferramentas da tecnologia criaram, não há dúvidas, novos meios de percepção da cidade e da paisagem. E possibilitaram aprisionar o passado, na tela ou no papel, guardando para sempre a paisagem que jamais será vista novamente. Algo se perdeu nesse processo. Talvez a apreciação lenta e suave da vida. Apreender a realidade, cheia de velocidade, tornou-se um desafio. Algo se transformou bruscamente. Não só percebemos imagens aceleradas, mas nos colocamos em aceleração diante da cidade. Tudo está em movimento. Algo foi acrescentado. Novas visões de mundo. Aproximações que, somente com a percepção do detalhe, ou com a valorização do detalhe, seriam estimuladas. A relação entre sujeito e objeto foi alterada.

Para Peter Eisenman, a cidade contemporânea exige dos arquitetos, urbanistas e artistas – força intelectual que atua decisivamente na construção dos espaços urbanos – uma resposta que seja compatível com as significativas mudanças sociais e culturais implementadas pela mídia eletrônica. Ele escreve que

“... o paradigma eletrônico impõe um formidável desafio à arquitetura, já que define a realidade em termos de meios de comunicação e simulação, privilegia a aparência à existência e o que se pode ver ao que é. (...) A arquitetura pressupõe que o sentido da vista é uma faculdade superior e de certa forma natural em seus processos, nunca um fator a ser problematizado. É justamente esse conceito tradicional da visão que o paradigma eletrônico põe em xeque” (EISENMAN, 1992 in: NESBITT, 2008)

As formas urbanas são objetos que se constroem na retina do observador. A visão é um sentido fundamental para a arquitetura que, ao longo de sua história, tentou superar a idéia de uma visão racionalizada – “*que liga o ato de ver ao de pensar*” (EISENMAN, 1992). Na cidade contemporânea, onde o mecânico foi substituído pelo eletrônico, a arte procurou formas de expressão que provocasse um deslocamento do sujeito, que incentivasse um tipo de visão não mais subordinada a uma construção mental, normatizadora e tradicional. Problematizar o sentido da visão na arquitetura é definir novas relações entre sujeito e objeto; relações que extravasam o racional. Segundo Eisenman,

“... a arquitetura continuará resistindo a lidar com a força da gravidade, a ter ‘quatro paredes’. Mas essas quatro paredes não precisam mais ser uma expressão do paradigma mecânico. Em vez disso, elas poderiam enfrentar esses outros discursos possíveis, os outros sentidos afetivos do som, do tato e daquela luz que se esconde na escuridão” (EISENMAN, 1992 in: NESBITT, 2008).

Assim, o nosso modo de apreender a cidade mudou e, com igual intensidade, a cidade contemporânea, a partir de novos conceitos e paradigmas arquitetônicos, vem construindo respostas a essas mudanças perceptivas que, não apenas exigem uma espacialidade diferenciada, mas também possibilitam que os arquitetos possam utilizar, com bastante criatividade, essa abertura e liberdade características da sociedade contemporânea.



FIGURA 12: Panoramas x Detalhes

FONTE: acima, www.hongkiat.com, e abaixo, arquivo pessoal da autora

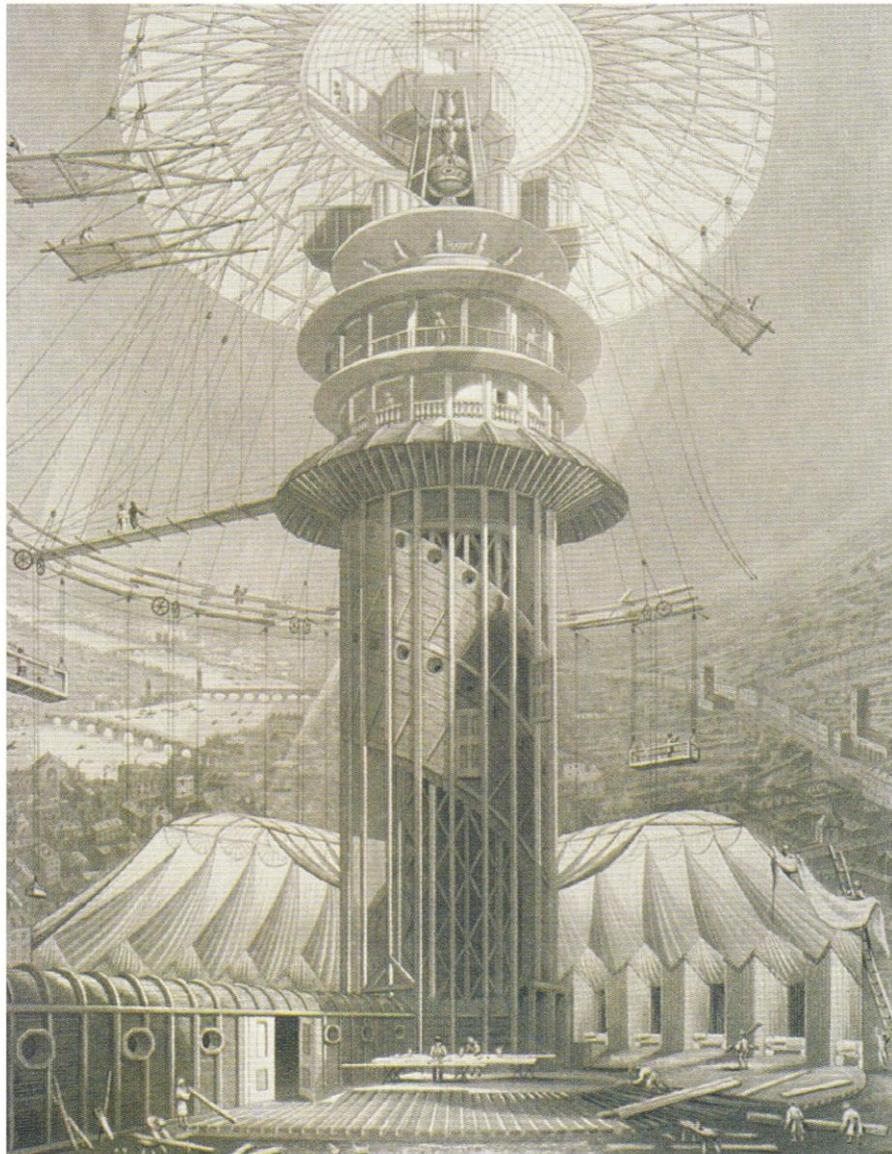


FIGURA 13: Torre Colloseum, Regent`s Park - Londres (1829)

FONTE: SCHULZ, Sonia Hilf. Estéticas Urbanas (2008).



FIGURA 14: Primeira fotografia capturada através da câmera escura de Niépce (1826).

FONTE: BRISSAC, Nelson. Paisagens Críticas (2010)

CAPÍTULO 03: **Espetáculos Urbanos Contemporâneos**

Introdução ao contexto urbano contemporâneo

Espetáculos urbanos são manifestações artísticas exibidas em espaço público. O termo espetáculo refere-se não apenas a condição de obra de arte dos objetos e intervenções que serão analisadas a seguir, mas também pretende evidenciar a importância da relação entre espectador e espetáculo, sujeito e obra, relação esta que, no espetáculo teatral mostra-se necessária e imprescindível.

Chamamos a atenção, sobretudo, para as mudanças que ocorreram com os diferentes campos de arte, que transformaram as relações entre sujeito x objeto x espaço. Os exemplos apresentados procurarão, desse modo, explicitar essas relações e o impacto de intervenções de arte no cotidiano da cidade e na percepção do lugar urbano.

A complexidade desses objetos, que expressa também toda a complexidade da criação e da conceituação de uma obra de arte contemporânea – inscrita no seu contexto, inserida criticamente no espaço e exigindo do espectador mais do que seu olhar contemplativo – torna complexa também a escolha de objetos, nos obrigando a trazer para o debate uma diversidade de intervenções que podem trabalhar tanto com a inserção de novos objetos no espaço, ou com a transformação de objetos já existentes no espaço.

Como afirmamos no início, as intervenções que serão apresentadas estão diretamente relacionadas com o espaço urbano público e, portanto, torna-se necessário compreendermos o que a *cidade contemporânea* nos oferece diante de um contexto globalizado, movido pela aceleração imposta por novas tecnologias.

Em um texto intitulado “A vida em uma sociedade pós-tradicional”, Giddens nos alerta para o caráter experimental do mundo moderno. Essas experiências são decorrentes de nossas ações sobre e no espaço urbano, porém estão fora de nosso controle. Não podemos prever os resultados das decisões que tomamos,

como em um laboratório. Essa experiência moderna é *“mais parecida com uma aventura perigosa, em que cada um de nós, querendo ou não, tem de participar”*, afirma Giddens. Para ele, vivemos em um *“mundo em que a oportunidade e o perigo estão equilibrados em igual medida”* (GIDDENS, 1995).

Quando Colin Rowe e Fred Koetter escrevem o texto *“Cidade Colagem”*, em 1975, eles chamam a atenção para a cidade como uma combinação de diferentes tempos, diferentes camadas arqueológicas depositadas num só espaço. Ao perceberem que os arquitetos modernos privilegiavam a criação de edifícios proféticos, preocupados com a modernização e o progresso da cidade, Rowe e Koetter nos mostram a importância histórica dos edifícios, que funcionam como enciclopédias e sistematizam nossos pensamentos, convertendo-se em verdadeiros *“teatros da memória”*. Através de seu desenho, as edificações antigas nos revelam características específicas de uma época.

Assim, eles transferem para a esfera do urbanismo a diferença entre os chamados *teatros da memória* e *teatros da profecia*. Escrevem que *“os defensores da cidade como teatro de profecia provavelmente serão considerados radicais, enquanto os expoentes da cidade como teatro de memória serão quase sempre vistos como conservadores”* (ROWE, KOETTER, 1975. In: NESBITT, 2008). Diante dessas relações dicotômicas entre passado e futuro (memória-profecia), Rowe e Koetter afirmam que, na cidade, escolher um em detrimento do outro só poderia ser uma ilusão.

As discussões levantadas por Rowe e Koetter investigavam uma mudança no pensamento urbano decorrente das críticas aos modelos utópicos e totalizantes. Eles realizaram um estudo sobre Villa Adriana – *“uma Roma em miniatura”* – que reforça a ideia da cidade como uma acumulação de pequenas peças, uma colagem de diferentes referências simbólicas. Ao compararem Villa Adriana a Versalhes (figura 15), eles afirmam que, embora tenham sido ambas as realizações *“produtos do poder absoluto”*, materializam pensamentos totalmente diferentes. *“Uma é toda unidade e convergência; a outra é toda disparidade e divergência.*

Uma se apresenta como organismo inteiro e completo; a outra, como dialética viva dos elementos que a compõem” (ROWE, KOETTER, 1975. In: NESBITT, 2008).

A principal diferença entre essas duas imagens urbanas está no fato de que Villa Adriana foi resultado de uma acumulação complexa de idéias, enquanto Versalhes surgiu de um gesto único. Para Rowe e Koetter, Versalhes é *“uma versão em tamanho grande da utopia à moda de Filarete”*, que remete ao simbolismo da ordem humanista, em que se pressupõe a idéia de que *“todas as situações humanas eram suscetíveis a regras que asseguravam uma cidade hierárquica e bem organizada”* (1975).

É justamente essa idéia profética e progressista visivelmente presente em Versalhes, onde tudo foi projetado a um só tempo e um só gesto, que o pensamento contemporâneo procura refutar. A complexidade do espaço urbano torna inviável qualquer pensamento totalizante, que ignora a passagem do tempo idealizando cidades completamente planejadas, sobrepondo-se aos antigos e caóticos traçados.

No livro *“Estéticas Urbanas”*, Sônia Schulz escreve que as cidades são como *“obras de arte em exposição”*, os ambientes urbanos funcionam como cenários, como *“palcos para encenação e exposição de cidades”* (2008). As composições cenográficas no cenário urbano são diversas e revelam um caleidoscópio de imagens. *“A cidade é, portanto, lugar de mistério, lugar de construção e destruição de imagens que transformam em ficção as realidades artísticas”* (SCHULZ, 2008).

A complexidade do tempo nas cidades se expressa no espaço, seja a partir de seus processos de mutação, seja a partir da preservação de seu passado histórico. Futuro e passado convivem simultaneamente na cidade:

“os cenários urbanos descortinam um presente provisório que gera a expectativa de um futuro desconhecido. Entretanto, muitas vezes a cidade preserva espaços que

funcionam como museu, como um teatro da memória do passado histórico, para identificação da sociedade com o ambiente construído” (ibid., 2008).

Ao se construir a partir da combinação entre esses diferentes tempos, a cidade revela não apenas imagens, mas sensações. Os fluídos e os fixos são expressões indissociáveis no espaço urbano, e é por isso que apreender a imagem da cidade exige, sobretudo, experimentação. O filósofo Nelson Brissac também escreve sobre duas diferentes leituras sobre o espaço urbano que, embora opostas, não se invalidam.

“Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. Fraturas que esgarçam o tecido urbano, desprovido de rosto e de história. Mas esses fragmentos criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas.

Cidades de histórias, dotadas do peso e da permanência das extraordinárias paisagens. Horizontes de pedras, onde o mais moderno convive com a decadência, o futuro com a antiguidade. Um solo arcaico, juncado de vestígios e lembranças. Visões da cidade como um sítio arqueológico” (BRISSAC, 2003).

A cidade é, portanto, a combinação do passado e do futuro, uma experiência de sensações que, no presente, pode provocar encantamento e estranhamento.

Embora esses diversos autores trabalhem com diferentes noções de cidades – sobre preservar e construir, sobre memória e profecia –, eles afirmam que, para o pensamento urbano contemporâneo, as cidades revelam tempos passados e futuros simultaneamente no presente.

Por ser, então, a cidade uma mistura de ações performáticas e de símbolos, nenhuma imagem é fixa. Rem Koolhaas escreve que a cidade de hoje é uma cidade sem identidade, especialmente porque possui a capacidade de se reinventar a todo instante, como um estúdio de Hollywood. A cidade sempre foi

um espaço mutante, no entanto, as tecnologias modernas nos permitem perceber isso com mais facilidade, pois aceleram o processo de mutação.

Para Koolhaas muitas cidades contemporâneas são genéricas e sem identidade. Ele definiu que o espaço urbano genérico é *“a cidade liberada do cativeiro do centro, da camisa-de-força da identidade”*. A centralidade converge, limita os fluxos a um ponto focal, enquanto a descentralidade permite uma combinação infinita de vetores. *“A cidade genérica rompe com esse ciclo destrutivo de dependência: é nada mais que um reflexo da necessidade presente e da habilidade presente. É a cidade sem história”* (KOOLHAAS, 2002).

O espaço urbano contemporâneo, dotado de velocidade, permite que tudo circule. Diferentes imagens de cidade se sobrepõem umas às outras, impedindo que a cidade contemporânea expresse uma única identidade. Um enorme número de signos e símbolos surgem diariamente, muitos deles efêmeros, em trânsito no espaço. São capazes de definir uma nova imagem à paisagem urbana. Essa imagem, no entanto, será em seguida substituída por outro novo signo em um acelerado processo de transformação.

Diferente das noções utópicas e idealizadas de cidade, que imaginavam ser possível impor uma ordem espacial e social a partir de determinadas fórmulas, o pensamento urbano contemporâneo considera toda a complexidade do espaço urbano, incluindo conflitos e diferenças.

“Na ausência de modelos prescritivos, os arquitetos contemporâneos ensaiam um urbanismo de contaminação entre espaços estriados e espaços lisos, entre cosmo e caos, como prática de resistência e transgressão frente aos discursos teóricos que visavam a ordenar o ambiente construído” (SCHULZ, 2008).

A cidade genérica de Koolhaas é tanto uma crítica quanto uma constatação. O genérico é o elemento que se repete independente de contexto. Isso não significa dizer que o genérico refere-se apenas a um certo purismo formal, uma repetição

de formas idênticas no espaço, consolidando uma imagem tediante e homogênea. Ao contrário, em muitos casos a cidade genérica é complexa e heterogênea.

Ao escrever que “a cidade genérica teve passado”, Koolhaas descreve uma situação genérica que, no entanto, se encaixa perfeitamente bem aos diversos sítios históricos preservados em muitos lugares no mundo. Ele comenta:

“Em sua tendência para se destacar, grandes seções [da cidade genérica] de algum modo desapareceram, primeiro sem arrependimento – ao que parece, o passado era assombrosamente insalubre, inclusive perigoso – logo, sem avisar, o alívio se tornou arrependimento. Certos profetas – com longos cabelos brancos, meias cinzas, sandálias – estavam sempre avisando que o passado era necessário – um recurso. Lentamente, a máquina da destruição reclina até se deter; se salvam alguns casebres ao azar sobre o lavado plano euclidiano, restaurados a um esplendor que nunca tiveram” (KOOLHAAS, 2002).

A arquiteta e urbanista Paola Berenstein chama atenção para dois processos de urbanização que, segundo ela, são resultado de uma crise da própria noção de cidade. O primeiro processo diz respeito, justamente, a museificação desses espaços históricos que, de acordo com Berenstein, ocorre principalmente nas cidades européias. O segundo sugere o surgimento das cidades parques-temáticos, um processo de dysneilandização urbana, que acontece com mais frequência nos Estados Unidos. Ambos os conceitos representam procedimentos genéricos na construção ou reconstrução da imagem das cidades contemporâneas.

A cidade americana de Las Vegas (figura 16), por exemplo, se transformou em um espaço paradigmático. O que transforma Las Vegas em um lugar urbano instigante é, exatamente, a sua ausência de identidade que se revela através da cópia de objetos de identidade urbana de outros lugares do mundo. Las Vegas não quer parecer ser nenhuma outra cidade, ao contrário, ela quer ser todas as

idades ao mesmo tempo. Sua condição cenográfica é o que a torna estranhamente original. Em Las Vegas, os principais ícones urbanos não são apenas copiados, eles são também adaptados em tamanho e quantidade, de modo que criem, juntos, um cenário eclético, exagerado e sedutor.

“O motel Miami Beach Modern, situado em um trecho descampado de uma estrada do sul de Delaware, lembra o luxo bem-vindo de um balneário tropical aos motoristas esfaltados, persuadindo-os, talvez, a desistir da graciosa fazenda situada do outro lado da fronteira da Virgínia chamada Motel Monticello. O verdadeiro hotel de Miami alude à elegância de um balneário brasileiro, derivado, por sua vez, do Estilo Internacional do Corbu na fase média. Essa evolução de uma fonte alta até epígonos baixos, passando por etapas intermediárias, levou apenas 30 anos. Hoje, a fonte intermediária, a arquitetura neo-eclética dos anos 40 e 50, é menos interessante do que suas adaptações comerciais. Cópias de beira de estrada de Ed Stone são mais interessantes do que o verdadeiro Ed Stone” (VENTURI, 2003).

A preservação de sítios históricos, os quais abrangem antigas áreas urbanas ocupadas por edifícios importantes para a história das cidades e do indivíduo urbano, se transforma em um procedimento bastante freqüente nas cidades contemporâneas, especialmente em cidades européias muito tradicionais, que guardam nos seus traçados importantes memórias do passado. Esses sítios, voltados quase sempre para o turismo, não parecem menos artificiais e espetaculares do que Las Vegas.

A preservação desses campos mantém o traçado das ruas e os estilos arquitetônicos. Um momento da história permanece vivo. Os edifícios históricos – que tiveram papel importante na constituição de espaços urbanos por cumprirem, na grande maioria das vezes, funções de poder – tornam-se locais-objetos para contemplação, perdem sua função original. O castelo já não é mais castelo, os templos não são mais templos, os palácios não são mais palácios; mas ainda querem parecer ser.

A preservação desses sítios não é característica apenas de cidades européias. No Brasil, por exemplo, assistimos ao tombamento de diversos centros históricos com o objetivo de preservar um importante conjunto arquitetônico, especialmente aqueles característicos de períodos coloniais. Porém, a transformação dos centros urbanos dá-se em conjunto com uma transformação cultural, que demanda por novos usos. Surgem desafios programáticos e a preservação de um objeto arquitetônico passa também por uma transformação de função, que exige a adaptação de antigos edifícios para atenderem uma demanda programática contemporânea. Assim, como acontecem com os castelos europeus, os sobrados coloniais, que antes eram tipicamente residenciais, se transformam em casas de cultura, bares e restaurantes sofisticados para viabilizar a manutenção dessas arquiteturas. Uma complexa transformação tão espetacular quanto à Strip de Las Vegas. A condição cenográfica desses conjuntos históricos é inegável.

Esses fenômenos caracterizam processos contemporâneos de construção de imagens de cidade. Diante de um contexto urbano globalizado, em que a circulação de informações torna-se elemento fundamental da economia mundial, as cidades se transformam em mercadorias, vendidas através de atraentes imagens.

Diante da intensa competição global entre as cidades, espetáculos urbanos tornam-se importantes diferenciais na venda de imagens. Para a vida urbana cotidiana, a inserção da arte no lugar urbano se converte no enriquecimento da experiência urbana, possibilitando que a cidade contemporânea se transforme em um espaço complexo: o espaço da multiplicidade.

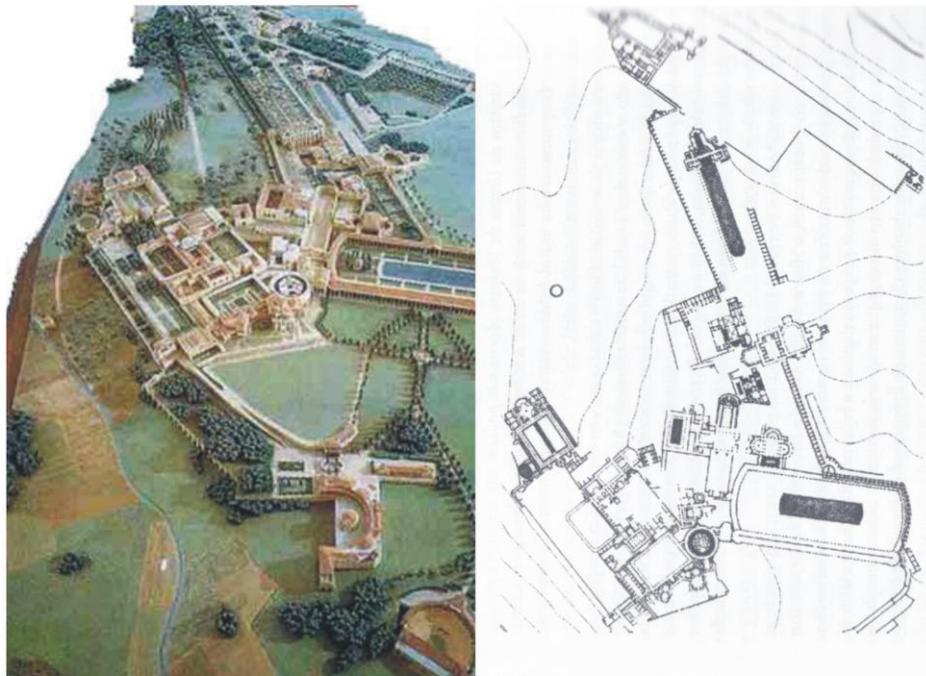


FIGURA 15: Villa Adriana, acima; Versalhes, abaixo.
FONTE: ROWE; KOETTER (1875) In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura (2005) e www.roman-gateway.com

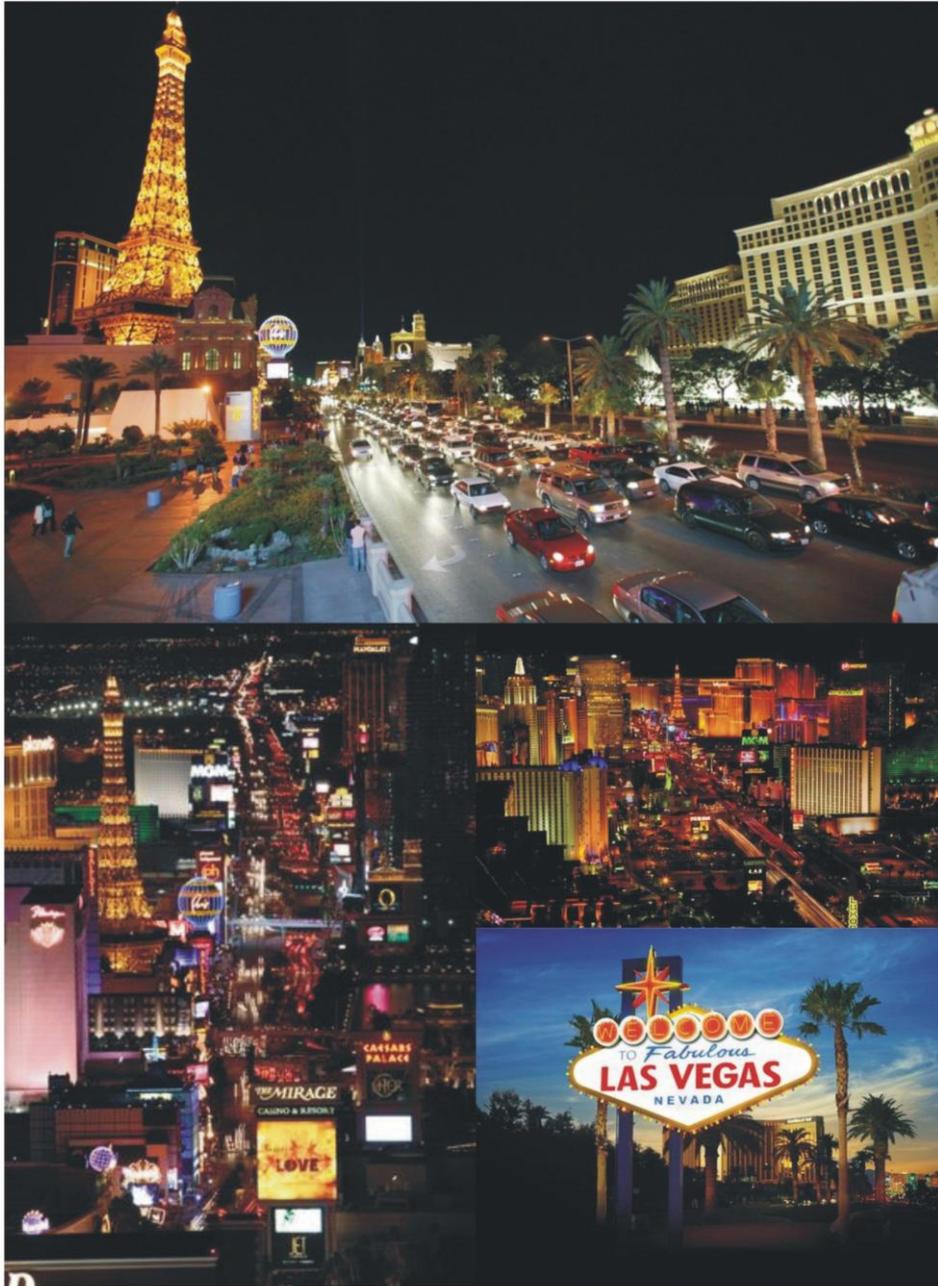


FIGURA 16: Las Vegas, EUA.

FONTE: www.visitlasvegas.com

03.02: Intervenções

Os espetáculos urbanos serão apresentados segundo uma ordem cronológica, que buscará contar um pouco sobre o processo de consolidação da obra de arte contemporânea, exibida em lugar urbano e público, e sobre os conceitos e questionamentos que artistas contemporâneos têm abordado durante seu processo criativo.

Podemos dizer que o processo de decadência do pensamento modernista funcionalista se converte também no início de um novo pensamento sobre cidade e arte, em que procedimentos de inclusão criavam imagens e paisagens de complexidades e contradições.

O arquiteto Josep Maria Montaner, em seu livro “A Modernidade Superada” escreve que a partir da década de 1940 a procura por uma maior expressividade arquitetônica tornou-se uma questão fundamental para os arquitetos. Isto ocorre, segundo Montaner, porque *“a arquitetura moderna distinguiu-se por sua vontade de negar a expressão como qualidade autônoma da forma”*, realizando edifícios em que a forma estava subordinada à função. *“Com a arquitetura moderna, a diferenciação de cada tipo de edifício vai sendo diluída no tratamento formal, homogêneo e estandardizado preconizado pelo funcionalismo racionalista”* (MONTANER, 1997).

Como crítica à arquitetura modernista, Montaner recupera as noções de monumentalidade debatidas por diferentes autores, desde Sigfried Giedion, que junto de outros autores lançou em 1944 um manifesto por uma “nova monumentalidade” que supere o puramente funcional, à Lúcio Costa, que reivindicava a “expressividade” e a “plasticidade” de uma arquitetura realizada com tecnologias mais modernas.

“Se a arquitetura é reduzida a soluções reproduzíveis em série, ela nega a possibilidade do monumento, isto é, daquela peça, singular e irrepitível, que é monumento por

ser distinta às demais e que nunca poderá sê-lo enquanto predomine o mecanismo de fazer dos edifícios públicos obras repetíveis e semelhantes” (MONTANER, 1997)

Nesse processo de superação e de questionamento de conceitos funcionalistas e racionalistas, Montaner encontra na arquitetura da Ópera de Sydney, do dinamarquês Jorn Utzon, o mais completo exemplo da nova monumentalidade. Utzon era um arquiteto moderno alheio aos CIAM³ e à tradição racionalista dominante. Em 1957, ele venceu o Concurso Internacional para a elaboração do projeto da Casa de Ópera (figura 17).

No concurso, o arquiteto apresentou um edifício pousado sobre uma plataforma artificial, em contato com a água. Uma sequência de corpos em formato de conchas exigiu uma resolução técnica muito bem elaborada com a participação de engenheiros e outros especialistas. Um projeto definitivo foi apresentado em 1963, mantendo a idéia formal e escultórica imaginada inicialmente, mas transformando a estrutura em um sistema autoportante no formato de leques.

A expressividade simbólica dessa obra se materializa através da concepção de formas *“tão leves como nuvens sobre grandes plataformas pétreas”* (MONTANER, 1997). O formato da cobertura busca referência no movimento das velas de um barco ancorado e a sequência de leques *“converte-se em metáfora do próprio ritmo musical”* (ibid.).

A arquitetura, entendida como expressão artística e simbólica, agrega abstração e poesia em suas formas. Uma inspiração subjetiva e metafórica, que busca referência na natureza, com suas formas orgânicas, acompanharam, de certo modo, todo o legado de Jorn Utzon, considerado por Giedion o mais emblemático

³ Os CIAM, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, reuniram importantes nomes da arquitetura moderna a fim de discutirem os rumos da arquitetura e do urbanismo no século XX. O primeiro congresso aconteceu em 1928, e em 1943 publicaram seu mais importante documento, escrito após o IV Congresso ocorrido na cidade de Atenas, dez anos antes. O documento, intitulado “A Carta de Atenas” trazia conceitos e premissas importantes para o movimento moderno e se tornou referência para diversos arquitetos.

representante da “terceira geração moderna⁴”; e sua obra-prima, a Ópera de Sydney, considerada “a maior realização da terceira idade do espaço” e “a consecução definitiva desta nova monumentalidade” (ibid., 1997).

A importância do edifício dava-se, especialmente, porque, segundo Giedion, a Casa de Ópera reunia duas importantes relações com o lugar onde estava implantada: *“por uma parte, uma relação de contraste ideada para revalorizar o lugar, do mesmo modo como faziam as pirâmides ou os templos dóricos, e por outra parte, a amalgama ou integração da obra arquitetônica no lugar como havia demonstrado a arquitetura orgânica elaborada por Frank Lloyd e Alvar Aalto”* (ibid., 1997).

O edifício tornou-se um marco na cidade australiana e, também, um marco para a história da arquitetura moderna ao explorar formas estéticas e vivas, dotadas de energia, atribuindo monumentalidade e singularidade à um edifício puramente moderno. A Ópera de Sydney se transformou em uma obra paradigmática, e abriu novos caminhos para a discussão acerca da monumentalidade, da plasticidade e da complexidade na arquitetura.

A idéia de edifícios duramente sólidos e muito bem formatados, segundo necessidades funcionais, foi vencida pela leveza e ritmo da sequência de arcos que coroa o edifício de Utzon. Assim, o arquiteto prova sua capacidade em dar respostas estéticas e funcionais em igual medida e com igual valor no edifício, sem que uma comprometa a outra.

Embora Utzon seja considerado um importante representante da terceira geração de arquitetos modernos, a preocupação plástica que ele demonstrava em suas obras, e que se revelou de maneira muito expressiva na Ópera de Sydney, nos mostra o que viria a ser uma das mais significativas preocupações dos arquitetos contemporâneos: a importância da forma e da plástica na arquitetura que até então, como desejavam os arquitetos modernistas funcionalistas, não poderia ser trabalhada independente das respostas programáticas e funcionais.

⁴ Em seu livro “A Modernidade Superada”, Josep Maria Montaner cita a publicação de Sigfried Giedion, “Jorn Utzon and the third generation”.

No entanto, esses questionamentos não ocupavam apenas os arquitetos, pois as mudanças diziam respeito ao desenvolvimento artístico de um modo geral. Os diferentes campos da arte estavam agora sujeitos a toda e qualquer tipo de contaminação, seguindo um processo de dilatação e interseção entre eles.

Percebemos que a arte contemporânea tem assumido a própria crítica da arte enquanto monumento. Suas expressões estão, hoje, mais preocupadas com as experiências possíveis no espaço habitado por elas, do que simplesmente a celebração do passado, ou a evocação do futuro. Portanto, ela não deseja ser um objeto apaziguador, mas revelar o caos de que se constituem as cidades de hoje, a complexidade de suas paisagens descontínuas e fragmentadas. A arte quer mostrar aquilo que não se revela de imediato, ou aquilo que evitamos ver, nos colocando em posição de desconforto.

“Formas fragmentadas e perdidas em reflexos espelhados, espaços simulando transparência, estruturas variáveis ou móveis que provocam inquietação e estranhamento. Construções que refletem as mudanças contínuas e os deslocamentos abruptos da urbe contemporânea” (BRISSAC, 2003)

Por não querer propor expressões apaziguadoras, algumas operações artísticas contemporâneas reforçam a capacidade da obra de arte em reorganizar o espaço urbano, ao assumirem grandes escalas, e evidenciam o caos e os processos mutantes característicos da urbe contemporânea. O filósofo Nelson Brissac chama atenção de algumas intervenções que foram emblemáticas no final da década de 1970, conhecidas como *land art*. Entre alguns artistas importantes para o movimento da *land art*, Brissac destaca Robert Smithson, autor de “Spiral Jetty” (figura 18).

Smithson sempre procurou implantar suas obras em locais distantes, difíceis de localizar. Visitá-las era um gesto de peregrinação. Os sítios são escolhidos pelo artista por apresentarem uma paisagem em desequilíbrio, desordenada. As intervenções de Smithson – como a *Spiral Jetty* – revelam um confronto com a

grande escala, evidenciam ainda mais a instabilidade de um espaço em colapso, que está em constante processo de transformação.

O desenho e a escala das obras do artista revelam, mais que um processo de deslocamento do sujeito, a sua incapacidade de apreender a realidade, *“as novas e enormes realidades globais são inacessíveis a qualquer sujeito, irredutíveis às formas convencionadas da obra de arte”* (BRISSAC, 2003). O itinerário revela um percurso sinuoso, labiríntico, que é descoberto por partes, enquadramentos que se sobrepõem uns aos outros, invalidando sempre a possibilidade de um ponto de vista mais abrangente. A criação de uma situação fragmentada.

Spiral Jetty demandou a mobilização de equipamentos pesados – como tratores e caminhões – para que as rochas fossem carregadas e montadas no lago Great Salt, localizado no estado americano de Utah, desenhando sobre a água uma espiral formada por terra, barro, cristais de sal e rochas. Um verdadeiro trabalho de terraplanagem que revela a inversão, ou melhor, a expansão do campo de ação do escultor.

Em um estudo publicado em 2010, intitulado *“Paisagens Críticas”*, Nelson Brissac explora os aspectos científicos, artísticos e industriais das obras de Smithson e escreve que *“os conceitos teóricos e científicos recentemente desenvolvidos nos fazem, sobretudo, compreender a radicalidade inovadora dos projetos de Smithson. A audaciosa tentativa de construir, pela arte, uma paisagem crítica”* (BRISSAC, 2010).

O artista desenvolve seu repertório inspirado em um itinerário teórico-científico, paralelo à mudanças dos procedimentos estéticos, que vão da *“termodinâmica tradicional à teoria dos sistemas dinâmicos”*. Muito estudioso das questões físicas relacionadas à geologia dos espaços e territórios, Smithson vai se interessar, sobretudo, no *“caráter instável, não equilibrado e dinâmico da matéria e dos processos geológicos”* (ibid.)

A forma em espiral torna-se uma constante nas obras de Smithson. Segundo Brissac, esses projetos trabalham com o princípio da deposição. *“O crescimento num cristal se dá em torno de um ponto de deslocamento, à maneira de um parafuso. Spiral Jetty poderia ser considerado como uma camada da trama cristalina espiralada, ampliada trilhões de vezes”* (SMITHSON, 1996 in BRISSAC, 2010).

A complexidade teórica e científica dessas formulações fomentaram as pesquisas de Smithson, e o guiaram no desenvolvimento de seus trabalhos que buscavam intervir em espaços em total desequilíbrio. Spiral Jetty (1970) é o mais famoso trabalho de terraplanagem realizado por ele. O local – Great Salt Lake – foi escolhido por apresentar uma zona exposta a processos muito dinâmicos de erosão e deposição sedimentar. Uma conformação instável ameaçada por forças físicas.

Segundo Smithson, a escolha pela forma em espiral foi dada pela própria situação espacial do lugar. *“Visto de longe, o lugar parece ‘um ciclone-móvel’, proporcionando ‘uma sensação de rotação sem movimento’. A possibilidade do Spiral Jetty emerge desse espaço giratório”*. A forma espiralada *“escapa aos rígidos limites do espaço euclidiano, remetendo à geometria variável. Têm-se aqui a configuração de um espaço vetorial, formado por uma linha em variação contínua, em espiral”*. (BRISSAC, 2010) Ao criar um espaço vetorial, a espiral provoca forças de vetores que se lançam para fora, ao mesmo tempo em que se flexionam para dentro.

Preocupado com as áreas degradadas pela extração de minério e pela instalação de indústrias do ramo, Smithson desenvolvia trabalhos que buscavam trazer algum equilíbrio para áreas ameaçadas e prejudicadas por processos físicos. Não existia nenhum desejo em recuperar o terreno como era originalmente, ao contrário disso,

Smithson queria tornar ainda mais evidente o caos e o desequilíbrio dessa paisagem ameaça, colocando em debate o impacto de ações industriais nessas áreas e chamando a atenção para as questões geológicas relacionadas às novas revelações do campo científico. Assim, Smithson recriava novas paisagens, intervindo criticamente no espaço.

Se Smithson queria provocar no espectador uma contínua perda de referências perceptivas, Gordon Matta-Clark pretendia, com suas intervenções, revelar o invisível. As ações negativas de desconstruir, escavar e cortar permitem ao observador ir além daquilo que pode ser visto, *“sondas que desvelam contradições socialmente escondidas sob a superfície, que afloram outras camadas e significados arquitetônicos e antropológicos”* (BRISSAC, 2003).

Algumas obras de Matta-Clark, como Office Baroque (1977, figura 19) e Circus – Caribbean Orange (1978) revelam, segundo o arquiteto Guilherme Wisnik, *“operações de subtração volumétrica no interior de sólidos existentes, resultando na ‘construção’ pelo avesso de ‘espaços negativos’, que embaralham a distinção tradicional entre verticalidade e horizontalidade, ou entre corte e planta, figura e fundo, etc”*.

Matta-Clark elabora, também, de um lado, novas relações entre público e privado ao provocar um rasgo na arquitetura – como em Splitting (1974, figura 20) – intervindo em arquiteturas comuns e, de outro lado, ele questiona incisivamente os projetos de conservação do patrimônio e a transformação de sítios históricos em locais museificados e paralisados ao intervir em antigas edificações.

“Dissecações que rompem com a unidade e a continuidade associadas à arquitetura para tornar visíveis múltiplas e inesperadas camadas espaciais e temporais, essas aberturas, atravessando todo o edifício como um periscópio, mostram a destruição de toda continuidade real entre a cidade histórica e as novas construções, o esgarçamento do tecido urbano aparentemente homogêneo” (BRISSAC, 2003).

Os cortes de Matta-Clark fazem emergir as relações de ruptura existentes na cidade e na sociedade, revelando os vazios e os interstícios que explodem na malha urbana. Uma lógica de desenvolvimento que provoca contínuas demolições para possibilitar e validar novas construções. Da mesma forma, preocupada com a organização e a configuração do espaço urbano, Dan Granham realiza intervenções em edifícios que reconstroem sensações típicas do caminhar pela cidade. *“Sobreposições, reflexos e espalhamentos desestabilizam o posicionamento e a visão”* (ibid, 2003). Uma situação de total dispersão.

Sobre essas obras, Brissac escreve que *“embora sempre in situ, esses projetos não aspiram à permanência, mas à modificação e o desaparecimento, empenhados em um processo de desconstrução dos dispositivos arquitetônicos e urbanísticos dominantes”*. Mais do que um estímulo à visão, as intervenções artísticas contemporâneas idealizadas por esses escultores exaltam a experiência do corpo no espaço e revelam novas possibilidades de percorrer a paisagem apreendendo-a de diversos, e inusitados, ângulos.

É a partir da idéia de recriar novos pontos de vista sobre o espaço e de promover uma experiência estética que extrapola os limites do contemplativo, que Richard Serra elabora suas obras. Para Serra, o espectador é parte da obra. Guitemie Maldonado escreve que *“Serra tem afirmado em inúmeras ocasiões: seu trabalho está destinado a construir ‘um espaço de comportamento no qual o espectador entra em uma interação com a escultura e seu contexto’”* (In: GUGGENHEIM, 297/5). No final dos anos de 1960, Richard Serra converteu o aço corten em sua matéria prima favorita e passou a desenvolver esculturas em chapas metálicas brutas, desenhadas de diversas formas. A simplicidade do material contrasta com a complexidade de conceitos explorados pelo artista, em que se torna mais relevante o percurso incitado pela escultura do que trabalhar a matéria de forma minuciosa e detalhada, elaborando desenhos e imagens.

O contexto e o lugar de inserção da obra de arte se transforma, para Serra, em parte da escultura a ponto de ela não existir sem o espaço. Os objetos devem se

contrapor à paisagem e ao contexto. A escala de suas obras e as composições formais – que podem variar de geometrias simples, como um cubo ou uma placa retangular, à geometrias complexas, como torsões elípticas e espirais – impedem que o espectador compreenda a escultura na sua totalidade. Um convite ao percurso. Além disso, as peças fragmentam também a visão do espaço, reconstruindo uma nova paisagem.

Uma das mais importantes intervenções de Richard Serra foi intitulada “Tilted Arc” (Arco Inclinado), e esteve exposta na Federal Plaza, em Nova Iorque, em 1981 (figura 21). O arco permitia que o espectador tomasse consciência de si e de seus movimentos no espaço, como um referencial que se modifica à medida que nos aproximamos do objeto. Ações de contração e de expansão da escultura são resultado do movimento realizado pelo observador. A cada passo, modifica-se não somente o objeto, mas todo o ambiente.

A escultura *Tilted Arc*, de Serra, foi desenhada para um sítio específico. Considerando as relações de uso e o caráter simbólico da praça, a obra configurou uma nova organização do espaço tão oposta ao tradicional uso do local que sua remoção foi reivindicada. Quando o espaço de inserção da obra passa a ser objeto de estudo para a concepção e criação da própria escultura, removê-la torna-se, portanto, o mesmo que destruí-la. O filósofo Nelson Brissac escreve que a inserção crítica da escultura promove uma *“inseparabilidade de obra e sítio”*.

Essa inserção crítica deve-se à preocupação dessas intervenções em revelar novos olhares sobre o lugar considerando que na percepção do mundo contemporâneo *“não há mais um ponto de vista privilegiado, que abarque toda a situação”* (BRISSAC, 2003). O espectador é, portanto, convidado a um percurso pela obra e pelos espaços criados por ela numa incursão que nada tem a ver com o “passeio turístico contemplativo”. A mudança decorrente da intervenção artística deve colocar a escultura em conflito com o espaço construído rompendo com qualquer padrão de fluxo e usos.

A arte de instalações, que ganhou espaço a partir de meados do século XX, preocupava-se justamente com esse papel instigante e provocador da expressão artística. A arte instalação é *“uma forma de expressão que conquista o espaço, penetra nos espaços urbanos e atribui uma nova função – a ‘escultura útil’ – tentando inclusive transformar todo o corpo social em escultural social”* (ARQUIESCULTURA, 2005).

Desse modo, as intervenções urbanas, contextualizadas e inseridas criticamente no espaço, promovem uma rearticulação que, indiretamente, é capaz de promover uma reestruturação da cidade. Isso porque reduz a distância entre o espectador e o espaço urbano ao mesmo tempo em que conduz o público para experiências desvinculadas de um caráter meramente contemplativo. A intervenção induz a reflexão sobre a cidade ao inserir o espectador num campo de visão jamais experimentado anteriormente, e ele torna-se então um sujeito em atividade, agente transformador do espaço.

Artistas como Serra radicalizaram os processos de concepção da escultura para sítio específico recorrendo a uma escala industrial. As obras convencionais se acomodam ao lugar, enquanto as obras não-convencionais se contrapõem ao lugar, reequacionando o espaço urbano. Interessa à esses artistas os espaços da cidade e suas relações sociais e culturais, que devem ser confrontadas. As operações têm como objetivo introduzir uma *nova* experiência, ao invés de consolidar o que já está lá (BRISSAC, 2003).

Além de os novos caminhos da arte contemporânea terem possibilitado diferentes relações entre sujeito x objeto x espaço – fossem eles espaços urbanos ou arquitetônicos – as mudanças ocorridas com as disciplinas artísticas, compreendidas como um processo de ampliação dos campos da arte, possibilitaram novos diálogos entre o arquiteto e o escultor.

Desse diálogo surgiu, como exemplo, o Edifício Binoculars em Venice, na Califórnia (figura 22). O arquiteto Frank Gehry, durante o trabalho de concepção e

elaboração do edifício, onde deveria funcionar a nova sede da agência de publicidade Chiat/Day (agora chamada TBWA/Chiat/Day), idealizava uma composição de fachada que combinava dois blocos laterais mediados por um objeto escultórico, central. Para colaborar no desenvolvimento dessa idéia, convidou o casal Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen.

Oldenburg já era reconhecido pelo bom humor de suas obras quando se casou com a artista holandesa Bruggen. Juntos, criaram diversas intervenções para espaços abertos, como a conhecida Spoonbridge and Cherry, em Minnesota. A inspiração em objetos do cotidiano era uma forma bastante irônica do artista lançar suas críticas à sociedade moderna. Oldenburg esteve entre as mais influentes e importantes figuras da pop-art, juntamente com Andy Warhol, e suas esculturas urbanas se tornaram referência.

O casal trabalhou junto na criação do “binóculo”, em 1991, principal elemento do Edifício Binoculars, originalmente conhecido como Edifício Chiat/Day Building. O mimetismo dessa arquitetura era parte, sobretudo, de uma tradição já estabelecida no sul da Califórnia, onde o prédio foi construído. E, para Oldenburg, imaginar objetos funcionais como edifícios era um exercício antigo, que, até então, ainda não havia sido viabilizado.

Nessa concepção, a escultura não aparece como um complemento alegórico ao edifício, mas como principal elemento da construção. O acesso à garagem, por exemplo, acontece por entre as duas lentes do binóculo, pousadas verticalmente sobre o terreno. Ali, escultura e edifício se misturam e se tornam inseparáveis. Mais do que uma brincadeira bem humorada, o Edifício Binoculars representa um importante passo na concepção da escultura e da arquitetura contemporâneas.

Objetos como esse repercutem de maneira diferenciada. Subverter usos e funções originais de objetos utilitários, presentes no nosso cotidiano, tornou-se, para Oldenburg, uma forma criativa e bem humorada de aproximar o espectador da obra. Essa relação mais próxima entre sujeito e objeto – que nas obras de

Oldenburg se dá com o uso de signos de fácil associação – ganhou particular relevância nas últimas décadas. O aspecto frágil e contemplativo da obra que não poderia ser tocada, vem sendo superado com o uso de materiais mais brutos, com a exposição da obra em locais públicos e com o aumento de sua escala.

Se Gehry, em parceria com Oldenburg, estava interessado em desenvolver um edifício que pudesse chocar através de seu formato inusitado e figurativo, que lembra, literalmente, um binóculo, porém em escala arquitetônica, o grupo OMA (Office for Metropolitan Architecture), liderado pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas, buscou outras relações possíveis através de uma forma simples, cuidadosamente lapidada, no projeto desenvolvido para a Casa de Música da cidade de Porto, em Portugal, no ano de 1999 (figura 23). Nesse caso, a ousadia não se deve a complexidade ou a criatividade formal do edifício.

O desenho do edifício, ao invés de lutar contra a tradicional forma de “caixa de sapato” – uma luta que é, segundo Koolhaas, incentivada freneticamente por arquitetos contemporâneos – pretendia assimilar da melhor maneira a geometria retangular, ideal para uma acústica perfeita, e explorar aspectos como a relação entre o interior e o exterior do edifício.

Localizada no centro histórico Rotunda da Boavista, a nova casa da Orquestra Nacional do Porto foi projetada para assumir total autonomia em meio à paisagem histórica e “intacta”. Uma nova praça foi criada para a implantação do edifício.

A descontinuidade proposta com a criação desse novo espaço, em contraste com o contexto histórico, permitiu que as questões acerca do simbolismo do edifício, sua visibilidade e acessibilidade, fossem melhor trabalhadas no desenvolvimento do projeto. Além disso, como comentou Giedion acerca do projeto de Utzon, o contraste com o lugar torna-se uma ferramenta para revalorização da imagem e da estética que compõe o próprio espaço já construído.

A luta contra a forma retangular foi substituída pelo desejo de, a partir de uma geometria simples, projetar uma arquitetura capaz de equacionar novas as

relações entre o espectador e o objeto. A grande maioria das edificações institucionais dedicadas à cultura serve a uma minoria da população. De certa forma, o exterior dos edifícios está acessível a qualquer público, e isso faz com que um objeto arquitetônico tenha grande relevância na paisagem e na vida cotidiana da cidade. Uma estratégia que transforma um bloco sólido e maciço em uma estrutura dinâmica e impactante.

Mais do que projetar uma arquitetura eficiente do ponto de vista programático, a proposta desenvolvida pelo OMA revela a possibilidade de se oferecer a arquitetura para a cidade, afim de que novas experiências possam ser vividas e compartilhadas por todos.

Segundo o arquiteto Guilherme Wisnik (que realiza um estudo comparativo entre obras do arquiteto Rem Koolhaas e obras do artista Matta-Clark), Koolhaas *“parte e volumes regulares, neutros, como contêineres esvaziados de conteúdo expressivo, aptos a serem vazados internamente”* para explorar toda a potencialidade do vazio no interior do edifício. Dessa forma, o arquiteto cria objetos bastante sólidos, mas que através das atividades programáticas que oferece em seu interior – onde o grau de liberdade e de possibilidade de conexões torna-se infinito diante de uma forma regular totalmente esvaziada – consegue explorar com grande dinamismo as relações entre espectador e edifício. No projeto para a Casa da Música, a dinâmica programática extrapola as paredes sólidas da arquitetura, e revela um edifício performático por fora, rompendo com a rigidez da geometria regular.

Situação semelhante ocorre com o projeto dos arquitetos suíços Herzog & Meuron para o edifício Fórum, em Barcelona, de 2004 (figura 24). Os arquitetos projetaram um edifício de formas rígidas, com a força e imponência de uma geometria triangular, mas que apresenta diversas referências simbólicas criando uma arquitetura atual e contextualizada. O projeto se tornou um importante representante de processos de revitalização para áreas urbanas decadentes que têm como âncora a construção de edifícios especiais.

O edifício foi projetado para ser o símbolo de um importante processo de regeneração urbana da área próxima à desembocadura do Rio Besós, ao extremo nordeste da cidade espanhola. Tido como um dos rios mais poluídos da Europa, o Rio Besós passou por um tratamento intenso de despoluição e foi incorporado ao projeto de revitalização da área como uma nova opção de lazer. Por ser parte de um processo mais abrangente de reurbanização, era fundamental que o projeto estivesse muito bem contextualizado com o lugar e pudesse dialogar abertamente com os habitantes da cidade.

As intervenções no local visavam a construção de uma plataforma artificial que permitisse uma nova conexão com o mar. Essa nova zona, que ficou conhecida como *Explanada del Fórum*, transformou-se em um ponto focal ao fim da Avenida Diagonal, uma importante artéria da cidade. No centro dessa planície, em formato triangular, está implantado o Edifício Fórum (figura 25), dedicado à atividades culturais, exposições, conferências e concertos.

Inspirados pela dinâmica vida urbana da cidade, em que os espaços ao ar livre são considerados locais de convivência e de encontros sociais, os arquitetos projetaram um edifício que flutua sobre a plataforma, oferecendo um amplo espaço coberto e aberto para atividades diversas. No seu interior, uma imensa área de 8.000 metros quadrados é envolvida por uma membrana azul. Um acabamento de fachada, feito com um tipo de textura muito utilizada na construção de túneis, contém uma pigmentação de cor azul que, de acordo com a incidência da luz do sol, proporciona uma mutação de cores que podem variar entre o azul, o violeta e o preto.

Além disso, o imenso plano aberto e público que se forma entre o edifício e a plataforma, foi coberto por painéis em aço inoxidável com desenhos que se assemelham à superfície dinâmica e refletora do mar (figura 26).

A relação com o lugar – evidente, sobretudo, nos seus sistemas de fechamento de coloração e desenhos que fazem referência direta ao mar – é também reforçada por sua forma que se sobressai e se inclina suavemente seguindo a topografia da

praça onde está implantada. Do interior do edifício, uma composição de grandes clarabóias promove um entrelaçamento entre a arquitetura e seu exterior.

A simplicidade do triângulo e de suas superfícies retilíneas é rompida pelo movimento das ondas estampadas nas chapas de aço que cobrem grande parte do edifício e pela complexidade geométrica das clarabóias que se abrem para o exterior. Um objeto sólido e robusto que assume leveza e o movimento.

A compatibilidade entre as novas intervenções com o espaço já existente aparece como uma importante premissa dos projetos de Herzog & de Meuron. Por isso, exploram uma linguagem arquitetônica que se fundamenta na pesquisa de materiais e superfícies capazes de promover uma total integração do projeto ao seu ambiente e entorno. Essas estruturas de fechamento, trabalhadas de forma diferenciada e inovadora, proporcionam a criação de verdadeiros objetos de arte.

Dessa forma, eles empreendem, em cada projeto, diferentes formas e conceitos associados ao lugar e aos materiais, uma combinação entre a arte e a ciência. Os arquitetos, ao aliarem tecnologia à criatividade artística e ao desempenho estético de materiais tradicionais, projetam arquiteturas que comovem e que perturbam; edifícios que incitam novas percepções de vida.

“Eficientes e finos construtores de materialidade, estrutura e espaço, com a realidade de sua obra, que afirma seu ser através do uso e da percepção, Herzog & De Meuron defendem para o presente e para o futuro a construção de uma arquitetura capaz de transformar as formas e afetar aos sentidos. Que em sua vivência incite à reconfiguração da arquitetura e do humano”. (MASSAD e GUERRERO, 2005)

Ocorre que interessa aos arquitetos contemporâneos edifícios que vão muito além de suprir demandas programáticas e funcionais. A relação entre o público e a arquitetura se traduz em uma experiência espacial e estética. A forma dada aos edifícios pode fazer emergir novas sensações e aguçar os sentidos. Quando o arquiteto utiliza em seus conceitos formais referências que fazem parte da vida

cotidiana na cidade, eles incorporam ao objeto arquitetônico signos, e esses signos atribuem valor e significado ao edifício.

Os arcos que coroam a arquitetura de Utzon parecem fazer com que o prédio, ancorado próximo ao mar, balance com o vento; assim como as estampas que cobrem o edifício de Herzong & de Meuron proporcionam ao espectador um mergulho por entre as ondas que quebram no litoral de Barcelona. Formas inspiradas que revelam experiências diferenciadas entre o público e a arquitetura.

Na Serpentine Gallery, o pavilhão de Ito (figura 27) – apresentado em 2002 –, por exemplo, apresentou complexas estruturas de fechamento que valorizaram as relações entre interior e exterior, uma constante preocupação do arquiteto. Para ele, os limites entre interior e exterior estão sendo questionados e reavaliados diante das redes eletrônicas e de informática. Segundo Toyo Ito, “vivemos em duas cidades completamente separadas: uma cidade a qual se adapta o corpo biológico e outra onde se sente em casa o corpo ampliado e produzido pela rede eletrônica” (ITO, 2007). O segundo tipo é uma cidade invisível, que o movimento eletrônico moderno necessita.

“O corpo ampliado mediante a tecnologia eletrônica abriu nossos olhos para a existência esquecida de edifícios e cidades fundidas à natureza e que não estavam completamente encerradas em si mesmas. Não seria possível visualizar os edifícios e as cidades ampliadas a partir do novo corpo como um espaço resultante dos níveis de um espaço infinitamente ampliado, homogêneo e transparente, e do fluxo da natureza?” (ITO, 2007)

Para tornar visível essa cidade invisível, virtual, Ito propõe uma arquitetura que seja transparente e flutuante, uma “arquitetura de limites difusos⁵”, que se relaciona com a natureza e com os espaços no seu entorno.

⁵ A expressão é originalmente conhecida como Blurring Architecture e dá título a uma importante publicação do arquiteto.

O pavilhão apresentado por Ito revela justamente essa necessidade do arquiteto de criar um espaço em que os limites entre os ambientes artificial e natural sejam difusos. A princípio imagina-se que o resultado formal do pavilhão seja uma combinação aleatória de peças geométricas, contudo essa composição é derivada de uma sequência de passos registrados no processo de expansão de uma simples forma cúbica em rotação. As formas triangulares e trapezoidais que se formam a partir de um sistema de linhas de interseção ganham transparência e garantem a sensação de que o objeto está em constante movimento⁶.

A necessidade de se criar objetos que podem ser fixos ou efêmeros, mas que, pretendem, contudo, transmitir as noções de movimento e mutação que definem a dinâmica das grandes cidades globais e contemporâneas – imersas em complexas redes de deslocamentos contínuos – são, frequentemente, encontradas nos discursos sobre o pensamento urbano contemporâneo.

Assim como o pavilhão de Ito, apresentado à Serpentine Gallery, os arquitetos do escritório BIG, liderados pelo dinamarquês Bjarke Ingels, propõem uma estrutura pavilionar inspirada na idéia de movimento. O projeto foi apresentado na mais recente Exposição Internacional, em Shangai, no ano de 2010. (figura 28). Representando o pavilhão de seu país de origem, Bjarke Ingels venceu o concurso público realizado na Dinamarca e proporcionou experiências locais para um público global, vindo de diferentes partes do mundo, presente no evento. O projeto procurou enfatizar, sobretudo, a *experiência* urbana e cotidiana. Segundo o arquiteto Niels Lund Petersen, um dos associados do escritório BIG, “*O Pavilhão da Dinamarca deveria não apenas exibir as virtudes do país. Por meio da interação, os visitantes deveriam experimentar algumas das principais atrações de Copenhague – a bicicleta, o porto, as áreas de lazer e um picnic em meio à natureza*”⁷.

A idéia de possibilitar que o público visitante vivencie e experimente um pouco da vida cotidiana na capital dinamarquesa foi levada tão à sério que toda a área

⁶ Essas informações aparecem na página eletrônica oficial da Serpentine Gallery.

⁷ Essa citação foi extraída da página eletrônica oficial do escritório BIG.

central do pavilhão foi preenchida com a água portuária de Copenhague, e a escultura da sereia, uma imagem simbólica para os dinamarqueses, ficou exposta nesse lago central durante toda a feira.

Diversos outros referenciais, importantes para a população do país, estavam presentes nos pequenos detalhes do pavilhão. Ciclovias com bicicletas disponíveis para o público contornavam os passeios no interior da estrutura, com cores e materiais simbólicos para os habitantes de Copenhague.

Por fora, a imagem de uma estrutura monolítica em forma de espiral evidenciava a idéia de um percurso interno (figura 29), uma experiência que exige, sobretudo, o deslocamento. A própria arquitetura do pavilhão parece se mover em círculos.

Independente de funcionarem como simulações que estão, claramente, tendendo a valorizar os aspectos positivos de cada lugar e negando alguns conflitos típicos de qualquer ambiente urbano, os pavilhões apresentados nessas grandes feiras internacionais são muito expressivos. Eles são pensados para uma situação específica, de competitividade e de exibicionismo globais; no entanto, o conceito característico da tipologia pavilhonar ainda permanece, garantindo ao arquiteto liberdade criativa. O resultado são estruturas estéticas oferecidas ao público à céu aberto; escolher entre ver esse ou aquele se transforma em um aventura. O que não deixa de ser um experiência estimulante.

Notamos que as tipologias pavilhonares vêm assumindo um importante papel na história das cidades, desde as grandes feiras internacionais que já ocorriam em 1851. A liberdade programática dos pavilhões, que não exige respostas funcionais e complexos programas arquitetônicos, oferece aos arquitetas a liberdade de criação que permite explorar geometrias ousadas, não-convencionais. Se os artistas ganham novas possibilidades com as estruturas de pavilhão, o espectador ganha uma cidade rica em experiências estéticas que vão muito além da visão. A percepção da paisagem urbana, incorporada e incrementada por essas tipologias temporárias, fragmenta-se em muitas visões, um verdadeiro caleidoscópio.

Essa estrutura pavilhonar sempre foi comumente utilizada em feiras e eventos urbanos. Mas seu caráter efêmero reforçou a idéia de cidades capazes de se transformarem com velocidade, oferecendo novos cenários para as narrativas cotidianas. Desse modo, o pavilhão passou a ser requisitado com maior frequência, funcionando como importantes dispositivos urbanos, valorizando datas comemorativas ou acontecimentos especiais, os quais tendem a marcar a história urbana de uma cidade.

O pavilhão é uma estrutura provisória em que a plasticidade formal se destaca em favor da ausência de programas arquitetônicos complexos: diferente de um edifício, com diferentes setores e programas funcionais, o pavilhão funciona como um espaço livre, para apropriações diversas. A qualidade estética desses objetos, por sua vez, revela a força imagética da tipologia pavilhonar. Embora efêmeros, os pavilhões transformam significativamente a paisagem urbana, estetizando os espaços da cidade e evocando experiências muito diferenciadas.

Na capital inglesa, os pavilhões da Serpentine Gallery já se tornaram uma importante marca da cidade, atraindo grande público para o Hyde Park. Assim como o já comentado projeto de Toyo Ito, diversos outros importantes nomes da arquitetura contemporânea têm exibido suas idéias e conceitos através dos pavilhões da Serpentine Gallery.

A iraquiana Zaha Hadid foi, por duas vezes, convidada para o desafio. A singularidade das formas leves e arrojadas, características da arquiteta, surgem do uso de materiais flexíveis, os quais permitem conceber desenhos elásticos para objetos que parecem estar em um lento processo de deformação. Essas formas fluídas e distorcidas, das quais Zaha é considerada uma importante referência, levam ao extremo as críticas pós-modernas ao racionalismo, subvertendo a lógica arquitetônica.

O projeto do segundo pavilhão de Zaha, construído no Hyde Park em 2007 (figura 30), valorizou desenhos mais naturais e arredondados divididos em três estruturas de tecido dispostas ao redor de um ponto central. A sinuosidade desses pilares, inspirada em pétalas de flores, cria a sensação de objetos que não se tocam, mas se misturam.

Zaha Hadid, por exemplo, foi convidada pela marca internacional Channel para desenvolver o pavilhão que deveria abrigar a exposição Mobile Art, em 2010 (figura 31). A arquiteta propôs uma estrutura desmontável que pudesse ser, facilmente, removida e realocada em outro novo espaço. O projeto deveria considerar o caráter itinerante da peça, que seria exposta em, pelo menos, três diferentes cidades.

O convite surgiu diante do marcante repertório da arquiteta e de sua visão inovadora, que explora novos conceitos espaciais e formais na busca de uma estética diferenciada. Propostas como as de Zaha revelam uma estimulante imprevisibilidade. Seus projetos são dotados de energia. Formas arquitetônicas que deslizam movimentos, uma total ruptura com os conceitos modernistas da arquitetura. Desenhos que fogem à racionalidade e incorporam complexidade à formas arquitetônicas mais ousadas.

O pavilhão desenhado para a Mobile Art possui cerca de 700m². Da versatilidade de sua estrutura arquitetônica, que combina uma série de arcos contínuos, surge o pátio central. Luzes artificiais são projetadas através de um teto translúcido, enfatizando a forma do arco e auxiliando na criação de uma nova paisagem artificial para exposições de arte. A luz natural entra por uma enorme abertura, inundando o espaço e provocando um desfoque na visão do espectador, que se perde entre interior e exterior.

Os efeitos de luz e cores agem juntamente com a composição rítmica do espaço, construída a partir das diversas costuras entre as diversas partes da obra, proporcionando surpreendentes vistas perspectivadas, que se reformulam à

medida que o público passeia pelos espaços. As relações entre interior e exterior são exploradas de diferentes formas, a partir de aberturas e de uma flexibilidade espacial que permite que os espaços se abram uns para os outros, ampliando-os e integrando-os com a área externa.

Pensado como uma estrutura efêmera e itinerante, a estrutura em aço do pavilhão foi desenvolvida para ser montada em menos de uma semana, condição essencial para obras dessa espécie. A fachada foi revestida por materiais refletores que permitem o uso de cores diferenciadas. A pele exterior torna-se mutante e adaptável às diferentes cidades e espaços onde o pavilhão seria instalado. Embora estejamos tratando de um único objeto, este foi pensando para que suas estruturas de fechamento pudessem criar novas relações com os lugares onde seria instalado, possibilitando uma melhor adequação ao contexto. As aberturas, que procuraram integrar interior e exterior, aparecem como artifícios eficientes nesse processo de adaptação da estrutura à espaços com características diferenciadas.

Uma massa escultórica revestida pela leveza de um material elástico criam um elemento forte e imprevisível. A forma sinuosa e fluída resultante de geometrias curvilíneas marcam a expressiva assinatura de Zaha Hadid, resultante de décadas de estudos e pesquisas sobre contínuas transformações da forma, que desliza sobre suaves transições. Um jogo de composições que agrega movimento à arquitetura.

Depois de percorrer as cidades de Hong Kong, Tóquio e Nova Iorque, o pavilhão foi doado pela marca Chanel, em 2010, ao Institut du Monde Arabe de Paris, na França onde ficará exposto de forma definitiva e deverá abrigar exposições de arte. A qualidade com a qual são desenvolvidos alguns projetos dessa espécie, o valor artístico atribuído à eles, e seu impacto na cidade transformam a estrutura temporária em uma estrutura permanente, que, notoriamente, assume seu caráter simbólico.

Pode-se dizer que as formas concebidas por Zaha são enérgicas por si só. Outro importante exemplo disso foi o projeto apresentado por ela para o Museu de Transportes, de Glasgow, na Escócia, em 2011 (figura 32).

O edifício é projetado sobre um terreno abandonado, em uma zona deteriorada e decadente da cidade de Glasgow – uma constante também do discurso urbano contemporâneo. A implantação de uma arquitetura imponente naquela zona da cidade, localizada na confluência de dois rios, Clyde e Kelvin, fazia parte de um plano de regeneração e reestruturação urbana da região, que contava a realocação de um dos mais importantes atrativos turísticos da Escócia: o Museu de Transporte de Glasgow, que podia ser visitado em antigo edifício de 1927.

Assim como o Edifício Fórum, em Barcelona, e o paradigmático Museu Guggenheim de Bilbao, a proposta para a criação desse novo edifício na cidade era parte de um planejamento bem mais abrangente do que simplesmente a criação de um ícone. A estratégia procurou unir duas importantes qualidades: a já consolidada popularidade do museu, que atrai cerca de 400 mil visitas anuais, e o simbolismo de uma arquitetura assinada por um arquiteto internacionalmente reconhecido⁸.

O principal elemento do edifício projetado pelo escritório da arquiteta iraquiana Zaha Hadid (realizado em associação à equipe de engenheiros de Buro Happold) é a cobertura em formato de pregas, *“um elemento que dá à estrutura uma impressão de movimento e a converte em uma espécie de forma suave, fundida”* (MASSAD, YESTE, 2011).

O percurso linear que desliza sobre o terreno, convertido em massa e matéria na concepção desse novo edifício, remete à fluidez do caminho das águas, convertendo a arquitetura em um “terceiro rio”. Se, de um lado, a o percurso linear desviado se relaciona diretamente com a paisagem e seu entorno, de outro lado, não deixa de lembrar também a imagem de um depósito de locomotivas.

⁸ As informações acerca da cidade escocesa de Glasgow foram retiradas da edição nº 208 da Revista AU, de julho de 2011, que contou com uma reportagem exclusiva sobre o projeto de Zaha Hadid para a cidade.

“A idéia de fluidez fundamenta a articulação conceitual desta proposta, que pode ser interpretada em diversos níveis como um elemento de integração e costura, tanto para a superfície do território urbano presente, quanto, de forma mais secundária e mais simbolicamente, entre a relação do passado, presente e futuro na cidade” (MASSAD, YESTE, 2011).

Dialogar com seu entorno vinculando sua imagem e sua forma a de um novo rio evidencia a idéia de que essa arquitetura se configura em um leito de transição entre as margens do rio e o tecido urbano, uma estrutura mediadora entre esses dois universos distintos.

O movimento revelado através de sua forma sinuosa, e tido como conceito necessário à uma arquitetura que pretende abrigar a história dos transportes na cidade, se reflete também no interior. A estrutura foi desenvolvida de modo que não existissem obstáculos na percepção do espaço, *“uma justaposição que constitui o êxito fundamental da engenharia desse edifício”*.

Visto de frente, o edifício nos mostra uma cobertura composta de diferentes vales e cumes. Com larguras e alturas distintas uns dos outros, esses desenhos proporcionam linhas contínuas, que percorrem toda a extensão do edifício, mas que proporcionam um movimento de altos e baixos, assimétrico e dinâmico, como o percurso de um rio.

Com a inauguração do Museu de Glasgow,

“Hadid insiste na necessidade de persistir em um trabalho de vanguarda radical, com o objetivo de que ‘essas idéias se integrem na linha central da cultura, para poder fazê-las possível. Não se trata de torna trivial ou de embrutecer, mas de conseguir fazer possível o novo. Por isso, é crucial construir edifícios que proporcionem aos cidadãos um sentido de fascinação dentro de seu próprio âmbito” (MASSAD, YESTE, 2011).

Este projeto de Zaha Hadid é, sobretudo, uma aposta em linhas arrojadas e geometrias complexas que são capazes de gerar uma estrutura mais fluída,

entrosada com seu entorno e seu contexto. Além disso, esse objeto em movimento – um movimento induzido pelo traçado sinuoso de sua cobertura – se converte em um referencial emblemático para uma cidade que deseja reforçar sua identidade urbana diante de um panorama global, e se colocar em cena. O valor simbólico do Museu de Transporte Riverside é reinterpretado agora em nova escala.

Projetos dessa espécie são ferramentas globais, que vêm carregadas do caráter simbólico que artistas importantes e reconhecidos internacionalmente representam. Há, sem dúvida, uma intenção de construção de novas imagens, que devem apresentar potencial de inserção em um mercado global. No entanto, essa interferência se reflete diretamente na cidade, que incorpora os novos edifícios ao seu espaço, estetizando e contemporaneizando a cidade, e atraindo diversas outras melhorias em consequência de uma intervenção simbólica.

Percebemos que a qualidade estética desses objetos, que agora podem ser convertidos em objetos fluídos, dinâmicos e distorcidos, não está reduzida a desenhos e projetos simplificados, não são meras cópias. Cada arquiteto busca inspiração em conceitos que acreditam ser mais coerentes com a prática da arquitetura nas cidades de hoje.

Da organicidade, ao dinamismo tecnológico de projeções audiovisuais estampadas nas superfícies das fachadas; das linhas curvilíneas e sinuosas, à fragmentação em mil partes, montadas como uma colagem; os projetos contemporâneos inovam em todos os aspectos, seja na aplicação de materiais, seja na plasticidade arrojada de suas formas. Criatividade que busca, sobretudo, dinamizar o espaço sem deixar de dialogar com o entorno, a cidade e seu tempo. Se alguns apostam em objetos que nascem de dentro para fora, outros apostam no inverso. Mas ambos compreendem as questões da forma e da função como formulações importantes para o sucesso de um objeto de arte, pois tanto os usos – que eles são hoje capazes de proporcionar ou subverter – quanto a plasticidade interferem na vida urbana e cotidiana de uma cidade.



FIGURA 17: Ópera de Sydney, Jorn Utzon (1957).

FONTE: www.sydneyoperahouse.com



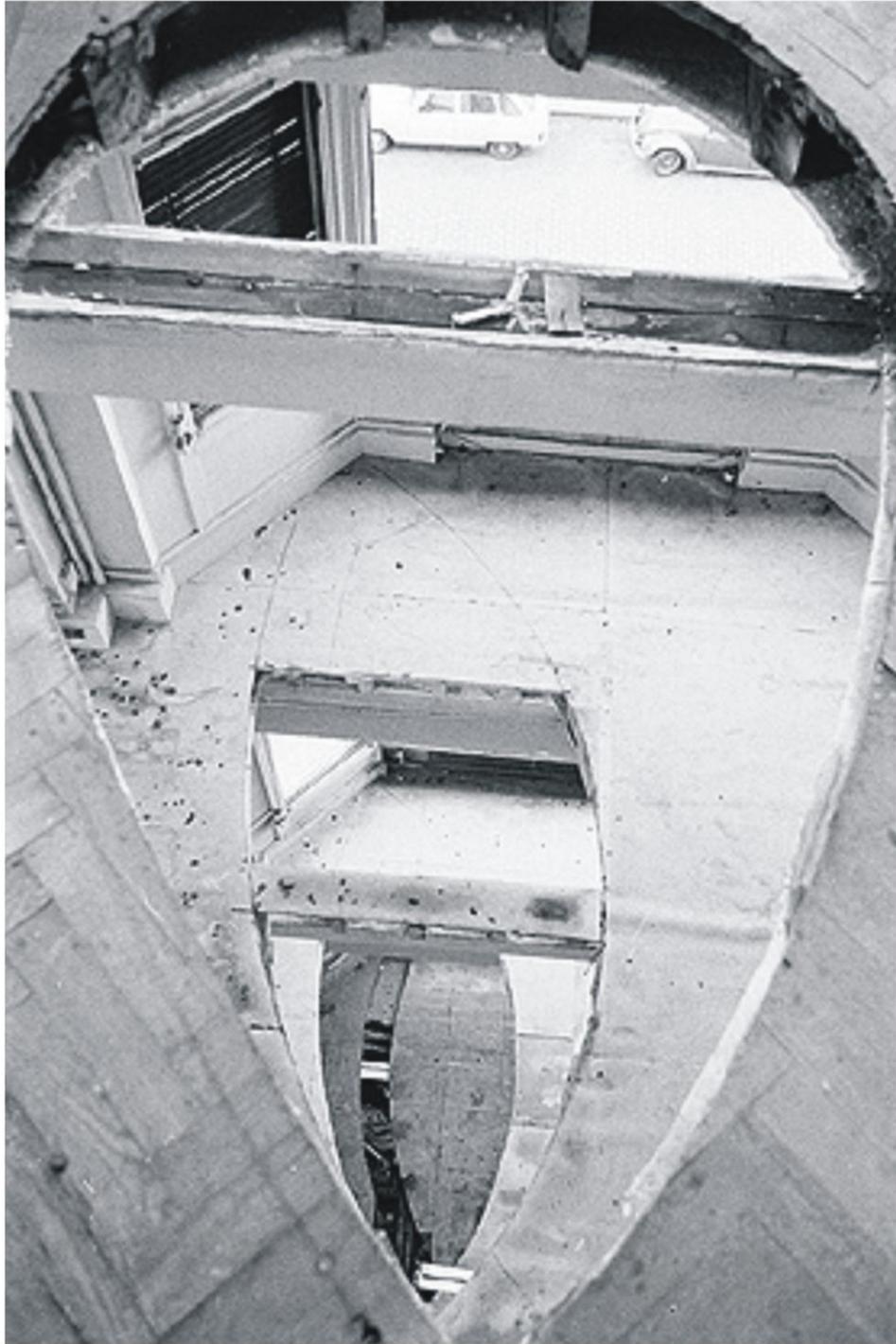


FIGURA 19: Office Baroque, Matta-Clark (1977).

FONTE: www.muhka.be



FIGURA 20: Splitting, Matta-Clark (1974).

FONTE: BRISSAC, Nelson. Paisagens Críticas (2010)



FIGURA 21: Tilted Arc (1977).

FONTE: Revista Guggenheim H.S. 297/5



FIGURA 22: Edifício Binoculars, Frank Gehry, Oldenburg e Van Bruggen (1991).

FONTE: www.oldenburgvanbruggen.com



FIGURA 23: Casa da Música de Porto, OMA (1999).

FONTE: www.oma.eu

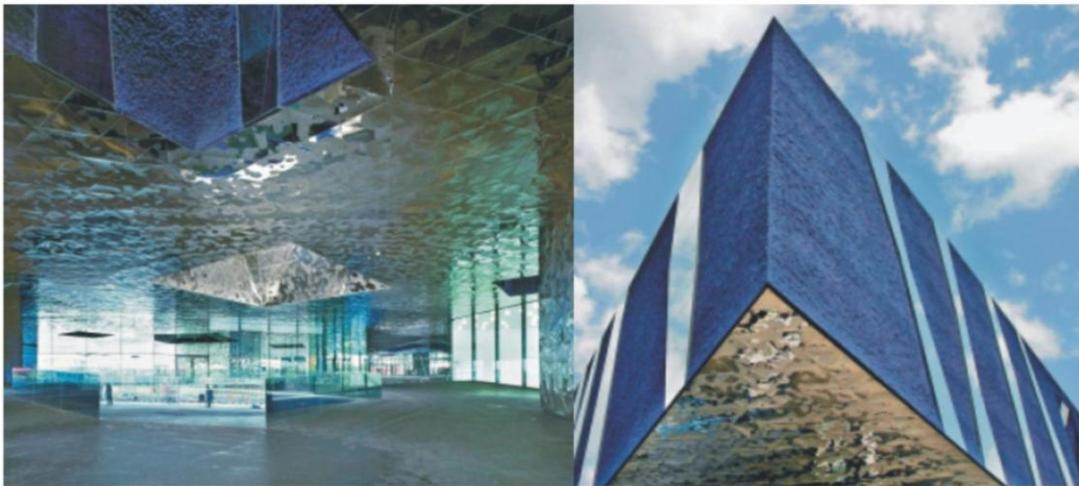


FIGURA 24: Edifício Forum Barcelona, Herzog & de Meuron (2004).

FONTE: www.euro-inox.org

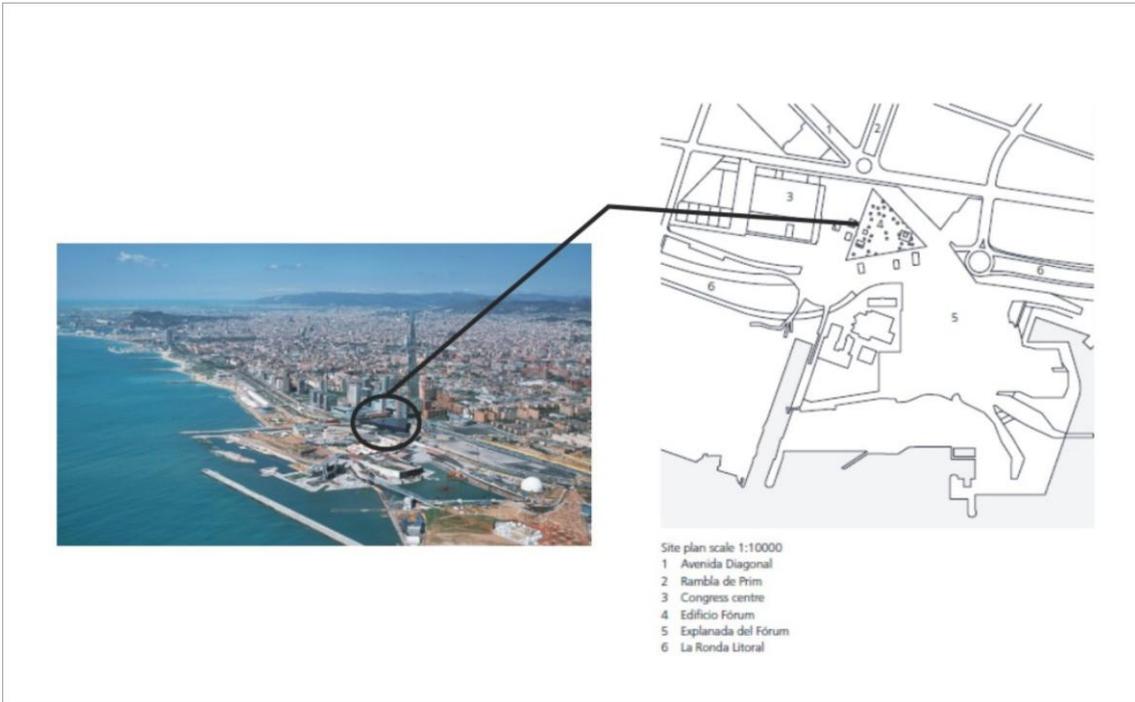


FIGURA 25: implantação do Edifício Forum Barcelona.

FONTE: www.euro-inox.com

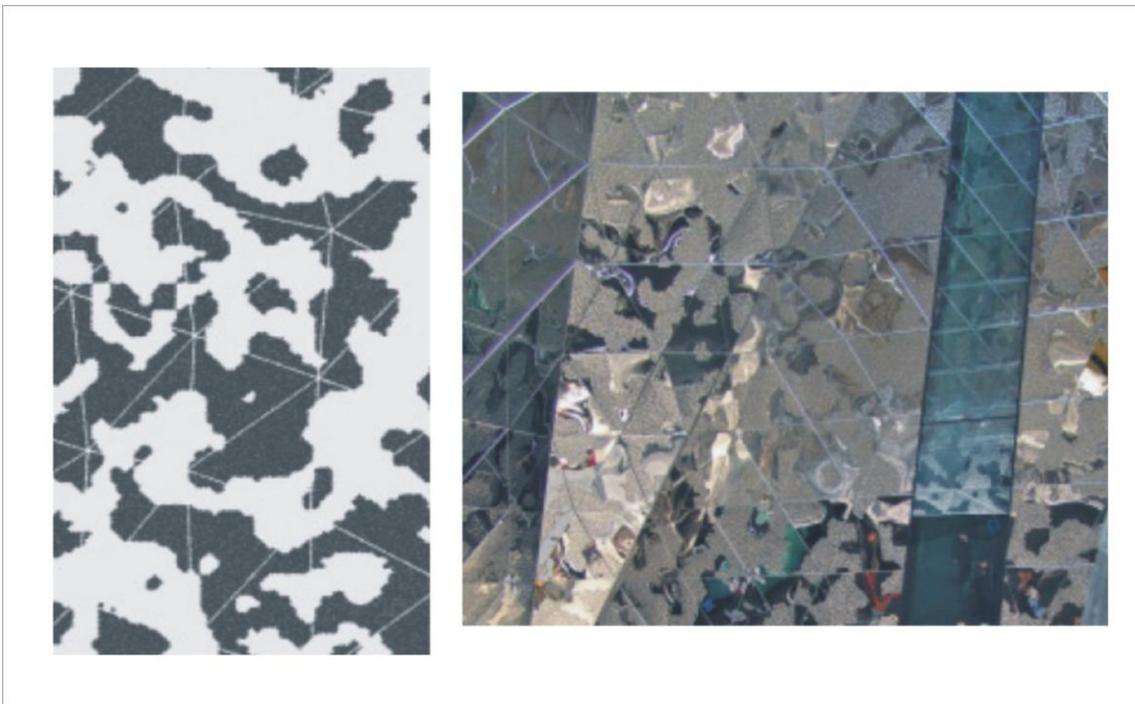


FIGURA 26: detalhe de fachada do Edifício Forum Barcelona.

FONTE: www.euro-inox.com



FIGURA 27: Pavilhão Serpentine Gallery, Toyo Ito (2002).

FONTE: www.Olll.com



FIGURA 28: Pavilhão Dinamarquês, EXPO Shanghai, BIG (2010).

FONTE: www.big.dk



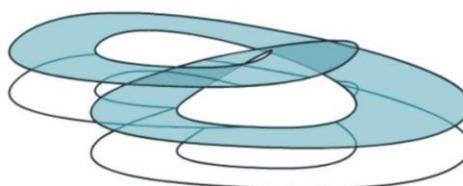
LINEAR EXHIBITION



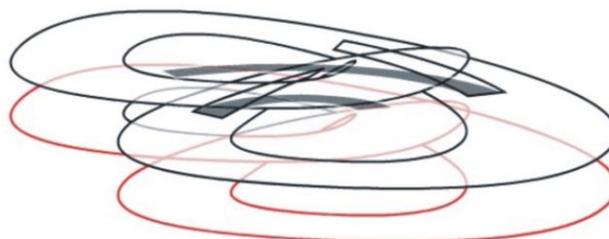
EXHIBITION CURL



CONTINUOUS EXHIBITION



ROOF TERRASSE, BIKE PARKING AND VELODROME



**LOOPS ARE INTERCONNECTED TO CREATE CONTINUITY
BETWEEN INSIDE AND OUTSIDE - PEDESTRIANS AND
BICYCLIST**

FIGURA 29: esquema de concepção do Pavilhão Dinamarquês, EXPO Shangai, BIG (2010).

FONTE: www.big.dk



FIGURA 30: Pavilhão Serpentine Gallery, Zaha Hadid (2007).

FONTE: www.zaha-hadid.com

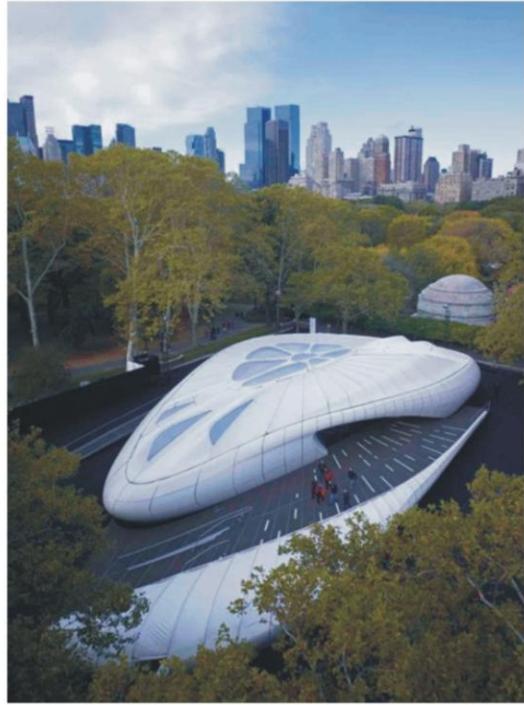
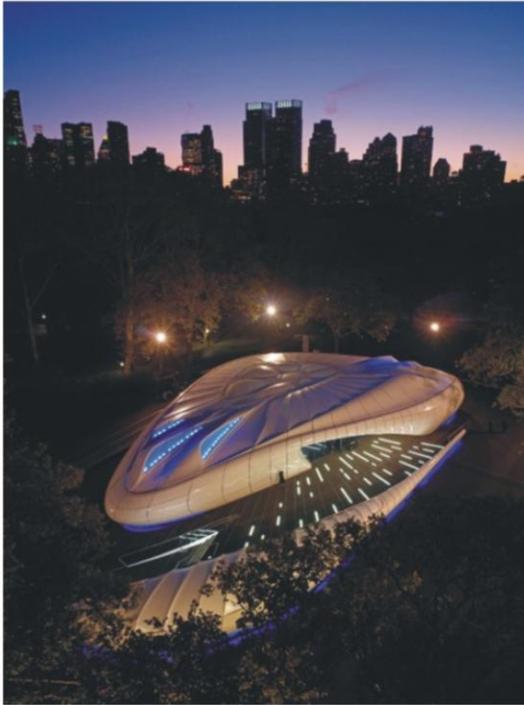


FIGURA 31: Pavilhão Mobile Art Chanel, Zaha Hadid (2010).

FONTE: www.zaha-hadid.com

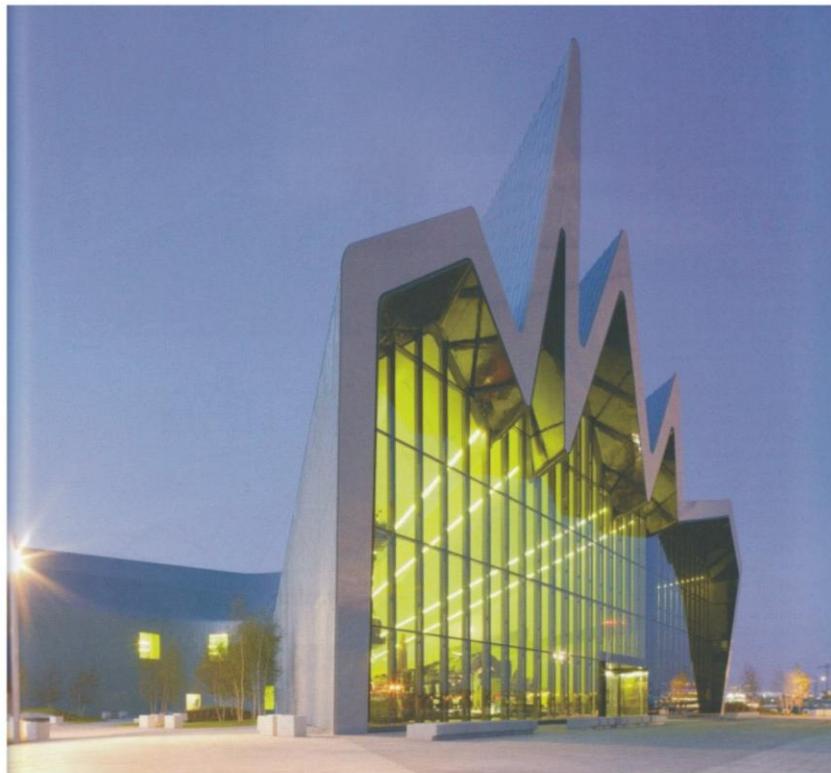


FIGURA 32: Museu de Transporte, Glasgow, Zaha Hadid (2011).

FONTE: www.zaha-hadid.com

CONCLUSÃO

As obras analisadas neste trabalho transformam a cidade em um cenário performático, uma paisagem teatral e envolvente. Muito diferente da idéia de alienação e passividade trazida por Guy Debord em suas críticas, o espetáculo proporciona uma experiência urbana enriquecedora. E a estética contemporânea impõe isso, transformando o lugar e o espectador em condição de sua existência, tornando-os parte essencial da obra.

Neste trabalho, procuramos compreender um sentido de imagem desvinculado das questões mercadológicas e publicitárias, ainda que estejamos impregnados dessas práticas.

O que nos chama a atenção, a respeito da cidade, é que as críticas do cineasta foram desenvolvidas diante de um contexto urbano modernista e funcionalista, em que o paradigma mecânico provocava uma concepção lógica e racionalizada do espaço e de suas arquiteturas. As formas urbanas assumiam uma imagem que se repetia indeterminadamente, homogeneizando a cidade. Os edifícios, racionalizados, revelavam uma estética de fácil dedução, construída a partir de geometrias tradicionais e simétricas.

Diferente dos objetos utilitários, necessários ao nosso corpo biológico, os objetos artísticos estimulam nossos questionamentos, pensamentos e imaginação.

Partimos do desejo de responder aos questionamentos e aos desafios que competem aos artistas contemporâneos. Após compreender as diferenças e as semelhanças que permeiam as diversas e possíveis noções de espetáculo – em um contexto urbano contemporâneo – procuramos, sobretudo, elucidar os conceitos de arte pública, suas qualidades e suas vantagens, para enfatizar a importância de “espetáculos” verdadeiramente urbanos: manifestações da arte que não apenas se materializam no lugar público, mas que se preocupam com a dinâmica cotidiana e que pretendem afetar, questionar e transformar as narrativas que se desenrolam nos diferentes cenários que a cidade nos oferece.

Toda imagem exibida através de um objeto – como um edifício, por exemplo – transforma a paisagem e o ambiente urbano. E essa nova imagem que se forma passa a participar, imediatamente, da vida cotidiana de todos os habitantes que circulam naquele espaço. E como obras de arte, nos afetam emocionalmente.

Desse modo, preocupar-se com as relações entre esse novo objeto que se insere em um espaço já existente e seu contexto, tanto espacial quanto temporal, deve fazer parte de qualquer processo criativo. Nós, indivíduos urbanos, e espectadores, temos necessidade da arte.

BIBLIOGRAFIA

ABASCAL, Eunice Helena Sguizzardi. **Cidade e arquitetura contemporânea: uma relação necessária.** Arqtextos, São Paulo, 066.06, Vitruvius, novembro 2005. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.066/410>>

ADRÍA, Miquel. **De los sicarios a las orquídeas.** Minha Cidade, São Paulo, 09.105, Vitruvius, abril 2009. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.105/1857>>

ARQUIESCULTURA. **Diálogos entre a Arquitetura e a Escultura desde o século XVIII até o presente.** 2005. Memorando sobre a Exposição Arquiescultura realizada no Museu Guggenheim, em Bilbao, Espanha, entre os anos de 2004 e 2005.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Cidade.** – São Paulo: Editora Perspectivas S.A, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** – São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990. Tradução de Paulo Neves da Silva (Edição original: 1939)

BOYER, Christine. **The City of Collective Memory.** – Editora: The MIT Press, 1994.

BRICHE, Gerárd. **O Espetáculo como Ilusão e como Realidade.** Palestra apresentada por Gerárd Briche ao Fórum Transnacional de Emancipação Humana, realizado em Fortaleza, CE, 2010.

BRISSAC, Nelson. **Intervenções Urbanas ARTECIDADE.** – São Paulo: Editora Senac, 2002.

_____. **Isso aqui é um negócio:** operações de captura da arte e da cidade. Disponível em:

_____. **Paisagens Urbanas.** – São Paulo: Editora Senac, 2003.

_____. **Paisagens Críticas.** Roberth Smithson: arte, ciência e indústria. – São Paulo: Editora Senca, 2010.

BRUGGER, Ricardo. **A cidade como palco.** O centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea 1980/1992. – Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Comentários sobre a sociedade do espetáculo. – Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997 (Edição original: 1967).

EISEMANN, Peter. **Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica** (1992) In: NESBIT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. – São Paulo: Editora Cosac Naify, 2ª edição rev., 2008.

GIDDENS, Anthony. **A vida em uma Sociedade Pós-Traducional**. In: GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. *Modernização Reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**. – São Paulo: Editora Loyola, 1992. (Edição original: 1989)

_____. **Espaços da Esperança**. – São Paulo: Editora Loyola, 2004. (Edição original: 2000)

ITO, Toyo. **Arquitetura de Limites Difusos**. – Barcelona: Editora GG, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva**. *Escritos Situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2003.

_____. **Notas sobre espaço público e imagens de cidade**. *Arquitextos*, São Paulo, 10.110, Vitruvius, julho 2009
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>.

KOOLHAAS, Rem. **Generic City**. In: _____. *S, M, L, XL*.

_____. **Conversas com Estudantes**. – Barcelona: Editora GG, 2002. Tradução: Mônica Trindade Schramm.

KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the Expanded Field** (1979). In: FOSTER, Hal. **The anti-aesthetic**. – Editora: Bay Press, 1983

LE CORBUSIER. **Como concebir el urbanismo**. – Buenos Aires: Infinito Ediciones, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das Aparências**. – Petropolis, RJ: Editora Vozes, 1996. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz.

MASSAD, Fredy; YESTE, Alicia Guerrero. **Herzog & De Meuron: perturbar os sentidos**. Dois novos projetos na Espanha, o CaixaForum de Madrid e a Cidade do Flamenco de Jerez. *Drops*, São Paulo, 05.011, Vitruvius, maio 2005
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/05.011/1650>>.

_____. **Pregas e Fluidez**. Riverside Museum of Transport. Revista AU, edição nº 208, julho 2011.

MUSEU GUGGENHEIM BILBAO. **Richard Serra**. *La materia del tiempo*. – *Connaissance des Arts*. H. S. nº 297/5.

MILES, Malcolm. **Art, Space, and the City**. – Routledge, 1997.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada**. – Barcelona: Editora GG, 2001.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a Arquitetura** – São Paulo: Editora Cosac Naify, 2ª edição rev., 2008.

PORTAS, Nuno. **Urbanismo e Sociedade : Construindo o Futuro.** In : Cidade e Imaginação/ organizadores : Denise B. Pinheiro Machado, Eduardo Mendes de Vasconcellos. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996, p30-39

RIO, Vicente del. **Voltando às origens.** A revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos (1). Arqtextos, São Paulo, 015.06, Vitruvius, agosto 2001. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.015/859>>

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade.** – São Paulo: Editora Martins Fontes, 2ª edição, 2001. Tradução: Eduardo Brandão. Edição original: 1966.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Cidade Colagem** (1975). In.: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a Arquitetura – São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2ª edição rev., 2008.

SCHULZ, Sônia Hilf. **Estéticas Urbanas.** Da polis grega à metrópole contemporânea.

STAROBINSK, Jean. **Os emblemas da razão.** – São Paulo: Editora Cia. das Letras, 1988. Capítulo "Arquitetura falante, palavras eternizadas".

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas.** – São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003. (Edição Original: 1977) Tradução: Pedro Maia Soares.

_____. **Complexidade e Contradição em Arquitetura.** – São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004. (Edição Original: 1966)

VIDLER, Anthony. **Architecture between spectacle and use.** – Williamstown, Massachusetts: Editora Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

_____. **Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture.** – Massachusetts Institute of Technology, 2001.

ZONNO, Fabíola do Valle. **Multiplicidade na poética de Vito Acconci: paisagem e performance e arquitetura.** – Concinnitas, ano 9, volume 1, número 12, 2008.

WISNIK, Guilherme. **O 'informe' a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas.** – 2006.

PÁGINAS ELETRÔNICAS CONSULTADAS

BIE – Bureau International des Expositions: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.bie-paris.org/>

BIG | Bjarke Ingels Group: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.big.dk/>

Casa da Música, Porto - Portugal: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.casadamusica.com/>

EXPO 2010 SHANGAI: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://en.expo2010.cn/>

Guggenheim Museu: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/>

OMA | Office for Metropolitan Architecture: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.oma.eu/>

Ópera de Sydney: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.sydneyoperahouse.com/>

Serpentine Gallery: página eletrônica oficial. Disponível em: www.serpentinegallery.org

Zaha Hadid: página eletrônica oficial. Disponível em: <http://www.zaha-hadid.com/home>