

INTERVENÇÃO URBANA E O INTRUSO EM UM *SITE SPECIFIC* SILENTE¹

Diego Elias Baffi²

RESUMO: O ensaio aborda o processo de criação e execução da intervenção urbana *site specific* Negativvvos, realizada em um dos menores municípios da mesorregião Norte Pioneiro Paranaense (Estado do Paraná, Brasil), em 2017. A ação, que envolvia a inclusão de frases em edifícios públicos e a inserção de tábuas de fórmica com palavras em espaços esvaziados da zona urbana e rural da cidade, se utilizou de procedimentos compositivos e produziu resultados estéticos normalmente considerados dentro do espectro das artes visuais. O ensaio se dedica a descrição e análise do processo criativo que gerou a intervenção em foco – e, para isso, agrega reflexões conduzidas por pesquisadores das artes performativas (para debater, especialmente, a deambulação e analisar a hipótese de que estados meditativos possam integrar processos criativos) e da filosofia (para pensar o lugar do corpo que se *desconhece*) – e de seus resultados – para o qual remete a pensadores da filosofia e da arquitetura (ambos na intenção de aprofundar o lugar e função do uso do programa em ações de intervenção urbana).

Palavras-chave: Intervenção Urbana; Deambulação; Performance Urbana; Programa Performativo; quandonde.

URBAN INTERVENTION AND THE INTRUDER ON A SILENT *SITE SPECIFIC*

ABSTRACT: The essay addresses the process of creating and executing the urban intervention *site specific* Negativvvos, held in one of the smallest municipalities in the northern region of Pioneiro Paranaense (State of Paraná, Brazil), in 2017. The action, which included the inclusion of phrases in public buildings and the insertion of formica boards with words in empty spaces in the urban and rural areas of the city, was based on compositional procedures and produced aesthetic results normally considered within the spectrum of the visual arts. The essay is dedicated to the description and analysis of the creative process that generated the intervention in focus – and, for that, it aggregates reflections conducted by researchers in the performing arts (to debate, especially, deambulation and to analyze the hypothesis that meditative states may integrate processes creative) and philosophy (to think the place of the body that *unknows* itself) – and its results – to which it refers to thinkers of philosophy and architecture (both intending to deepen the place and function of the program use in actions of urban intervention).

Keywords: Urban Intervention; Deambulation; Urban Performance; Performative Program; quandonde.

1 A primeira versão deste ensaio integra o doutorado “Ensaio entre mundos possíveis: a estrangeiridade como princípio para a criação de intervenções urbanas em arte”, de minha autoria, defendido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 2019 sob a orientação de Tania Alice. Para esta publicação o ensaio foi reduzido e modificado.

2 Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com Estágio Doutoral na Universidade Livre de Bruxelas (ULB), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) é docente do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) lotado em Curitiba Campus II (FAP) na cadeira de Dramaturgia e Processos de Criação Cênica. É pesquisador colaborador dos GPs Processos Criativos em Artes Cênicas (UNEPAR/CNPq) e Práticas Performativas Contemporâneas (UNIRIO/CNPq) e coordenador do projeto de pesquisa “Arte e Espaço Público: uma discussão no meio da rua”. Paulistano de nascimento, campineiro de formação e curitibano de morada, é membro fundador da quandonde intervenções urbanas em arte (plataforma criada em 2012 que já atuou em 30 cidades do Brasil, além de 12 outros países da África, América e Europa) e do Performers sem Fronteiras, palhaço (atuação e direção), vegano, pai da Luísa, ciclista, antifascista e atualmente plantando no quintal e sonhando com o dia que receberá a vacina. www.quandonde.com.br. E-mail: diego_baffi@yahoo.com.br

Em 2017, tive a oportunidade de atuar por um breve período como arte-educador em uma das menores cidades do estado do Paraná (BR). Desde minha chegada ao município estabeleceu-se uma intensa rotina de trabalho que me impediu de conhecer a cidade para além dos locais de dormitório e atuação pedagógica. Quando estava quase concluindo meu período de participação no projeto educacional, consegui reservar algum tempo para atuar também artisticamente: a partir de uma deambulação por parte do perímetro urbano e rural da cidade, produzi e executei a intervenção urbana *site specific* Negativvvos. O ensaio que aqui se apresenta é um relato do processo de execução desta obra.

[...] o silêncio implica uma forma de resistência, uma maneira de manter a salvo uma dimensão interior frente às agressões externas. O silêncio permite-nos ser conscientes da conexão que mantemos com esse espaço interior, o silêncio a visibiliza, enquanto o ruído a esconde. Outra maneira de nos conectarmos com o nosso interior é o caminhar, que transcorre no mesmo silêncio.

O silêncio é a expressão mais verdadeira e efetiva das coisas inomináveis. E a tomada de consciência de que há determinadas experiências para as quais a linguagem não serve, ou que a linguagem não alcança, é um traço decisivo do conhecimento.

David Le Breton (2017)

O processo de captura³ da intervenção urbana que tratarei neste ensaio, começou por uma longa e silenciosa deambulação pela cidade. Se opto pela palavra deambulação é por encontrar em minha errância algum eco deste procedimento desenvolvido pelo movimento surrealista francês e igualmente presente no movimento modernista brasileiro. Procedimento similar às flanâncias e derivas – práticas que têm em comum o fato de poderem ser descritas como caminhadas contemplativas cujo fim é o próprio andar –, como bem observa Paola Berenstein Jacques (2012), a deambulação traz como uma de suas características marcantes o cultivo de um estranhamento radical do, outrora, banal, espaço cotidiano realizado no interstício, na passagem, entre o rural e o urbano:

3 Quando opto pela palavra “captura” em vez de “desenvolvimento” ou “criação”, busco salientar que meus processos criativos visam sobretudo, não a *produção* de algo, mas o *encontro* do que já está (ou seja, a ação artística que se faz possível e, *quiça*, necessária dadas as condições do espaço urbano e seu coengendramento com minhas condições e possibilidades), mas que se faz fugidio à percepção.

As deambulações seriam então errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo fascínio do estranhamento do próprio cotidiano urbano banal – que, observado de outra forma, de mais de perto ou mais lentamente, se transforma em surreal –, quanto pela atração pelo que desaparece na transformação da própria cidade. (p. 139)

Em busca de atender ao princípio contemplativo supracitado, buscava caminhar *estando* presente e não *me fazendo* presente, ou seja, tentava observar o que havia em mim e na cidade ao meu redor a partir dos encontros que se davam entre seus elementos (incluindo-me em posição não-hierárquica), e não da imposição de mim à cidade ou da cidade ao meu corpo-espço. Para isso, durante este primeiro gesto, os impulsos para outras ações, que não a de caminhar, eram simplesmente observados, sempre que possível, desde quando ganhassem minha atenção até o momento que perdessem sua atração. Considerava como elementos transitórios as ideias de interação com algo no caminho; os impulsos de agir reativamente aos encontros que se davam; as lembranças, preocupações e expectativas; e mesmo as eventuais ideias para a intervenção em desenvolvimento. Pistas ou rastros do que me atravessava, bem como ao meu entorno, mas não o que lá havia. Nesse momento, intuía que a intervenção emergiria como algo-que-já-existia-se-dando-a-ver e não como borbulha a se desfazer ao vir à tona. E assim a ação artística se fazia, em algum nível, irrecusável.

Ao caminhar na cidade pela primeira vez sem um propósito, seja predeterminado pelo motivo ao qual fui a ela chamado (o trabalho como arte-educador), seja como meio para a realização de uma ação não necessariamente legível *a priori*, cuja finalidade a justificaria (o uso do espaço público como espaço de passagem – mal necessário ou obstáculo duracional à imediata resolução dos intentos do caminhante), me sentia um tanto estranho, intruso, estrangeiro.

Esta sensação era acompanhada por outros acontecimentos em mim, os quais não se desfaziam à chegada de um novo impulso, ganhando permanência e se intensificando, modulando a maneira como os demais impulsos se configuravam: o primeiro pode ser definido como uma expectativa sempre renovada e sempre frustrada de onipresença humana. A vivência em cidades com alta densidade populacional criou em mim (só me dei conta disso ao refletir sobre esse momento no diário de campo) uma sinonímia entre cidade e onipresença humana, relação que ali parecia próxima de encontrar seu oposto ou “negativo fotográfico”. Dito de outra forma: eu caminhei por horas sem avistar uma única pessoa, e mesmo suas representações gráficas (fotos publicitárias, desenhos nos muros) ou expressões sonoras (palavras ou ruídos outros que dessem a impressão de serem produzidos por pessoas) foram bastante raras. Em vez de surgir em mim a apreciação da diferença de, pela primeira vez, estar em uma cidade que me impactava por essa característica, comecei a duvidar de minha percepção e caminhava com a sensação de que deveria haver alguém em meu campo de visão, talvez a me observar, ou prestes a chegar. Por diversas vezes, demorava o olhar nas janelas das casas ou nas construções abandonadas, esperando ver a(s) pessoa(s) que “havia(m) de estar” nas cercanias.

Tal acontecimento se articulava com outro padrão corporificado por minhas vivências prévias de cidade, o qual não correspondia ao que encontrava durante a deriva, terminando por criar uma sensação angustiante: especialmente, mas não exclusivamente, na zona rural, não conseguia encontrar limites aferíveis entre o espaço público e o privado, de modo que passei a caminhar com um nível de estresse acima do comum, com uma prontidão para reagir diante de qualquer gesto violento de proteção, ou mesmo da mera acusação de ser invasor da propriedade alheia.

Paralelamente, havia, entre os impulsos que constituíam uma exceção à norma de observar sem reagir, aqueles relativos aos ruídos que mobilizavam a atenção como sendo provocados pela aproximação de carros. Posto que, na falta de calçadas, transitava pelas ruas de terra da zona rural do município no espaço destinado aos veículos, tais ruídos me faziam procurar um espaço de trânsito ou pouso no qual me sentisse a salvo de um possível atropelamento. Porém, em nenhuma das vezes se tratou, de fato, de um veículo qualquer, pois era sempre, depois percebia, o ruído do vento na folhagem.

E os três elementos iam se relacionando e se intensificando: quando ouvia o ruído da aproximação da ventania, intuía ser a presença humana que tanto aguardava e começava inevitavelmente a pensar o que faria oualaria se essa pessoa me acusasse de ter invadido uma (sua) propriedade. Quanto mais eu sentia receio de ser descoberto, mais propenso estava para achar que os ruídos eram de aproximação e mais certeza tinha de que estava prestes a ser confrontado com outra presença humana.

Com o objetivo de prosseguir fiel à deambulação como inicialmente proposta e de viabilizar o desapego do que sequestrava minha atenção, busquei detalhar a percepção das sensações e ideias que me atravessavam desde os seus mais tênues impulsos subliminares (pré-configuração, quando não poderiam ainda ser nomeados por um traço distintivo) até, em sua impermanência, se dissolverem em meio a outros afetos. Com isso, pretendia estar mais apto a só reagir aos impulsos que colocassem verdadeiramente em risco a minha integridade física, estando presente, ou seja, mais conectado ao real do que ao espaço projetado (imaginário).

O que se deu então foi o desenvolvimento gradual de outra qualidade de presença. Quanto mais aproximava minha atenção das sutilezas das micropercepções e às nuances de cada afeto, menos eu podia precisar os limites entre o que acontecia e o que *me* acontecia. Aumentava a liquefação da fronteira entre o que antes poderia ser grosseiramente definido como dentro e fora do corpo. Assim, o vento na folhagem se tornava uma melodia específica que podia, por vezes, e surpreendentemente, ser ouvida como palavras e não o aviso genérico da aproximação de um veículo.

Este foi o índice de um ponto de passagem fundamental à continuidade do trabalho, por isso, retenho-me um pouco mais na descrição de seu mecanismo: conforme pormenorizava e permeabilizava minha atenção, ouvia as melodias singulares em vez de confundir os ruídos do vento nas plantas com os de carros ou pessoas se aproximando. Ao se diferenciarem, alguns destes ruídos

mostravam-se como sons de palavras, porém, neste momento, havia simultaneamente em mim a percepção de suas nuances, de sua forma sonora como existência em si, pré-significação. Observava que, antes de serem possíveis palavras, eram sons, podendo acompanhar o meu processo de lê-las como código e o impulso de atribuí-las a outrem. Atento às diversas operações das quais participava, podia me eximir de reagir ao que pareciam ser, a fim de colocar minha atenção em acompanhá-las. Quebrava-se, assim, o círculo vicioso que movia meu corpo e minha atenção para a reação física ao ruído, ao estresse e à tentativa da imaginação de antecipar conflitos vindouros. Todos esses impulsos estavam ainda ali, mas agora eram percebidos concomitantes a outros processos menores que antes não se faziam notar, dado a pequena monta de seus dispositivos. Então, como observador participante, integrava estes acontecimentos e seus impulsos. Estava aberto para que eles me atravessassem, sendo espaço coautor de suas reverberações.

Uma última coisa deve ser destacada a respeito deste momento antes de avançarmos: a qualidade de percepção que me colocava nesse novo terreno (não de forma angustiante, mas até levemente cômica) de indiferenciação entre dentro e fora, me fazia consciente de que os sons que ouvia não eram de pessoas falando, entretanto, não havia condições de aferir onde terminava a especificidade do ruído produzido pelo vento na folhagem e onde começavam meus processos subjetivos de complementação e modificação destes sons para que fossem identificados como palavras. As barreiras entre o que acontecia e o que me acontecia se faziam indissociáveis, fluidas.

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo,
isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora,
o que o corpo [...] pode e o que não pode fazer.

Baruch de Espinosa

O estado psicofísico descrito remetia às minhas experiências com a meditação e seus processos de descoberta e estranhamento de si. Posteriormente, ao buscar referências que auxiliassem na compreensão dessa possível relação, deparei-me com os estudos de práticas meditativas de Cassiano Quilici, principalmente no que se refere ao seu uso no processo de investigação de performances artísticas. Em seu livro “O ator-performer e as poéticas da transformação de si” o autor lista três etapas dessas práticas bastante similares ao percurso que vivenciei. Diz o autor:

[...] primeiramente [...] O corpo deverá aprender certa imobilidade, e atingir um grau de desprendimento de seus anseios, para começar a experimentar o instante fugidio de consciência antes de qualquer conceituação. [...] O desenvolvimento desta atenção não reflexiva e pré-conceitual é essencial para a atividade meditativa. Através de *sati* [a ação de estar atento, desvinculada da ideia de um sujeito], começa-se a entrar no campo das pequenas percepções que surgem-desaparecem sem cessar: sensações, imagens, pensamentos vaga-lumes, nascem-morrem a cada instante, vislumbrados com nitidez. O próprio corpo perde sua aparente solidez, e é experimentado como um campo de vibrações.

A não substancialidade do ‘eu’ começa a se tornar algo mais do que uma ideia. [...] Perceber radicalmente a impermanência é também estar numa relação livre com o devir. Trata-se de não se estar mais sob a compulsão do alcançar algo. Nesse sentido a meditação não é um “não fazer” ou um “não agir”. Um não se lançar em direção a, mas manter-se num estado de abertura. (2015, p. 202-203)

No que se refere à imobilidade corporal durante a prática meditativa, minhas vivências anteriores corroboram ao recomendado por Quilici. Seria possível, no entanto, que os mesmos estágios fossem atingidos durante uma caminhada, ou seja, em movimento? Em outras palavras: eu poderia considerar pontos de confluência entre o que vivi em deambulação e os apontamentos de Quilici e, como intuí, definir minha errância neste dia como meditativa? O primeiro indício de uma resposta positiva pode ser encontrado ainda neste mesmo texto, onde lê-se que “[...] qualquer ação ou ‘não ação’ pode ser uma prática meditativa. No simples ato de respirar, quando acompanhado de certa atitude mental e qualidade de atenção, reside a possibilidade do despertar.” (2015, p. 196)

A hipótese se confirma igualmente ao observamos o apresentado no artigo “Andar, dançar, meditar: performance como prática espiritual”, de Gilson Motta e Tania Alice⁴ (2008), no qual os autores destacam que “[...] performances itinerantes possuem um lugar próprio na história da arte” (p. 5), e enumeram

[...] o caminhar pode ser visto como uma ação antiarte no contexto da cidade banal dos Dadaístas. A deambulação dos surrealistas se apresenta como um modo de revelar uma cidade onírica. No contexto da Land Art, a ação de caminhar se torna um modo de intervenção na natureza. (2008, p. 5)

Dentre as práticas listadas, encontram-se ainda práticas meditativas budistas que acontecem em caminhada (p. 3, *passim*). Destaco deste texto a interessante citação indireta de Thierry Davila sobre o ato de caminhar:

Em *Marcher, Créer*, Thierry Davila descreve o efeito de *estrangement* [...] estranhamento causado pelo ato de caminhar em si. Ele afirma que, frequentemente, o ato de caminhar nos conduz a deslocar a realidade mais habitual para zonas de incerteza e de estranheza, que fazem a realidade renascer de outro modo nos colocando frente a uma outra cidade, um outro cenário sobre aquela paisagem que julgávamos conhecer. Trata-se, portanto, de uma conversão do olhar, de um aguçamento dos sentidos e de uma intensificação das capacidades perceptivas que nos faz redescobrir o mundo, como se esse se mostrasse pela primeira vez. Thierry Davila chama esta operação de *dépaysement*. Esta palavra não possui uma tradução para o português e possui uma grande riqueza semântica, podendo indicar o que sentimos quando estamos fora de nosso país, expatriamento, mudança de lugar, desenraizamento, desorientação, literalmente, “mudança de paisagem” (2018, p. 13-14).

⁴ É importante destacar que Tania Alice é também orientadora do doutorado a partir do qual este trabalho foi feito. A ela meu agradecimento pelas inspirações diretas e indiretas a este trabalho.

Além de citar elementos similares aos presentes na descrição que Quilici faz da prática meditativa, especialmente as ideias de “aguçamento dos sentidos” e “intensificação das capacidades perceptivas”, que igualmente atravessam a deambulação em discussão, Davila apresenta um elemento que já citei anteriormente, fundamental na experiência aqui descrita. Trata-se do *expatriamento* enquanto sensação, a *estrangeiridade* de si em si.

O ato de se descobrir um estrangeiro no próprio corpo é abordado de maneira magistral e angustiante no ensaio autobiográfico “O intruso”, de Jean-Luc Nancy (2000). Ao descrever o árduo processo de transformação vivenciado a partir da descoberta de uma insuficiência cardíaca que lhe exigiu um transplante de coração, sucedido pela rejeição do novo órgão e por um câncer, consequência mais nefasta da agressividade dos tratamentos a que foi submetido, o autor faz uma ode à figura do intruso que se implementa em nós, até tornar-nos também intrusos e de suas relações com o estrangeiro e a estrangeiridade. Assim o autor define a relação entre o intruso e o estrangeiro:

O intruso se introduz à força, de surpresa ou por astúcia, em todo caso sem direito, sem ter sido de saída admitido. É preciso que haja o intruso no estrangeiro, sem o que ele perde sua estrangeiridade. Se ele já possui o direito de entrada e de estada, é esperado e recebido sem que nada dele fique fora de espera nem fora de acolhimento, ele não é mais o intruso, também não é mais, tampouco, o estrangeiro. Também não é logicamente aceitável nem eticamente admissível excluir toda intrusão na vinda do estrangeiro. Uma vez que está aí, se ele permanece estrangeiro, durante todo o tempo em que o permanece, em vez de simplesmente “naturalizar-se”, sua vinda não cessa: ele continua vindo, e esta não deixa de ser por algum lado uma intrusão: isto é, de ser sem direito e sem familiaridade, sem hábito e, ao contrário, de ser um desarranjo, uma perturbação na intimidade. (p. 3).

Se o estrangeiro é o intruso e é *enquanto* intruso em um ambiente sociocultural, é o intruso *no* estrangeiro que o torna tão mobilizador e desestabilizador do contexto no qual se encontra. Quando se refere à presença do intruso no estrangeiro, Nancy trata tanto dos dispositivos que nele operam, quanto de uma certa disposição corporal, como bem observa Felipe Wircker Machado (2013), em sua dissertação de mestrado “Uma ou várias peles: sobre o corpo inacabado”, ao analisar o trabalho de Nancy.

O corpo se abre ou, antes, o intruso que nele se manifesta abre o corpo, pondo em questão o limite entre dentro e fora. Uma vez que encontra-se não mais fechado, tampouco completamente aberto, antes entreaberto, o corpo torna-se fenda (KIFFER, 2012, p. 27)⁵, e se percebe passível de mutações e contaminações de outros corpos; a certeza das identidades que antes balizavam tanto a noção de corpo quanto a de Sujeito, de um Eu autoidentitário e autocentrado, é intensamente perturbada. (2013, p. 43).

5 Pelo que consegui averiguar, as referências da dissertação de mestrado de Felipe Wircker Machado não fazem parte do conteúdo disponibilizado no site da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), através do qual este trabalho foi acessado. Assim, não pude localizar qual texto o autor cita neste trecho. O mais perto que pude chegar desta informação foi o fato do autor se referir, provavelmente, a alguma das publicações de sua orientadora neste trabalho, Ana Paula Veiga Kiffer que, segundo seu currículo na Plataforma Lattes, tem ao menos seis publicações no ano de 2012.

A *entreabertura* do corpo tornado fenda remete ao estado de abertura de Quilici e ao relatado na deriva em relação à dissolução dos limites entre corpo e espaço de entorno. Em Nancy (2000), a fisicidade do processo de abertura aparece como uma interioridade ao mesmo tempo íntima e plural, próxima e distante. Este pensamento está em destaque aqui porque creio ser uma forma de tocarmos o dispositivo, de compreendermos a maneira pela qual o intruso/estrangeiro dá-se como corpo e como opera a sua abertura. Quando o autor afirma que: “um delicado deslizamento me separava de mim mesmo” (p. 7); “Meu coração tornou-se meu estrangeiro: justamente um estrangeiro porque ele estava dentro. A estrangeiridade não devia vir de fora senão, por ter, de saída, surgido de dentro”; “Uma estrangeiridade se revela ‘no coração’ do mais familiar – mas dizer familiar é muito pouco: no coração daquilo que nunca se assinalava como ‘coração’” (p. 8); ou “meu corpo, me são vindos de alhures, são em alhures ‘em’ mim” (p. 12), ele trata de como a sensação ia dando a ver um processo de abertura e estrangeirização de si, uma desconstrução contínua de si mesmo:

O intruso não é um outro senão eu mesmo e o homem ele mesmo. Não é um outro que o mesmo que nunca termina de alterar-se, ao mesmo tempo aguçado e esgotado, desnudado e superequipado, intruso no mundo assim como em si mesmo, inquietante ímpeto do estranho, *conatus* de uma infinidade excrescente (2000 p. 29).

Um dos caminhos apontados por Nancy para o estrangeiro/intruso, como vimos, é o de naturalizar-se. Esse processo, ao contrário do que possa parecer a princípio, não é absolutamente um processo produzido a partir do apaziguamento das tensões e inquietações produzidas, mas de sua intensificação:

A vinda do intruso não cessa de se fazer como intrusão, apesar de haver sempre a tentativa, o esforço de “naturalizá-lo”, normatizá-lo, apropriar-se dele. Por isso a intrusão não é desprovida de violência, mas a tentativa de “naturalizar” o intruso mostra-se ainda mais violenta. (MACHADO, 2013, p. 51).

Ao final de seu ensaio, e passada mais de uma década do início de sua viagem, Nancy partilha conosco que, impremeditadamente, sua estrangeiridade acabou por tomar um outro caminho “[...] não tenho mais um intruso em mim: me tornei um, é como intruso que frequento um mundo no qual a minha presença poderia bem ser por demais artificial ou muito pouco legítima” (2000, p. 31).

De trazer consigo um intruso até tornar-se um intruso no mundo. Uma viagem de si *em* si, mas também uma migração da vibratibilidade na composição *com* os atravessamentos, deixando de ser condicionado por eles, para ser parte deles. Estrangeiro de um si inapreensível, devido a sua mobilidade. Capacidade de ser e de produzir um espaço de dissolução dos seus entornos. Um corpo que sempre escapa para dentro, sem se deixar agarrar até fazer disso sua captura, seu processo de continuidade em diferença.

Não há como afirmar que as experiências de (anti)artistas que têm a deambulação como espaço criativo, induzam a estados meditativos como os apontados por Quilici, Alice & Motta e Davila, ou mesmo que operem processos de estrangeiridade/intrusão e dissolução de si como os descritos por Nancy, mas é certo – arrisco dizer – que a figura do intruso em um mundo que o considera ilegítimo é, em muitos contextos, operada pelo artista, com destaque, na contemporaneidade, àqueles que operam suas proposições dentro da arte da performance e da intervenção urbana. É neste sentido que a obra que desenvolvia se desenhava a partir do ato de acolher – por via da intervenção urbana, minha posição como estrangeiro/intruso naquele contexto e do estrangeiro/intruso em mim.

Quando a Desordem nos atropela,
tanto na vida como na arte,
de repente acordamos num mundo que não reconhecemos mais,
e que não conhecemos ainda.
Eugênio Barba

Em busca de acolher o preposto, me propus produzir uma obra *site specific* cujo “local” (sítio) “específico” era tanto relação incidental com a cidade, quanto a reiteração/continuidade deste “local” no qual reverberava um corpo sem fronteiras grosseiramente delimitáveis, que se produzia *com* a cidade na qual me encontrava, recusando a perspectiva da cidade como uma existência alheia que eu analisava e sobre a qual interviria. Manter esse duplo processo de intrusão: da cidade em mim e de mim [sic] na cidade, manter-me o intruso desta e nesta cidade, seria o modo de me vincular ao mecanismo que me produzia como território e coautor de uma determinada estrangeiridade; seria aquele princípio, dito irrecusável, com o qual eu trabalharia a partir de então. A definição do programa performativo⁶ se iniciou no momento em que, durante a deambulação descrita, acessei o estado “meditativo” no qual a fluidez entre o fora e o dentro me permitia ouvir os ruídos do entorno como palavras sem confundi-los propriamente com palavras intencionalmente produzidas, mas tornando-me consciente de seus processos constitutivos. É importante ressaltar que o desenho do programa performativo, que começo a tratar aqui, pouco se produziu no curso da deriva. Eu continuava tendo ideias de toda sorte, inclusive para a ação, e as observava até que sumissem, em geral, sendo substituídas por outras ideias ou sensações. Apenas horas depois, ao finalizar a deriva, coloquei minha atenção no sentido do que havia ficado em mim da experiência e de como este rastro poderia derivar um programa performativo, a ser realizado no dia seguinte.

⁶ Ainda que na noção de *programa performativo* aqui utilizada possam ser apontadas dessemelhanças em relação à proposta de Eleonora Fabião (2013) – sendo a ausência de compromisso com a concisão naquele a mais evidente –, a presente noção mantém seus princípios norteadores, quais sejam: “[...] um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (p. 5).

Ainda que eu não estivesse propriamente interessado em sua catalogação no momento em que as ouvia, algumas dessas palavras resistiram em minha memória após a deriva. Mais do que os sentidos que remetem, as palavras ‘vazios’, ‘vicejam’ e ‘voluptuosidades’ são resquílios do desenho melódico que o vento fazia na folhagem, marcado especialmente em suas consoantes fricativas, ou seja, nas consoantes produzidas pelo estreitamento da passagem do ar pelo aparelho fonador, no que se refere ao uso, nestas palavras, das letras v, z, s, c e j.

Outras pertinências também marcavam a permanência dessas palavras para a constituição do programa performativo. Durante a deriva, o “vazio” também se revelava na ausência de outras pessoas nos espaços públicos daquele município, sobretudo, nas marcas dessa ausência, ou seja, nos *esvaziados* (rastros, ou negativos, de presenças anteriores): as construções, as plantações, as áreas esvaziadas por remoção de recursos naturais e/ou desmatamento ou ainda as áreas cujo preenchimento por estes recursos se dava de maneira visivelmente manipulada segundo uma lógica humana, contavam histórias de ocupação e prometiam retornos.

Quando, no curso da deambulação, estive na quadra de futebol de salão da cidade, ela também estava vazia. Lá pude observar uma camada de poeira que cobria todo o piso, revelando que o espaço não havia sido usado recentemente e que o vazio não era uma condição momentânea que eu coincidentemente presenciava; também me chamou a atenção as marcas de sapatos deixadas no piso e de bolas nas paredes. Naquele momento, jogos imaginários surgiram na minha frente enquanto tentava decifrar se a posição das manchas de bola na parede, atrás das traves, significava gols efetivados ou não; e ainda: qual idade teriam as pessoas que marcaram o chão com as pegadas de seus tênis. Além da curiosidade em “decifrar” a história dos rastros, as imagens eram a tentativa de minha psique atender à necessidade de estar com outras pessoas, de povoar aquele espaço esvaziado.

O desejo de fazer “brotar pessoas” no espaço ao meu redor ligava-se também ao verbo “vicejar” que parecia me remeter igualmente a um estado meditativo que tornava sensível – no sentido de tornar-me participante, consciente – uma série de sensações surgidas nos atravessamentos com o espaço de entorno. Em um município que contava com algumas construções abandonadas, o vicejar remetia também ao processo de reocupação do espaço por vegetação ruderal, geralmente pioneira. Por fim, “voluptuosidades” me remetia a uma relação corporal com a cidade, o caminhar por horas a fio embrenhando-me por caminhos e descaminhos, bem como o desejo, tantas vezes refreado, de tocar a cidade, de uma relação tátil com seus contornos.

Compondo com estas palavras, montei a frase “Estes vazios vicejam voluptuosidades anônimas”. O “estes” seria a expressão da especificidade da ação (de sua disposição em *site specific*) e falava de uma relação com o espaço urbano público com o qual eu intentava intervir. O “anônimas” surgiu da percepção de que eu deveria compor com a ausência, tornando-me tão anônimo quanto aqueles que haviam deixado suas marcas na cidade. Para isso, eu proporia uma ação para ser fruída na minha ausência, da qual permaneceria anônimo.

A esses elementos agregaram-se outras características marcantes daquele espaço urbano: a quantidade de poeira vermelha que marcava tudo na cidade, com exceção de algumas placas de fórmica que curiosamente despontavam em um grande monte de entulho, em um dos barrancos na entrada da cidade; as buchas vegetais (*Luffa Cylindrica*) muito comuns na cidade, especialmente em alguns muros e cercas na área urbana; e a disponibilidade de água e de um balde improvisado na quadra de futebol de salão municipal.

Os elementos foram organizados no seguinte programa performativo:

1) Recolher cinco tábuas que se destacavam da pilha de entulho na entrada da cidade (figura 01);



Pilha de entulho na entrada da cidade, arquivo pessoal, 2017

- 2) Colher buchas vegetais das cercas (figura 02);
- 3) Limpar as tábuas com as buchas e o balde improvisado (figura 03);
- 4) Limpar o chão da quadra com as buchas, escrevendo com a ação de limpar, ou seja, em negativo, a seguinte frase: “Este vazio viceja voluptuosidades anônimas” (figura 04);
- 5) Escrever a mesma frase nas tábuas com a terra retirada do chão como pigmento e as buchas como pincel, criando placas de um novo negativo, agora em relação a primeira frase (figura 05);



Buchas vegetais, arquivo pessoal, 2017



Balde e tábuas, arquivo pessoal, 2017

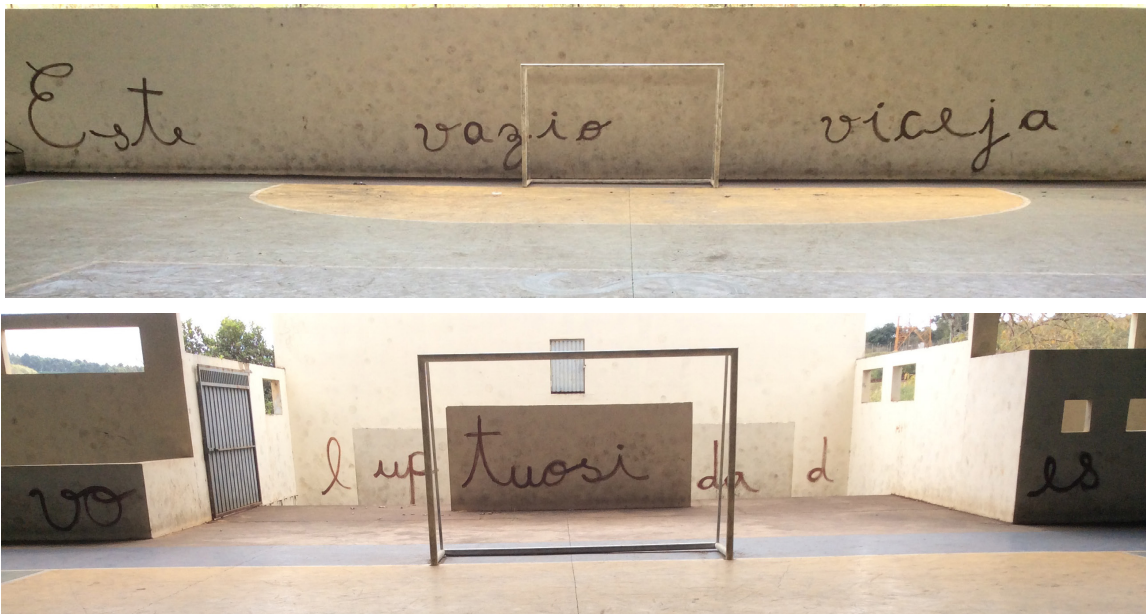


Escrita no chão da quadra, arquivo pessoal, 2017



Escrita nas tábuas, arquivo pessoal, 2017

6) Escrever com a terra retirada do chão e usando as buchas como pincel a mesma frase nas paredes da quadra, menos a última palavra, “anônimas”, compondo o terceiro negativo. Completar a frase deixando a placa com essa palavra ao lado da palavra “voluptuosidades” escrita no muro de modo a criar a conexão do terceiro negativo com o segundo. Optar, neste caso, pelo uso da letra cursiva a fim de chamar a atenção para o fato de que alguém ali esteve escrevendo aquelas palavras a partir de uma relação subjetiva com aquele espaço (figura 06);



Escrita na parede da quadra, montagem de duas fotos, arquivo pessoal, 2017

7) Deixar a placa com a palavra VAZIO em uma clareira à beira da rodovia que atravessa a cidade (figura 07);



Placa deixada em clareira, arquivo pessoal, 2017.

8) Deixar a placa com a palavra VOLUPTUOSIDADES em alguma clareira no centro de um dos milharais da zona rural (figura 08);



Placa deixada em milharal, arquivo pessoal, 2017

9) Deixar a placa com a palavra ESTE em um carro abandonado na porta da única delegacia da cidade (figura 09);



Carro abandonado onde foi deixada a quarta placa, arquivo pessoal, 2017

10) Deixar a placa com a palavra VICEJA em uma casa em construção abandonada, a qual vem sendo naturalmente ocupada por plantas (figura 10).



Placa deixada em casa semi-construída e abandonada, arquivo pessoal, 2017

Para além de ser uma presença constante nas impressões que retive no meu trânsito pela cidade, a intervenção recebeu o nome de *Negativos*, em referência à fotografia, ou seja, à película que marca uma imagem por seu oposto complementar e que tensiona presente e passado ao ser o registro de um momento vivido, que é ao mesmo tempo presente enquanto imagem e passado enquanto ato no mundo. Da mesma forma, a ação buscava tratar da presença imaginada, apontando o vazio de sua ausência e tentaria tensionar presente e passado, criando uma ação para ser encontrada e não procurada, nem vivida como presente, mas fruída como incerto e inapreensível passado a vicejar imaginações sobre contextos, histórias e objetivos daquele que ali esteve, deixando registrada sua passagem. Semelhante às marcas que encontrei nas paredes e no piso da quadra, agora pretendendo-se não rastro acidental, mas gesto consciente, quiçá poético, do registro das voluptuosidades de outro anônimo com o espaço público.

Achei pertinente grafar o título como *Negativvvos*, com a triplicação da consoante fricativa “vê”, a fim de referenciar as três palavras que inauguraram o programa – vazios vicejam voluptuosidades – e o som do vento. Também materializa a escolha por criar correspondências internas de três negativos, como três registros espelhados de um mesmo mundo imaginário em diferentes películas. Por fim, a letra “v” remete ao cinco em algarismos romanos, as cinco palavras

de cada uma das frases e, considerado a primeira letra “v” com a vogal “i” que a antecede, este cinco torna-se quatro, número de palavras do terceiro negativo.

No dia seguinte, a ação foi executada, demandando aproximadamente quatro horas, durante as quais fotografei as imagens que constituem este ensaio. Para além do que se pode ver nas imagens, gostaria de fazer referência a duas resistências que percebi em mim em relação às outras cidades de minha história (aquelas que “moram em mim”, como diz Chico Buarque em *Assentamento*) e das expectativas que me criaram corpo. A primeira se deu entre a ação de limpar o chão com a frase e o início da pintura das placas.

Com a determinação de cumprir o programa anonimamente, ocupava-me de não provocar barulho ou fazer ações que pudessem atrair pessoas. Essa precaução desencadeava em mim um estado de vigilância próximo ao vivenciado no dia anterior, em relação à possibilidade de que eu fosse inquirido por alguém que me julgasse invasor de alguma propriedade. Foi neste estado que ouvi um carro que acabava de estacionar do lado de fora do ginásio, a poucos metros de onde eu estava. Tive segundos de um medo exacerbado, que me deixou sem reação. Então, retornei à crença do dia anterior, como se a sensação de que eu estava sendo observado continuamente se confirmasse e, baseado nessa suposição, concluí que a pessoa que me acompanhava poderia ter chamado a polícia e temi ser acusado de ter invadido a quadra, mesmo que a porta já estivesse aberta quando cheguei. Respirei fundo e me aproximei da porta. Do lado de fora, um homem bastante atento parecendo assustado, pedia que eu lhe desculpasse, pois não era da cidade e gostaria de saber como encontrar a prefeitura. Parecia que, de alguma forma, a cidade produzia esse estado de alerta em seus estrangeiros. Na cidade tão pouco povoada, era na atenção extracotidiana que nos irmanávamos.

A segunda aconteceu quando iniciava a colocação das placas nos locais escolhidos. Assim que cheguei no lugar que pretendia colocar a placa de Vazio, percebi que não estava com a minha carteira. Mesmo não tendo me aproximado de ninguém, além do senhor que me referi no parágrafo anterior, tive imediatamente a crença de que dificilmente a encontraria, pois ela teria sido provavelmente encontrada e levada por alguém. No entanto, voltei desanimado pelo mesmo percurso feito até aquele momento, apenas para me certificar do que intuía que teria acontecido, para enfim encontrá-la em um local pelo qual eu deveria ter passado cerca de dez minutos antes. Ainda no perímetro urbano, mas, ainda assim, intacta.

*Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: [...] fazer alusão ao inapresentável.
A arte, assim, propriamente, não diz o indizível, ela diz que não pode dizê-lo.*

Nelson Brissac Peixoto

No decorrer dessa trajetória, o princípio irrecusável para o desenvolvimento da intervenção urbana, que afirmaria a precariedade e a potência de uma estrangeiridade específica, deu-se como a emersão do que, com a ajuda de Nancy, nomeei intruso. A resistência – através da manutenção da vibratibilidade com os acontecimentos do espaço de entorno possibilitada enquanto liquidez nas fronteiras delimitáveis ao corpo – à naturalização e, conseqüentemente, à dissolução deste estado permitiu que o intruso (e sua lógica constitutiva) *reverberasse mundo*, produzindo um acontecimento no espaço público da cidade que se dava pela ampliação dos acontecimentos deste corpo-espaço em sua experiência de estrangeiridade.

O que pretendo destacar neste momento é que o acontecimento – estético, poético, criativo –, que o intruso inaugurava, se dava *no* corpo (primeiramente meu e, posteriormente, da cidade) e não por vontade ou atividade deliberada *pelo* corpo. Não havia o sujeito que ao decidir racionalmente produzia em si mesmo e em seguida reverberava determinados afetos, mas alguém que se engajava no acontecimento e em suas possibilidades. Uma disponibilidade que une passividade e atividade em um mesmo movimento – que prefiro chamar de disponibilidade *passivativa*⁷ – frente à experiência, ou seja, uma postura de busca permanente pela sintonização na justa medida entre abertura e composição com o acontecimento.

Se a estrangeiridade/intrusão incide diretamente no corpo-espaço e não por meio de uma vontade deliberada do “eu”, sua reverberação ao mundo não será um exercício *sobre*, ou a descrição do ocorrido em outro suporte, mas um exercício *com*, isto é, a continuidade do que se faz indescritível quando acessado fora da experiência, como aponta Nelson Peixoto:

O estrangeiro só pode transmitir as mesmas sensações que experimentara diante daquelas paisagens, como se as estivesse contemplando naquele instante. Com o mesmo espanto e a mesma falta de palavras provocadas pelo que é indescritível. (2003, p. 26).

O *silêncio* de que nos falava Le Breton no início deste ensaio reaparece na *falta de palavras* de Peixoto, que aponta, por sua vez, o corpo estrangeiro como território e espaço de trânsito para o *indescritível* (semelhante ao *inominável* do pensador francês), de modo que deste corpo podem decorrer outros acontecimentos, sem serem, no entanto, subprodutos das vontades de quem lhes faz portador (exceção feita às vontades que atuam como dispositivo formador da própria agência do acontecimento, de suas potências intrínsecas como seria, no caso do estrangeiro de Peixoto, o desejo de transmitir a outrem, que atuaria como parte da reemersão do espanto e da afonia).

Durante a construção do programa performativo de *Negativvos*, busquei atentar à passagem de uma intrusão que *me* acontecia à intrusão que acontecesse *com* o espaço ao meu entorno, e como, pelo encontro de nossas singularidades, poderia derivar um espaço poético (de *poiesis*, um espaço em criação) capaz de contribuir para outras experiências estéticas, ainda que não

7 Sobre passivatividade, ver “Pognometria e Intervenção Urbana: um exercício de variáveis”, (BAFFI, 2018, p. 281)

mediadas por um desejo sobre o que deveria ocorrer. Capturar os gestos justos (precisos, no sentido de justeza e não de justiça⁸) que me permitissem o engajamento simultaneamente na intrusão em curso e no espaço em curso ao meu redor, tensionando um e outro. Quando falo de um espaço em criação/em curso me refiro a uma disponibilidade, frente a determinadas características do lugar no qual se insere a obra, própria da criação para locais (ou sítios) específicos. Como aponta Peixoto referindo-se aos escultores, mas que acredito pode ser igualmente aplicável a qualquer artista que produza obras *site specific*:

A obra para sítio específico evidencia que o lugar está em permanente mutação, é um espaço de passagem. Não há referência a uma localização primordial e estável. O escultor não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário. Não trabalha com a imagem deles, mas com sua conformação espacial. Converte esses locais de trânsito, espaços típicos da dinâmica urbana moderna, em lugares da experiência. (2003, p. 318)

Ter como objetivo *converter locais de trânsito em lugares da experiência* traz, ainda segundo Peixoto, uma dimensão arquitetural à obra feita para locais específicos [tomando arquitetura em sua acepção fundamental, ou seja, de “lugar em que, simplesmente, se desenrola a vida.” (*idem*, p. 319)].

A arquitetura como prática artística e técnica define-se, grosso modo, pela ação de edificação de espaços para uso humano tendo por enfoque preponderante sua dimensão plástica/estética. Promover a modificação das dinâmicas de uso de espaços públicos, para que passem a compor fruções estéticas da experiência de cidade, é o compromisso comum no qual parte das obras arquitetônicas e *site specific*s se encontram com as ações de intervenção urbana em arte. É por terem territórios de consistente vizinhança que alguns conhecimentos erigidos em uma destas áreas do conhecimento podem ser compartilhados e aplicados às outras, com pouca ou nenhuma necessidade de adaptações ou reconsiderações que partam de suas diferenças constitutivas. É deste modo que as considerações a respeito da função do programa em arquitetura podem nos revelar mais informações sobre o *modus operandi* de um programa performativo para ações de intervenção urbana.

Aqui tratarei especificamente das proposições de Igor Guatelli (2012) sobre o lugar do programa na arquitetura dos entre-lugares. Além de eleger os espaços de uso público como matéria de trabalho, suas proposições confluem para o pensamento da intervenção urbana em arte materializado em *Negativvos*, ao fugirem dos paradigmas arquitetônicos de busca pela produção de um espaço ideal para usos predeterminados (ainda que esse espaço paradigmático seja multifuncional, suas múltiplas funções estão previstas no programa apresentado) em direção a um

8 A discussão sobre a dupla justiça/justeza é desenvolvida dentro das ferramentas-conceitos do Modo Operativo AND, de Fernanda Eugênio, Portugal. Sobre sua aplicabilidade e contexto em que podem ser acessadas ver: EUGÊNIO, Fernanda, 2017; 2018 e DUENHA, M; EUGENIO, F; DINGER, A, 2016.

espaço cujos usos sejam determinados pelas necessidades de seus sujeitos *a posteriori*. Diz Guatelli que, dentro de suas proposições:

[...] o programa em arquitetura passaria a ser entendido como programação de situações geradoras de acontecimentos. Seria uma condição mínima para a ativação de um suporte arquitetônico e um lugar. (2012, p. 115)

Seu interesse pela *condição mínima* é altamente influenciado pela aceção de programa concebida a partir dos apontamentos de Derrida (2004):

A ideia de programa como um pro-grama (*for gramme*), pelo grama, em favor do grama, como algo que diz respeito aos processos de construção de uma dinâmica mínima capaz de provocar reações e estimular e fortalecer as solicitações (*sollus + ciere* – etimologicamente mover, abalar o todo) *a posteriori* por parte do usuário/fruidor em relação à estrutura, e não como instrumento que atenda “necessidades” ou determine *a priori* os limites de uso dessa estrutura. (GUATELLI, 2012, p. 75)

Estar em “pro-grama” é estar em favor da dinâmica mínima ou do gesto justo, “passivativo”, capaz de desencadear acontecimentos poéticos futuros que sigam fortalecendo as solicitações de um espaço em curso / em mutação em sua relação direta com o fruidor, ou seja, de forma não mediada pelas intenções daquele que realiza a ação. Sobre a qualidade desse gesto *gramático* e seus desencadeamentos, acrescenta Guatelli:

De alguma maneira, talvez possamos pensar o grama como um rastro, que corresponderia a uma força de engendramentos, invisível, espectral, inominável e incontrolável ao ser trabalhada a partir de uma perspectiva da eclosão do imprevisto, do acidental – a chance do porvir – e não só como fixação e delineamento de outras realidades e resolução de necessidades identificadas *a priori*. O pro-grama passaria a funcionar como uma estratégia, operando como rastro [...] uma presença espectral o suficiente para receber e aceitar a emergência de solicitações e inscrições suplementares. [...] Operar o programa como um rastro seria considerá-lo uma estratégia “pré-formacionista”, seria operá-lo como motor de fluxo contínuo de acontecimentos imprevistos e não como gerador de usos supostamente dominados e controlados. [...] [programa como] força disseminadora (rastros) de situações e significações. (2012, p. 76-77)

Um programa que vise a abertura a outros mundos, tão possíveis quanto imprevistos, ao invés da materialização de um mundo *a priori* racionalmente concebido. Um grama que funcione como convite a (aberto ao porvir) e como convocação de (por incontrolável força de engendramentos) coautores da experiência vindoura. Para não impor limites de uso e não destituir a força do lugar, é preciso não reduzir o programa nem às necessidades passadas, nem à determinação de situações e significações vindouras, mas compor com essas forças.

Quando tratamos de intervenções urbanas, o caráter transformador da dinâmica de uso da cidade aparece intrínseco à ação. Transformar aqui não é aniquilar os usos e processos em curso, impondo uma agenda de modos de ser e de fazer a cidade – a isso concorrem os espetáculos (DEBORD,

1997) e a eles, as intervenções urbanas em arte não são afeitas –, mas acrescentar “detalhes e uma camada de significado” como destaca Fontes (2013), citando *passim* Frenchman (2004):

No universo das apropriações temporárias possíveis, o aspecto que irá diferenciar a intervenção, ativa e intencional, do uso cotidiano, práticas diárias, será mais uma vez a intenção transformadora. Já diria Frenchman que as intervenções adicionam detalhes e uma camada de significado ao uso cotidiano, incrementando a experiência urbana. (2013, p.66)

Os *detalhes* de Frenchman se unem ao *grama mínimo e inominável* de Guatelli, ao *silêncio* de Le Breton e ao *indescritível* de Peixoto, para apresentar o silente como força que instaura profundas e contaminantes transformações no espaço do corpo e de suas continuidades com os demais corpos e com o espaço da cidade. Instaurar o silêncio para ouvir (ver, tocar) as melodias tênues que compõem cada encontro – à semelhança da performance 4’33”, de John Cage⁹ – de modo a acolher o gesto que, como rastro, instaura a abertura para outros mundos ao mesmo tempo possíveis e inimagináveis.

REFERÊNCIAS

BAFFI, Diego Elias. **Ensaio entre mundos possíveis: a estrangeiridade como princípio para a criação de intervenções urbanas em arte**. 2019. 9 v. Tese (doutorado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

BAFFI, Diego Elias. Passivatividade: exercício da diferença na construção de uma ética cênica. **Anais do V Colóquio do Centro de Estudos MARGENS: Interdisciplinaridade, diversidade, multiplicidade nas Artes: nucleações em torno de Suzi Frankl Sperber**. IEL – UNICAMP, Campinas, 2013. [no prelo]. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycwp22db>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BAFFI, Diego Elias. Pognometria e Intervenção Urbana; um exercício de variáveis. **Boitató Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL** [on-line]. jan-jun de 2018 n. 25, p. 259 a 292. ISSN 1980-4504. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/download/35222/24529>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BUARQUE, Chico. Assentamento. In **Terra**, Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais Ltda., 1997.

DAVILA, Thierry. **Marcher, créer**. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XXe siècle. Paris: Éditions du Regard, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

9 Em 1952 John Cage apresentou sua obra célebre, na qual um pianista permanece diante de um piano em silêncio, realizando apenas pequenos gestos, por quatro minutos e trinta e três segundos.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUENHA, M; EUGENIO, F; DINGER, A. Entre-modos. Um jogo de re-perguntas à volta do Modo Operativo AND. In: **Urdimento**, v. 2, n. 27, p. 96-123, Dez./2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102272016096>. Acesso em: 15 abr. 2021.

EUGENIO, Fernanda. (original) **Para uma situação do Modo Operativo AND**. 2018. Disponível em: <https://www.and-lab.org/para-uma-situacao-do-mo-and>. Acesso em: 15 abr. 2021.

EUGENIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 203-210, maio/ago., 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2333>. Acesso em: 15 abr. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. In: **Ilinx-Revista do LUME 1**, n. 4, p. 01-11, dez., 2013.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 1ª ed., 2013.

GUATELLI, Igor. **Arquitetura dos entre-lugares**: sobre a importância do trabalho conceitual. São Paulo: Editora Senac, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: SciELO-EDUFBA, 2012.

LE BRETON, David. **Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política**. Diário de Sevilla, 21-10-2017 (original). Entrevista concedida a Pablo Bujalance Málaga, trad. Sílvio Diogo. Disponível em: <https://desenhares.wordpress.com/2017/10/21/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

MACHADO, Felipe Wircker. **Uma ou várias peles**: sobre o corpo inacabado. 2013. 216 f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

MOTTA, Gilson; ALICE, Tania. Andar, dançar, meditar: performance como prática espiritual. In **PÓS – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 8, n. 15, mai./2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 30 jan. 2019. p. 314-16 [sic]

NANCY, Jean-Luc. **O intruso**. Paris: Éditions Galilée, 2000. Tradução: Pricila C. Laignier. [inédito].

QUILICI, Cassiano S. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SABATÉ, Joaquin; FRENCHMAN, Dennis; SCHUSTER, J. Mark (Orgs.). **Llocs amb esdeveniments**. Event Places. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.

“ ” INTERVENÇÃO URBANA E O INTRUSO EM UM SITE SPECIFIC SILENTE
Diego Elias Baffi/ EIXO 1

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021